

**ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
Факультет історії та міжнародних відносин
Кафедра археології, етнології та культурології**

Т.Росул, Н.Керецман

ІСТОРИЯ КІНО ТА ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Методичні рекомендації для організації самостійної роботи студентів
спеціальності 034 Культурологія

ББК 85.37
УДК 791

Росул Т.І., Керецман Н.П.

Історія кіно та телебачення. Методичні рекомендації для організації самостійної роботи студентів спеціальності 034 Культурологія. – Ужгород : Шарк, 2021. – 34 с.

Рецензенти:

Мандрик І. О. – д.і.н., професор кафедри історії та суспільних дисциплін Закарпатського угорськомовного інституту Ф. Ракоці II в м. Берегово
Ферков О.В. – доцент кафедри археології, етнології та культурології УжНУ, к.і.н.

Методичні рекомендації розроблені відповідно до державних освітніх стандартів, освітньої програми спеціальності 034 – Культурологія. Видання розкриває теоретико-методологічні характеристики і способи організації самостійної роботи студентів, котрі дозволяють ефективно працювати з літературою, критично осмислювати вивчений матеріал. Методичні рекомендації визначають основні завдання курсу, містять тематичний план дисципліни і плани практичних занять, методичні поради і завдання для самостійної роботи різного типу, теми для рефератів і рецензій.

Розглянуто і затверджено на засіданні кафедри археології, етнології та культурології УжНУ «22» жовтня 2021 р., протокол № 4

Схвалено на засіданні Вченої Ради факультету історії та міжнародних відносин УжНУ «27» жовтня 2021 р., протокол № 8

© Росул Т.І., Керецман Н. П. 2021 р.

© ДВНЗ «Ужгородський національний університет», 2021 р.

ЗМІСТ

Передмова	4
Мета і завдання курсу.....	4
Тематичний план навчальної дисципліни.....	6
Плани практичних (семінарських) занять.....	6
Завдання для самостійної роботи.....	7
Методичні рекомендації щодо аналізу кінофільмів.....	13
Зразки аналізу кінофільмів.....	15
Система поточного та підсумкового контролю.....	26
Рекомендована література до курсу.....	30

ПЕРЕДМОВА

Вивчення особливостей розвитку кінематографу має вагоме теоретичне та світоглядне значення. Бо в наш час саме екран поступово займає центральне місце в архетипіці людської свідомості, та в же в другій половині ХХ ст. остаточно утверджується як головний чинник формування культури, організації і способів людського мислення й світопізнання. Ідеться не лише про провідну роль саме кіномистецтва в контексті сучасної візуальної культури, його гегемонію завдяки поєднаному впливові на всі органи чуття, його одночасної належності до пластичних і ритмічних мистецтв. Справа в тому, що кінематограф наразі долає свою вторинність щодо філософії, науки й навіть щодо фізичної, так званої «об'єктивної» реальності, конкуруючи за пальму світоглядної й онтологічної першості. Сьогодні кіно не просто пропонує спрощені візуалізації наукових відкриттів про світ, але подекуди випереджає останні, адже, як свідчить сучасна філософія науки, ірраціональне передує раціональному: наука поступилася мистецтву в своєму впливові на світогляд пересічних людей, адже останнє допомагає краще осягати, відчувати й опановувати сучасні реалії.

Екранні мистецтва є тією культурною формою, за допомогою якої вибудовується світ сучасної культури й наповнюється відповідними смислами. Виступаючи символічною формою, екранні мистецтва є шляхом до свідомості й емоційної сфери глядача-реципієнта. Отже, для повноцінного пізнання навколишнього світу, прилучення до культурного коду, з яким пов'язані базові людські цінності, людині необхідне глибоке пізнання культури у різних її формах та виявах. Через екранну культуру сучасна людина знаходить здатність глибинного розуміння цінностей, осмислює їхнє значення, розбудовує критичне мислення й здатність пізнавати, аналізувати, розшифровувати, розгадувати, формуючи тим самим свою власну думку та світогляд.

Число екранних творів неухильно зростає. Кінематограф постійно потребує «естетичних ревізій», адже відбувається переоцінка цінностей. Завданням курсу «Історія кіно та телебачення» є аналіз світової кіноспадщини в її резонансі з реаліями ХХІ століття, співставлення естетичних якостей кінотвору із сучасними уявленнями про культуру й мистецтво.

МЕТА І ЗАВДАННЯ КУРСУ

Метою вивчення навчальної дисципліни «Історія кіно та телебачення» є ознайомлення студентів з феноменом кінематографа як особливого виду мистецтва, з основними етапами еволюції кіномистецтва, стильовими напрямками і проблемами формування художнього мислення в екранних мистецтвах; формування умінь актуалізувати вивчене, знаходити в ньому імпульси для власних творчих та професійних пошуків.

Відповідно до освітньої програми, вивчення дисципліни сприяє формуванню у здобувачів вищої освіти таких компетентностей:

Інтегральна компетентність: здатність розв'язувати складні задачі та проблеми в галузі культурології, історії, архівознавства, музеєзнавства, пам'яткознавства, етнології та ін., в процесі різнопланової фахової діяльності або у процесі навчання, що передбачає проведення досліджень та/або здійснення інновацій, а також характеризується комплексністю та невизначеністю умов;

Загальні компетентності:

- здатність до усвідомлення взаємозв'язку культурних текстів та контекстів (естетичних, політичних, комунікативних тощо);
- здатність працювати в міждисциплінарній команді;
- здатність працювати в міжнародному середовищі;
- здатність до пошуку, опрацювання, аналізу та синтезу інформації щодо актуальних проблем культурних досліджень.

Фахові компетентності:

- здатність до оцінювання ступеню повноти та достовірності інформації у процесі реалізації професійної діяльності;
- здатність усвідомлювати соціальну місію культуролога, а також можливостей та особливостей практичного використання культурологічного знання;
- здатність брати участь у створенні та підтримці корпоративної культури організації, забезпеченні внутрішніх та зовнішніх комунікацій різного рівня;
- аналізувати реалізацію культурних прав та свобод людини, форми та механізми ідентифікації, інкультурації, культурної адаптації.

Відповідно до освітньої програми «Історія кіно та телебачення», вивчення навчальної дисципліни повинно забезпечити досягнення здобувачами вищої освіти таких програмних результатів навчання:

- мати теоретичні знання у галузі культурологічних, історичних, політичних, гуманітарних та соціально-економічних дисциплін. Знати основні підходи до вивчення вітчизняної та світової історії, культурології, категоріальний апарат з культурології;

- розуміти суспільні відносини, основні закономірності і тенденції історичного розвитку, соціально-економічного, суспільно-політичного, національно-культурного, духовного життя;

- знання розвитку культури в різні історичні епохи, регіональні типологію культури, культурно-історичні епохи, художню стилістику, розвиток мистецтва, ментальності, релігії, високої, народної та масової культури, основ філософії, антропології, історії, політології, соціології, історіографії;

- здійснювати освітньо-виховну або педагогічну діяльність, орієнтовану на аналіз і пояснення етнокультурних явищ минулого в структурі цивілізаційної складової історичного процесу, практичне використання знань педагогічної майстерності на усіх рівнях загальної та професійної освіти, застосування сучасних інформаційно-комунікаційних технологій в навчальному процесі.

Очікувані результати навчання, які повинні бути досягнуті здобувачами освіти після опанування навчальної дисципліни «Історія кіно та телебачення»:

- знати історичні етапи розвитку кінематографа; державну політику в галузі кінематографа в різні періоди історії світового кіно;
- знати особливості творчості видатних митців кінематографу (драматургів, режисерів, операторів, акторів, композиторів, художників);
- визначати місце кінематографу в системі інших екранних засобів масової комунікації (ТБ, відео, Інтернет та ін.);
- здійснювати історичний аналіз впливу суспільно-політичних процесів на розвиток кінематографа;
- володіти основними дефініціями кіномистецтва, способами аналізу мистецького досвіду, навичками аргументації власної позиції;
- уміти обґрунтовувати власне бачення проблем історичного розвитку кіномистецтва;
- володіти навичками діалогу з представниками різних мистецьких угруповань і соціальних прошарків;
- демонструвати навички професійного спілкування з використанням наукових термінів, прийнятих у фаховому середовищі.

ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Модуль 1. Розвиток кіномистецтва кінця ХІХ- першої половини ХХ ст.

- Тема 1. Кіно як особливий вид мистецтва. Початок кінематографічної доби
- Тема 2. Кінематограф Європи та Америки початку ХХ ст.
- Тема 3. Французький кіноавангард 1920-х рр.
- Тема 4. Німецький кіноекспресіонізм 1920-х рр.
- Тема 5. Кінематограф Великої Британії 1920-х рр.
- Тема 6. Світовий кінематограф 1930-х. Початок звукової ери в кіно

Модуль 2. Розвиток кіно і телебачення у другій половині ХХ – початку ХХІ ст.

- Тема 7. Кінематограф періоду Другої світової війни
- Тема 8. Кінематограф 1950–1960-х рр.
- Тема 9. Еволюція італійського кіно
- Тема 10. Етапи розвитку українського кіно
- Тема 11. Еволюція кіно 1970-х-2000-х рр.
- Тема 12. Телебачення – феномен ХХ ст.

ПЛАНІ ПРАКТИЧНИХ (СЕМІНАРСЬКИХ) ЗАНЯТЬ

Тема 1. Творчі експерименти в кіно 20-х рр. ХХ ст. (2 год.)

1. Кіно в роки першої світової війни. Салонно-психологічна драма.
2. Голлівуд: політика, комерція, мистецтво.
3. Естетика кіноекспресіонізму.
4. Особливості французького кіноавангарду.
5. Кінематограф Великої Британії 1920-х рр.

6. Націоналізація кіносправи. Кінохроніка Дзиги Вертова, «Ефект» Лева Кулешова.
7. Творча діяльність С.Ейзенштейна. Фільм «Броненосець “Потьомкін”».

Тема 2. Специфіка розвитку кінематографу 30-40-х рр. ХХ ст. (2 год.)

1. Вплив звуку на еволюцію кінематографу.
2. Освоєння кольору як нового естетичного компонента кінематографа.
3. Соціальний кінематограф США 30-х рр.
4. Поетичний реалізм у французькому кіно 30-х рр.
5. Радянський кінематограф у період становлення соцреалізму.
6. Італійський неореалізм та його роль у світовому кіномистецтві.

Тема 3. Мистецькі пошуки в кіно 50-60-х рр. ХХ ст. (2 год.)

1. «Нова хвиля» французького кіно.
2. Реалістичні та гуманістичні принципи англійського кіно середини ХХ ст.
3. Розквіт кіномистецтва Італії.
4. Післявоєнне кіно у США.
5. Фільми й постаті українського поетичного кіно.
6. Радянський кінематограф періоду «відлиги».

Тема 4. Кіномистецтво в телевізійну еру (1970-ті – 2000-і рр.) (2 год.)

1. «Нова хвиля» в японському кіно 1970-80-х рр.
2. Розвиток кіноіндустрії в Індії.
3. Друга хвиля шістдесятників. А.Тарковський і його фільми.
4. Екранний постмодернізм і нове авторське кіно.
5. Анімація та комп'ютерна графіка.
6. Видові та жанрові пріоритети екранної культури початку ХХІ ст.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

Опрацювання літератури

У процесі підготовки студентам необхідно звернути особливу увагу на самостійне вивчення рекомендованої навчально-методичної й наукової літератури. Самостійна робота з підручниками, навчальними посібниками, науковою, довідковою й популярною літературою, матеріалами періодичних видань й Інтернету, статистичними даними є найбільш ефективним методом здобуття знань, дозволяє значно активізувати процес оволодіння інформацією, сприяє глибшому засвоєнню досліджуваного матеріалу, формує у студентів своє відношення до конкретної проблеми. Більш глибокому розкриттю питань сприяє знайомство з додатковою літературою, що дозволяє студентам виявити свою індивідуальність у рамках виступу на практичних заняттях, виявити широкий спектр думок з досліджуваної проблеми. Підсумком даної роботи є конспект.

Конспект – це короткий запис інформації, отриманої на лекції, при читанні літератури, перегляді відеофільмів або з інших джерел. Робота над конспектом включає аналіз отриманої інформації, виділення в ній самого необхідного для розв'язання конкретного завдання, виклад її в стислому письмовому виді. Конспект сприяє запам'ятовуванню тексту, полегшує оволодіння спеціальними термінами, незамінний при підготовці складнішої роботи у вигляді доповіді, реферату, рецензії тощо.

У якості головних результатів роботи студентів із джерелами й науковою літературою виділяють: високий ступінь самостійності; уміння логічно обробляти матеріал; уміння самостійно порівнювати, зіставляти й узагальнювати матеріал; уміння класифікувати матеріал по тими чи іншим ознаками; уміння висловлювати свою думку щодо описуваних явищ і подій; уміння давати власну оцінку якій-небудь роботі та ін.

Складання глосарія

Вид самостійної роботи студента, що виражається в доборі й систематизації термінів, незрозумілих слів і понять, котрі зустрічаються при вивченні теми. Розвиває в студентів здатність виділяти головні поняття теми й формулювати їх. Оформляється письмово, включає назву й значення термінів, слів і понять за абеткою.

Роль студента: прочитати матеріал джерела, вибрати головні терміни, незрозумілі слова; підібрати до них і записати основні визначення або розшифрування понять; критично осмислити підібрані визначення й спробувати їх модифікувати (спростити в плані усунення надмірності й повторень); оформити роботу й представити у встановлений строк.

Критерії оцінки: відповідність термінів темі; багатоаспектність інтерпретації термінів і конкретизація їх трактування у відповідності зі специфікою вивчення дисципліни; відповідність оформлення вимогам.

Підготовка реферату та есе

Реферат є одним з видів індивідуальних завдань, формою самостійної роботи студентів. Написання рефератів сприяє більш глибокому вивченню курсу і в той же час є однією з форм перевірки знань студентів.

У процесі підготовки до написання реферату студенти повинні опрацювати найважливіші першоджерела, набуваючи навички пошукової роботи (розшукувати і аналізувати конкретний матеріал, теоретичні положення, узагальнювати їх, робити відповідні висновки). Все це сприяє формуванню навичок самостійної навчальної та наукової роботи.

Після вибору теми реферату студенту рекомендується уважно прочитати відповідні розділи програми курсу, ознайомитись зі списком рекомендованої літератури, визначити, які з посібників йому необхідні в першу чергу.

Тема реферату повинна бути розкритою за таким планом:

- вступ;
- основна частина;
- висновки;
- список використаних джерел.

Після складання плану, студенту рекомендується перейти до пошуку і вивчення відповідної літератури. Частина джерел і літератури студент може

взяти зі списку рекомендованої літератури, інші – в систематичному та алфавітному каталогах бібліотек, покажчику журнальних та газетних статей.

Під час опрацювання відповідної літератури, необхідно вести конспект (тези, виписки на окремих картках або у зошиті). Такі записи допоможуть студентам краще засвоїти і закріпити в пам'яті матеріал. При цьому слід дотримуватися правила: після кожного запису обов'язково подаються бібліографічні дані джерела, монографії чи статті, необхідні в подальшому при цитуванні. Після цього зібраний матеріал систематизується у відповідності до плану реферату.

У вступі необхідно коротко обґрунтувати актуальність теми або проблеми, визначити мету і завдання опрацювання даного питання. Основна частина кожного питання присвячена послідовному висвітленню певної проблеми. Головне завдання цієї частини полягає в тому, щоб на основі вивчення матеріалу за підручником та додатковою літературою, теоретично осмислити важливі моменти теми, логічно та глибоко викласти матеріал, встановлюючи причинно-наслідкові зв'язки досліджуваної проблеми, узагальнюючи факти, аргументовано розкрити зміст проблеми, вирішивши таким чином завдання реферату. Кожне положення необхідно підкріпити науковою аргументацією, системою доказів і пояснень. Факти і приклади повинні бути точними, перевіреними і тільки з першоджерел. В кінці реферату слід зробити відповідні висновки, в яких у концентрованому вигляді узагальнюється викладений матеріал. Вони повинні містити підсумки, результати вивчення студентом певних питань, власну думку з приводу тієї чи іншої культурологічної проблеми. За обсягом, як правило, становлять декілька абзаців.

Список використаної літератури містить перелік опрацьованих студентом навчальних джерел та наукових праць, які подаються за алфавітом згідно бібліографічних правил.

Орієнтовний обсяг реферату – 15-20 сторінок формату А4.

Підготовлений реферат обов'язково підлягає процедурі захисту, яка може бути реалізована як на семінарських заняттях, так і на індивідуальних консультаціях.

Одним з видів самостійної роботи студентів є написання есе, яке сприяє розкриттю творчих і аналітичних здібностей студентів. Есе (із фр. *essai* «спроба, проба, нарис», від лат. *exagium* «зважування») – це прозовий твір-роздум невеликого обсягу з вільною композицією. Творцем жанру есе вважається Мішель Монтень («Досвіди», 1580 р.). Есе виражає індивідуальні враження й міркування з конкретного приводу або питання й свідомо не претендує на визначальне або вичерпне трактування предмета. Як правило, есе припускає нове, суб'єктивно забарвлене бачення проблеми і може мати філософський, історико-біографічний, публіцистичний, літературно-критичний, науково-популярний, белетристичний характер.

Есе студента – це коротка (обсягом до 10 сторінок) письмова творча робота на задану тему. Основна мета написання есе – розкрити запропоновану тему шляхом наведення різних аргументів (тез). Вони повинні підкріплюватися доказами й ілюструватися прикладами. Завданнями есе є розвиток навичок самостійного творчого мислення й письмового викладу власних думок.

Есе повинне містити чіткий виклад суті поставленої проблеми, містити самостійно проведений аналіз цієї проблеми з використанням культурологічних концепцій і аналітичного інструментарію, розглянутого в рамках досліджуваної дисципліни, і висновки, що узагальнюють авторську позицію з поставленої проблеми.

Основними критеріями оцінки есе є: знання й розуміння теоретичного матеріалу; аналіз і оцінка інформації; логічна побудова міркування; оформлення роботи.

№ з/п	Вид роботи	К-ть год.	Форми звітності
1	Підготовка до лекційних та семінарських занять	14	Конспект
2	Підготовка до проміжного контролю	6	Модульна контрольна робота
3	Виконання індивідуальних завдань: - опрацювання наукових статей; - складання глосарія; - підготовка цілісного аналізу фільму - підготовка презентації.	30	Анотації наукових статей глосарій Цілісний аналіз фільму (реферат) Презентація

Питання для самостійного опрацювання

1. Ярмарковий кінематограф (1900-1908 рр.).
2. Створення І. Тимченко першого знімального та проекційного апарату.
3. Прийоми німого кіно.
4. Функції звуку і кольору в кіно.
5. Застосування репортажної зйомки, зйомки з натури
6. Закони побудови кіносюжету.
7. Коміки американського кіно.
8. Соціальні образи героїв американських комедій
9. Перші фільми жахів та образи монстрів, як втілення зла та немічності людини перед нездоланими обставинами.
10. Течії і жанри сучасного кінематографу.
11. Деформація як засіб посилення виразності та виявлення внутрішньої сутності речей та характерів.
12. Перетворення кінематографу подій та фактів в кіно думок та настроїв.
13. Пошуки планів, ракурсів та форм як нова парадигма часу.
14. Голлівудські кіностудії-гіганти.
15. Д. Вертов – засновник та теоретик документального авангардного кіно.
Шедевр світового кінематографу «Людина з кіноапаратом» (1929 р.).
16. Оберхаузенський маніфест (1962 р.) та його послідовники.
17. Поява нових технічних засобів та їх вплив на якість кінематографу.

Індивідуальні завдання (доповіді, реферати):

1. Умовність сцени та телеекрану.
2. Телебачення і кіно: порівняльний аналіз.
3. Витоки телебачення.
4. Освоєння телебаченням найважливіших елементів мови екрану - крупним планом і монтажем.
5. Ідеологічна цензура і телебачення.
6. Виразові засоби телебачення.
7. Шлях від фільму до глядача.
8. Експериментальні дослідження в галузі телевізійної техніки.
9. Кінематограф США та особливості режисерських версій фільмів жанрів «екшн» та «космічних фільмів».
10. Декларація «Групи тридцяти» (1953 р.): теоретичне підґрунтя майстрів короткого формату.
11. Розвиток різножанрового розважального кіно. Кіно для масового глядача.
12. Поява нових високотехнічних видовищних форм кіно: фільми-катастрофи, трилери, містика, саги, космічні пригоди, фентезі.
13. Психологічний портрет безумства і мова кіноекрану.
14. Розвиток вітчизняної та зарубіжної мультиплікації.
15. Українське телебачення: від Радянського Союзу до поточного часу.
16. Розінг та Зворикін – засновники технології вітчизняного телебачення.
17. Натуралізм як стиль та метод відображення реальності у продукції ТБ.
18. Телевізійні серіали: від радіо постанов до «мільних» опер.
19. Жанр сітком: походження та розвиток.
20. Еротика та порнографія на екрані телевізора (етичні та естетичні проблеми).
21. Вплив сучасних технологій на телебачення.
22. Чи перемаже Інтернет ефірне телебачення?
23. Сучасні теленовини: структура, ведучі, оформлення.
24. Телевізійний сленг: від серйозного до смішного один крок.
25. Тема тероризму на телебаченні: проблеми та небезпеки.
26. Ігри на екрані ТБ.
27. Цензура на ТБ: за та проти.
28. Вплив телебачення на динаміку сучасної культури.
29. Порівняння ТБ з іншими ЗМІ по степені впливу на масову аудиторію.
30. Художня публіцистика на сучасному телебаченні.
31. Науково-популярні та навчальні програми: перспективи використання.
32. Жанр (ток-шоу, реаліті-шоу – на вибір): походження, розвиток.

ПЕРЕЛІК ФІЛЬМІВ ДЛЯ ПЕРЕГЛЯДУ

Рік	Назва фільму, режисер
1915	Народження нації (реж. Д.У.Гріффіт, США)
1916	Нетерпимість (реж. Д.У.Гріффіт, США)

1919	Кабінет доктора Калігарі (реж. Р.Віне, Німеччина)
1924	Жадібність (реж. Е.Штрогейм, США) Антракт (реж. Р.Клер, Франція)
1925	Броненосець «Потьомкін» (реж. С.Ейзенштейн, СРСР) Остання людина (реж. Ф.Мурнау, Німеччина)
1928	Андалузський пес (реж. Л.Бюнюель, Франція) Паризький чоботар (реж. Ф.Ермлер, СРСР)
1929	Арсенал (реж. О.Довженко, УРСР) Людина з кіноапаратом (реж. Дз.Вертов, УРСР)
1930	Земля (реж. О.Довженко, УРСР) Під дахами Парижа (реж. Р.Клер, Франція)
1931	Вогні великого міста (реж. Ч.Чаплін, США)
1933	Леди на день (реж. Ф.Капра, США) Приватне життя Генріха VIII (реж. А.Корда, Англія)
1934	Аталанта (реж. Ж.Віго, Франція)
1939	Віднесені вітром (реж. В.Флемінг, США)
1940	Грона гніву (реж. Д.Форд, США)
1941	Громадянин Кейн (реж. О.Уеллс, США) Лисички (реж. У.Уайлер, США)
1945	Рим, відкрите місто (реж. Р.Росселліні, Італія)
1946	Кращі роки нашого життя (реж. У.Уайлер, США)
1950	Расемон (реж. А.Кurosава, Японія)
1952	Рим, 11 годин (реж. Д.Де Сантіс, Італія)
1953	Сіль землі (реж. Г.Біберман, США)
1954	В порту (реж. Е.Казан, США) Дорога (реж. Ф.Фелліні, Італія)
1955	Смерть велосипедиста (реж. Х.А.Бардем, Іспанія)
1956	Приречений на смерть втік (реж. Р.Брессон, Франція)
1957	В суботу ввечері, в неділю вранці (реж. К.Рейс, Англія) Полунична поляна (реж. І.Бергман, Швеція)
1958	Попіл і діамант (реж. А.Вайда, Польща)
1959	Генерал Делла Ровере (реж. Р.Росселліні, Італія) Хіросіма, моя любов (реж. А.Рене, Франція) 400 ударів (реж. Ф.Трюффо, Франція)
1960	Голий острів (реж. К.Сіндо, Японія) На останньому подиху (реж. Ж.Л.Годар, Франція) Рокко і його брати (реж. Л.Вісконті, Італія) Зв'язний (реж. Ш.Кларк, США) Пригода (реж. М.Антоніоні, італія)
1961	Вестсайдська історія (реж. Р.Уайз, США) Вірідіана (реж. Л.Бюнюель, Іспанія) Смак меду (реж. Т.Річардсон, Англія)
1963	8 ½ (реж. Ф.Фелліні, Італія) Кат (реж. Л.Берланга, Іспанія) Це спортивне життя (реж. Л.Андерсон, Англія)
1964	Євангеліє від Матфея (реж. П.-П.Пазоліні, Італія)

1965	Тіні забутих предків (реж. Г.Параджанов, УРСР)
1966	Хто боїться В'єтнамської Війни? (реж. М.Ніколс, США) Персона (реж. І.Бергман, Швеція)
1967	Бонні і Клайд (реж. А.Пенн, США)
1968	2001: Космічна Одиссея (реж. С.Кубрік, США) Тиша і крик (реж. М.Янчо, Угорщина)
1969	Загибель богів (реж. Л.Вісконті, Італія)
1970	Маленька велика людина (реж. А.Пенн, США)
1971	Андрій Рубльов (реж. А.Тарковський, СРСР)
1972	Довгі проводи (реж. К.Муратова, УРСР) Кабаре (реж. Б.Фосс, США)
1974	Амаркорд (реж. Ф.Фелліні, Італія) Калина червона (реж. В.Шукшин, СРСР)
1975	Пролітаючи над гніздом зозулі (реж. М.Форман, США) Щелепи (реж. С. Спілберг, США)
1980	ZOO (реж. П.Грінуей, Великобританія)
1981	Мефісто (реж. І.Сабо, Угорщина)
1982	Ганді (реж. Р.Аттенборо, Англія)
1983	Одного разу в Америці (реж. С.Леоне, США) Фанні і Олександр (реж. І.Бергман, Швеція)
1985	Червона троянда Каїра (реж. В.Аллен, США)
1987	Дні радіо (реж. В.Аллен США)
1994	Кримінальне чтиво (реж. К.Тарантіно, США) Втомлені сонцем (реж. Н.Міхалков, Росія)
1995	Торжество (реж. Т.Вінтерберг, Данія)
1997	Забавні ігри (реж. М.Ханеке, Австрія) Шосе в нікуди (реж. Д.Лінч, США)
1999	Розетта (реж. Ж.-П.Дарденн, Л.Дарденн, Франція)
2000	Та, що танцює в темряві (реж. Л.Фон Трієр, Данія)
2001	Чемодани Тульса Люпера: Моавітська історія (реж. П.Грінуей, Великобританія) Космічна Одиссея (реж. С.Кубрик, США)
2012	Любов (реж. М. Ханеке, Франція-німеччина-Австрія)

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ЦІЛІСНОГО АНАЛІЗУ КІНОФІЛЬМІВ

Метою цілісного аналізу кінофільму є потреба зрозуміти ідею кінотвору, визначити його роль в історії світового кіно й у суспільстві, виразити своє ставлення до переглянутого на основі елементарних знань теорії кіно.

Найчастіше аналіз кінофільму зводиться до розкриття змістовної сторони твору. При цьому пізнання закономірностей кінотвору заміщується його інтерпретацією відповідно до особистісного емоційного сприйняття. Такий

підхід завжди буде актуальним, адже він лежить в основі рецензування фільмів, метою якого є оперативність першої імпресії. Однак при всій своїй значущості, таке перше наближення до твору не може замінити необхідності його глибокого наукового аналізу. Саме в цьому й полягає прерогатива кінознавства, що базується на цілісному аналізі кінофільмів. Метод цілісного аналізу полягає у визначенні жанрових, стильових, семантичних і семіотичних особливостей кіно. Для цього необхідне знання особливостей художньої мови кіномистецтва, системи виразових засобів, авторської стилістики, а також загальних законів будови мистецького твору і його комунікативної специфіки.

Кінофільм є зразком синтетичного мистецтва. Ієрархія його образної системи ґрунтується на взаємовпливі принципів сюжетотворення, драматургії аудіовізуальних рішень, специфіці монтажних прийомів. Головна мета цілісного аналізу – максимально точно збагнути поетику кінополотна через виявлення механізму взаємодії різнорівневих мистецьких складових. Це, у свою чергу, дозволить ідентифікувати авторську концепцію, вступити у процес співроздумів, діалогу з режисером. Очевидно, що для досягнення повноцінного ефекту при аналізі кінокартини необхідний її багаторазовий перегляд.

Цілісний аналіз кінофільму повинен виконуватись за таким планом:

- 1) сюжет;
- 2) композиція і структура;
- 3) візуальна (пластична) і звукова образність;
- 4) синтаксис;
- 5) символіко-метафоричний надтекст.

Перший етап передбачає аналіз характеру сюжету фільму. Сюди включається:

а) аналіз назви фільму, яка завжди багатозначна, це свого роду символ, метафора;

б) визначення головних тем і видів конфлікту: зовнішній, внутрішній, соціальний, психологічний, антагоністичний і т. ін.;

в) характеристика головних героїв. Слід звернути увагу на акторський ансамбль, чи збалансований він. На особливість створення акторами художніх образів;

г) визначення домінуючого принципу оповідності (нарративу): лірико-епічний, епіко-драматичний, лірико-драматичний;

д) визначення типу драматургії: крещендуюча, хвильова, амбівалентна;

е) виявлення жанрових ознак.

Мета даного етапу аналізу – відповідь на питання «про що кіно?» на рівні розвитку сюжету.

Другий етап – це визначення образу-структури кінотвору. Він передбачає:

а) виокремлення фабули і осягнення логіки композиції фільму (ідентифікацію експозиції, зав'язки, кульмінації, розв'язки);

б) визначення типу структури кіно: лінійна, концентрична, різоматична (фр. *rhizome* – «кореневище»).

Результатом даного етапу є розробка графічної схеми, що виражає архітектоніку фільму.

Третій етап – це умовний перехід від вивчення каркасу кіно до розгляду його художньої фактури. Оскільки основними виразовими засобами кіно є

зображальність і звук, постає необхідність детального аналізу цих елементів. Він включає дослідження характеру композиційних рішень (динамічні, статичні, відцентрові, доцентрові і т. ін.), драматургії світла й тіні, колірної партитури, а також прийомів синтезу шумів, вербального компонента й музики, з метою з'ясування міри відповідності звуковізуальної мови фільму логіці його загальної художньої побудови. Необхідно оцінити костюми, декорації, антураж, відповідні до епохи (особливо для історичних фільмів, батальних сцен), звернути увагу на спецефекти, їх доречність і художність. Слід звернути увагу на операторську роботу (чи є панорамні зйомки, зйомки великим планом, у ракурсах (з незручного положення), в екстремальних умовах).

Четвертий етап поєднує морфологічний і синтаксичний аспект. Тут одиницями аналізу стають монтажний кадр і монтажна фраза. Виявляються головні принципи їх будови, сполучення, ритмізації й визначається значимість монтажу у формо- й сенсотворенні фільму.

П'ятий (вищий) етап – дешифрування символіко-метафоричного надтексту кіно, тобто знову пошук відповіді на запитання «про що фільм?», але на рівні філософського узагальнення.

Таким чином, методика цілісного аналізу фільму починається з пошуку відповіді на запитання «про що?» і ним же закінчується. При цьому передбачається не біг по колу, але сходження від співпереживання героєві до емоційно-інтелектуального спілкування з автором-режисером. Якщо в кінополотні через емоцію транслюється думка, а думка виявляє трепетність емоції, то це і є чудо виникнення органічного екранного образу.

Очевидно, що будь-яка методика схематична, умовна й абстрагована. У процесі її застосування до конкретних фільмів різних історичних періодів, художніх течій і шкіл ми зможемо її дещо видозмінювати.

Результати цілісного аналізу кінофільму слід викласти у письмовій формі (реферат) за таким планом:

1. Тема(и) та ідея фільму.
2. Жанр.
2. Історія фільму: від сценарію й періоду створення до публічного показу (акт міжнародного визнання).
3. Авторський колектив творців.
4. Відповідність духові часу, своєрідність світовідчуття автора в контексті художньо-історичних подій століття.
5. Місце фільму у творчості даного режисера. Особливості кіномови, естетики.
6. Аналіз усіх засобів виразності: тип драматургії, види конфлікту, операторська робота, акторська гра, музика, монтаж і т. д.
7. Думка кінокритики.
8. Власна оцінка. Висновки.

ЗРАЗКИ АНАЛІЗУ КІНОФІЛЬМІВ

«Броненосець «Потьомкін»» (1925, реж. С. Ейзенштейн)

Фільм «Броненосець «Потьомкін»» був створений за кілька місяців на замовлення уряду до 20-річчя першої російської революції. Прем'єра відбулася 24.12.1925 р. у московському Великому театрі. Театри, в яких демонстрували фільм, працювали безперервно з аншлагами. У квітні 1926 р. копію було подано у прокат Німеччини, але там картину піддавали цензурним змінам. Довгий час фільм тримався в першому рядку списку кращих фільмів усіх часів і народів.

Сценаристами виступили Н.Агаджановою-Шутко і С.Ейзенштейном, операторами – В.Попов та Е.Тіссе. Музику до кіно написав німецький композитор Е.Майзель. Музика разом з візуальним рядом створюють ефект синестезії. Стрічка німа, тому гра акторів відзначається театральністю.

Фільм не має традиційного сюжету, матеріал в ньому організовано за принципом хроніки. В основі фабули – повстання матросів на броненосці «Князь Таврический» («Потьомкін») в 1905 р. За визначенням режисера, у фільмі розробляється тема братерства й революції. Дія будується на відкритому антагоністичному конфлікті двох протиборчих сил. Протагоніста персоніфікує броненосець, що перетвориться по ходу розгортання оповіді із царського крейсера «Князь Таврический» у заколотного буревісника «Потьомкіна». Антагоніст втілений сукупністю осіб офіцерського корпусу броненосця, але в міру просування до кульмінації трансформується в абстрактно-пластичну невблаганну й безжалісну силу.

Кінонарратив ґрунтується на лірико-епічному принципі оповідності, коли в екранному просторі масштабного художнього узагальнення чітко помітне соло автора-режисера.

Композиція фільму чітко окреслена автором як п'ятичастинна:

1. «Люди і хробаки».
2. «Драма на Тендрі».
3. «Мертвий волає».
4. «Одеські сходи».
5. «Зустріч із ескадрою».

Кожна з п'яти частин картини має власну назву і є композиційним елементом єдиної художньої системи фільму:

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка
Частина 1 «Люди і хробаки»	Частина 2 «Драма на Тендрі»	Частина 3 «Мертвий волає»	Частина 4 «Одеські сходи»	Частина 5 «Зустріч із ескадрою»
13'12''	17'37''	11'02''	11'51''	16'09''

При цьому кожна частина досить автономна, оскільки має завершену внутрішню будову. На композиційному рівні це означає, що кожна з п'яти частин окремо має свою зав'язку, розвиток, кульмінацію й розв'язку. Подібна структурна пропорційність забезпечує органічну стрункість екранного твору.

Органічна стрункість твору виявляється і на ритмічному рівні. Кожна частина розпадається на дві складові. У точці перелому – пауза, цезура, за якою слідує модуляція – перехід до іншого настрою, інший ритм, інший масштаб образного узагальнення. Цезура – це свого роду «вдих» (один або кілька коротких кадрів) перед імпульсом нового розвитку, точка, у якій намічено два

можливі напрямки виходу: нейтралізація протистояння або, навпаки, його інтенсифікація. Очевидно, що класичний модус розвитку дії вимагає другого. У фільмі «Броненосець "Потьомкін"» виявлений саме такий крещендуочий тип драматургії.

Частина 1. «Люди і хробаки»:

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка
«Утроба» броненосця	Протест матросів (гниле м'ясо)	Схвалення лікаря	Відмова матросів від обіду	Розбита тарілка
3'25''		8'39''		1'08''

Цезура: очікування вердикту лікаря. Виражена через крупний план особи лікаря й деталь – його здвоєне пенсне, що служить у цьому випадку збільшувальною лінзою. Виникає приблизно на 6-й хв розвитку першої частини (13,12 хв) і триває близько 30 с.

Частина 2. «Драма на Гендрі»:

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка
Шикування на полубі	Звернення командира Голікова	«Бродіння» в середовищі матросів	Бунт матросів	Вбивство Вакулинчука
1'0''	13'08''			3'29''

Цезура: очікування пострілу. Виражена серією крупних планів осіб офіцерів, матросів і деталями – хрест, кортик, рятувальне коло. Виникає приблизно на 8-й хв розвитку другої частини (17,37) і триває близько 60 с.

Частина 3. «Мертвий волає»:

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка
Сюїта туманів	Потягнулись слухи	Мітинг біля палатки Вакулинчука	Мітинг на броненосці	Підняття прапора
1'29''		8'22''		1'11''

Цезура: очікування реакції одеситів, що мітингують проти самодержавства, на провокацію (фраза «Бий жидів», кинута в розпал мітингу). Виражена через крупні плани особи провокатора, мітингуючих і кадром з титром «Бий жидів». Виникає приблизно на 8-й хв розвитку третьої частини (11,02) і триває близько 10 с.

Частина 4. «Одеські сходи»:

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка
Мешканці Одеси	Братання з народом	Розстріл на одеських сходах	Матір і дитина	Відповідь броненосця
4'12''	7'09''			30'0''

Цезура: «І раптом». Виражена деталлю – кадром з аналогічним написом. Виникає приблизно на 4-й хвилині розвитку четвертої частини (11,51) і триває

близько 1 с. Однак будова кульмінаційної частини фільму містить і другу цезуру, яка виникає приблизно на 7-й хвилині, триває близько 9 с і представляє момент очікування пострілу в матір з дитиною на руках.

Друга цезура виражена загальним планом самотньої фігури матері, що протистоїть лінії гострих гвинтівок, крупним планом благаючих про пощаду жінок і кадром з написом «Моєму хлопчикові дуже погано». Обидві цезури, розташовуючись на $\frac{1}{3}$ від початку частини й на $\frac{2}{3}$ від її кінця, утворюють «золоту середину» у масштабі загального кульмінаційного розвитку фільму. Причому об'єднуюча їхня діагональ спрямована по низхідній: від граничної динамічної експресії (перша цезура) до статичної (друга цезура).

Частина 5. «Зустріч із ескадрою»:

Експозиція	Зав'язка	Розвиток дії	Кульмінація	Розв'язка
Мітинг матросів броненосця	Рішення вступити у бій	Підготовка до бою з ескадрою	Зближення з ескадрою	Переможна хода броненосця
1'30''	13'09''			1'30''

Цезура: очікування пострілу. Виражена серією деталей: жерла знарядь, прапор на щоглі броненосця, ока матроса, кадри з титром «Постріл...», «...або...». Виникає приблизно на 13-й хвилині розвитку п'ятої частини (16,09) і триває близько 60 с.

Природно, якщо цезури забезпечують специфіку структурування кожної частини, то вони повинні виконувати цю функцію і щодо фільму в цілому. У якості своєрідної цезури (моменту перелому) тут виступає цілий епізод (експозиція й зав'язка) третьої частини «Мертвий волає». Виражена тихою пейзажною «сюїтою туманів», наметом з мертвим Вакулинчуком, одиничними фігурами людей біля неї, полум'ям свічки й двома жінками на колінах. У якості основних пластичних деталей-акцентів уведений крупний план мертвого Вакулинчука, полум'я свічі й напис «через ложку борщу». Виникає цезура приблизно на 31-й хв фільму й триває близько 180 с.

Після цих епізодів «затишшя» драма протистояння набуває значно більшого масштабу і узагальнено-знакового характеру. При цьому важливо підкреслити, що всі зазначені цезури розташовуються ледве не досягаючи середини (1-а, 2-а і 4-а частини, а також фільм у цілому), або, навпаки, «переступаючи» її (3-я, 4-а й 5-а частини). Серцевиною «золотої перетину» є 3-я частина.

«Броненосець "Потьомкін"» – приклад прямого вираження пафосу. Увесь образний зміст картини розвивається за принципом «виходу із себе» (ex-stasis), тобто за законами патетичного твору. Від акту до акту розширюється простір події: у першій частині дія обмежена «утробою» броненосця; в другому – вихлюпується на палубу; у третьому – захоплює узбережжя Одеси і т. д. Кількість учасників конфлікту також збільшується від епізоду до епізоду. Відповідно наростає емоційний градус зіткнень, частішає ритмічний «пульс» фільму. Усі елементи картини досягають екстатичної межі в четвертій кульмінаційній частині – «Одеські сходи».

У фіналі фільму над броненосцем піднімається червоний стяг. Це – візуальна кульмінація у чорно-білому фільмі. Також це перший приклад використання кольору в кінематографі СРСР.

С. Ейзенштейн не вважав за доцільне висувати на перший план головного героя. Він унікав акцентування на постатях кіноакторів. Антагоністичні сили показані у фільмі через контрасти. Безпомічна «броунівська» юрба не безособова (дама в капелюшку з вуаллю, старий, студент, жінка в пенсне, хлопчик і ін.). Жорстока сила навпаки, безлика й представлена рядом рушниць, одноманітних кашкетів і чобіт, які легко вписуються в горизонталі довгих шаблів і розмірно чеканять крок.

Серією крупних планів (пластичних деталей) С.Ейзенштейн гранично загострює емоційне напруження. Тут вдало використано пластику протилежних рухів. Перше протискладнення – мати з пораним сином на руках починає сходження по сходах назустріч шерензі солдат: самотня фігура людини протистоїть невблаганній силі й на мить зупиняє її. У цій фазі розвитку навіть кульмінація екстатична: вона гранично розтягнута й відносно довго не досягає розв'язання. «Задихнувшись» від несамовитості весь звукозоровий образ консолідується в статисти граничного зближення різновекторних (униз / нагору) сил і «оглушливої» тиші (пауза в музичному русі). Тут і настає трагічна розв'язка – постріл у фігуру матері. І потім виникає модуляція: знову з'являється тема «Мати й дитя», але на рівні символічного узагальнення – образ матері апелює до семантики Мадонни. Пластично епізод будується як втрата рівноваги, як вихід зі статички (куля попадає в живіт матері, і вона, повільно осідаючи в обійми смерті, своїм важким тілом зіштовхує коляску з дитиною). І знову тотальний низхідний рух як падіння в пекло. І знову хаос юрби й чіткість солдатського строю. Екстатична кульмінація гранично сконцентрована в стрімкій монтажній послідовності крупних планів волаючого парубка в окулярах, дитини в колясці, що перевертається, озвірілого козака, що розмахує шашкою, жінки з розсіченим пенсне й несамовито відкритим ротом. Уся ця нелюдська напруга осіб змінюється пластичною алегорією «лева, що пробудився» (скульптура сплячого лева – лежача з відкритими очима, сидячий лев).

Кульмінація другої хвилі одержує розв'язку, аналогічну першій, – постріл у відповідь броненосця. Інтенсифікація розвитку четвертої частини досягається послідовним укрупненням планів. Якщо в першій кульмінаційній хвилі образно-пластичні деталі функціонують у якості потужних емоційних уколів-акцентів, то в другій вони стають головною рушійною силою для енергійного й прискореного ведення оповіді.

Критики фільму «Броненосець "Потьомкін"» відзначають «величні масові сцени» й «історично обумовлені людські характери» (Р.Юренев, В.Шкловський, К.Маркус). Феномен фільму полягав, на думку критиків, у тому, що глядачеві важко розчленувати своє враження, що хвилює його більше – самі факти або їх кінематографічне оформлення. У 60-х рр. ХХ ст. критика стосувалась лише того, що сюжет не відповідав історичним реаліям, але художні достоїнства не підлягали сумнівам.

Отже, естетична своєрідність кінотвору С.Ейзенштейна визначається не фабулою й не героями у традиційному розумінні. Реальний зміст кадру,

розвиваючись, «розбухаючи», переростає в монтаж, який тут виявляється основою формо- і смислоутворення. Сюжет «Броненосця "Потьомкіна"» складає пластична поліфонія: повторюваність мотивів, сплетення й розплетення різних «голосів», наскрізний рух одного елемента через інший. Наприклад, постріл як опорний символ фільму виникає в другій частині («Драма на Тендрі»). Тут він заявлений у грізній семантичній модифікації розстрілу групи матросів броненосця, але реально представлений єдиною кулею, випущеною з револьвера у Вакулинчука. У четвертій частині картини («Одеські сходи»), навпаки, перший постріл у фігуру матері з дитиною змінюється шквалом вогню, а потім – знаковим гарматним пострілом броненосця по штабу генералів. У завершальній частині («Зустріч із ескадрою») загрозливо націлені на броненосець дула гармат адміральської ескадри, однак ніякого пострілу не відбувається.

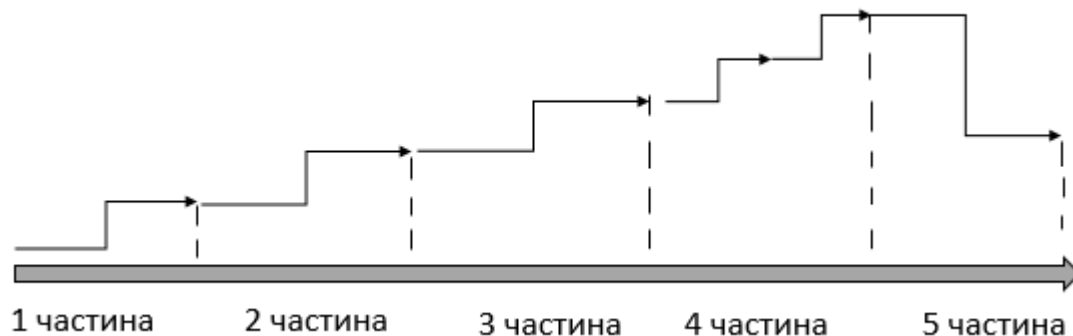
Подібну траєкторію лейтмотивного розвитку можна простежити на прикладі пластичної деталі — пенсне. У першій частині здвоєне пенсне лікаря функціонує як механізм збільшення, що оголяє суть. У другий – самотнє пенсне лікаря, що зачепилося за поручень, символізує трагічну долю лікаря й одночасно свою нікчемність. У четвертій кульмінаційній частині пластичний образ пенсне не тільки максимально розтиражований: окуляри парубка, пенсне на особі жінки, але навіть наведений до екстатичного – розколотого – стану. У п'ятій частині фільму образ пенсне чітко функціонує на абстрактно-геометричному рівні кругових форм спідометра, жерла гармати («здвоєне пенсне»).

Особливо виразно у фільмі «Броненосець "Потьомкін"» звучать семантичні ідеї християнської теми. Вона «зав'язується» на мінусовій шкалі: наприкінці першої частини матрос спересердя розбиває тарілку, по крайці якої написаний рядок з молитви: «хліб наш насущний даждь нам днесь». У другій частині фільму введений демонічний образ попа, що постукує ребром хреста по долоні, немов сокирою. Однак уже наприкінці другої й початку третьої частин картини проведення християнської теми набуває амбівалентного характеру – образ палаючої свічки стає одним з домінуючих пластичних акцентів у точці руху «золотого перетину». Після цього перелому тема знаходить асоціативно-символічне звучання. Вся екстатична природа четвертої частини волає проти немилосердності. Не випадково тут з'являється й отримує стрімкий двофазовий розвиток тема матері й дитини. Причому в другій фазі пластично акцентований образ матері асоціативно відсилає до Мадонни. У фіналі ж картини драматично-напружене очікування фатального пострілу змінюється тріумфальним ходом броненосця – дула гармат смиренно опускаються, немов покоряючись моральному імперативу «Не вбий».

Пластична поліфонія фільму С.Ейзенштейна змушує «звучати» зображення – «барабанний дріб ніг і пострілів солдат, що розстрілюють мирних жителів Одеси»; напружена пульсація моторів броненосця; «тихий стогін» вітрила, що опускається. Це приклади ефекту шумової складової звукової образності німого фільму. Крім того, «Броненосець "Потьомкін"» – один з небагатьох фільмів середини 1920-х років, до якого була написана оригінальна музика німецьким композитором Е. Майзелем, але використовувалася вона тільки при прокаті стрічки за кордоном.

Отже, «Броненосець "Потьомкін"» С.Ейзенштейна представляє зразок органічної художньої стрункості, в основі якої – класична п'ятиактна

композиція. Фільм виглядає як хроніка, але діє як драма, тобто події «нализуються» на строгий канонічний драматургічний каркас. Тому й структура фільму досить просто може бути виражена наступною діаграмою:



Кожна стрілка ілюструє траєкторію драматургічного й образного розгортання відповідної частини фільму. Мініекспозиція кожної частини «відштовхується» від розв'язки попередньої. Вигин у кожній стрілці означає цезуру, після якої протистояння наростає з новою силою. Загальна ламана неухильно прагне нагору до кульмінації, після чого наступає спад розв'язки. Якщо відкинути всі деталі й скористатися умовністю схеми, то в її якості можу виступити... сходи – один з головних пластичних образів фільму. Більше того, режисер напівжартівливо, напівсерйозно помітив, що «Одеські сходи» «є традиційним трикутником, зведеним у... масову дію. Сходи прагнуть до "Броненосця". А на шляху стає лиходій – «Ноги царських солдатів»... І, імовірно, «людяність» цього фільму, позбавленого людей-протагоністів, багато в чому й тримається на тому, що під колективними образами живуть своїми життєвими перипетіями живі людські прообрази»¹. Беручи до уваги це судження С.Ейзенштейна, а також природу сюжету фільму, можна стверджувати, що «протагоністом» є броненосець, а жанр картини тяжіє до героїчної драми, оскільки розв'язкою служить тріумфальний хід «Потьомкіна». Символіко-метафоричний надтекст фільму «Броненосець "Потьомкін"» інкрустований у пластичній драматургії, ритмічному малюнку, пафосі трагічного протистояння: постріл породжує шквал вогню, що загрожує «підпалити» цілу історичну епоху.

«Земля» (1930, реж. О.Довженко)

Вийшовши на київські екрани 8 квітня 1930 р., 17 квітня фільм «Земля» був уже заборонений через «натуралізм та замах на звичаї». Водночас європейський кінематограф тріумфально прийняв «Землю»: з великим успіхом фільм демонстрували в Берліні, Парижі, Лондоні та Празі, з'явилася велика кількість позитивних відгуків і рецензій. «Цей фільм, – зазначав голландський режисер документального кіно Йоріс Івенс, – без перебільшення є найвище, що досі було створено в радянській та європейській кінематографії».² І як результат, 1958 р. на підсумковій Брюссельській всесвітній виставці О.Довженка було

¹ Эйзенштейн СМ. Неравнодушная природа //Сергей Эйзенштейн: избр. произведение: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. - С.296-297.

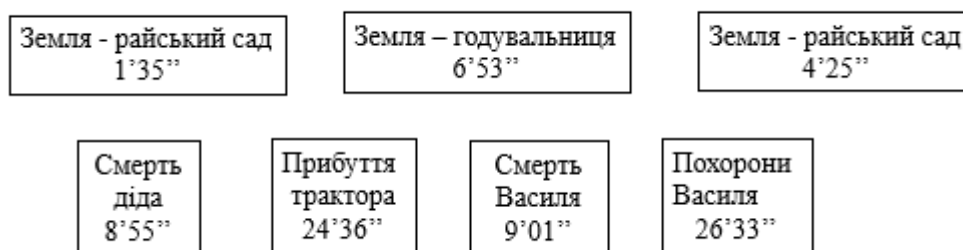
² Панасенко Т.М. Олександр Довженко. – К. : Укрвидавполіграфія, 2012. - С.45.

визнано одним з десяти провідних митців світової кінотворчості за всю її шістдесятилітню історію, а фільм було названо серед дванадцяти найкращих фільмів «усіх часів і народів».

Сюжет: сільський хлопець Василь зі своїми однодумцями організує колгосп. Його вбиває син куркуля Хома. Фільм закінчує довга сцена похорону Василя.

Якщо розглядати конфлікт персонажів, що персоніфікують новий і старий уклад сільського життя, то він, безумовно, представлений їхнім формальним антагоністичним протистоянням. Однак тема колективізації з її драматизмом зміни життєвого устрою витиснута на периферію сюжету... пантеїстичною філософією. Дійсним повноцінним протагоністом фільму стала земля зі своєю основною сакральною функцією плодоношення.

Сюжетотворення фільму «Земля» має дискретний характер, що ускладнює вичленовування фабули. У якості великих вузлових моментів можна виділити чотири головні події: смерть діда, прибуття трактора, смерть Василя, похорон Василя. Вони досить автономні, оскільки в кожному розвитку відбувається по спіралі й піднімається до символіко-метафоричного узагальнення. Поряд із обмеженою подієвістю у фільмі «прокреслена» алегорична ліга, що поєднує тричастинну тему землі: Земля – райський сад; Земля-Годувальниця; Земля – райський сад. Режисер опирається лінійній оповіді. Таким чином, фільм рівномірно оперезаний темою Землі: від зачину (райський сад) до оди (годувальниця) і від неї до післямови (райський сад). Причому ода «Земля-Годувальниця» являє собою центральний (серединний) сегмент композиції кінотвору: її початок збігається з 36-ю хвилиною фільму, а завершення припадає на 42-у хвилину. Загальна тривалість картини – 82 хв. Схематично це можна виразити так:



Тема Землі, що оперізує «тіло» фільму, що й повертає все на вихідні позиції, утворює колообіг. Коло, круглий – основний семантичний елемент картини, акцентований у пластичних образах плодів Землі: соняшник, яблуко, кавун. Усе це дає підставу визначити структуру фільму як рондо. У музичнім мистецтві назва цієї форми побудови твору прийшла із середньовічної Франції, де рондо (rondeau – коло) називалися хороводні пісні. Починається рондо з головної теми, яку називають рефреном. У міру розгортання рондо рефрен повертається тричі, чергуючись із іншими музичними епізодами. Фільм О.Довженка має рондоподібну форму:

$A - CB - A^1 - B^1C - A^2 - C^1AB^1 - A^1 - B^2 - AA^1C^2 - A$

де А – рефрен (земля), В – Василь (новий уклад життя), С – Хома (старий уклад життя), СВ – у будинку Хоми (плач) і в будинку Василя (збори комсомольського осередку), $A^1 B^1C$ – прибуття трактора, зіткнення Василя й

Хоми, A^1 – монтажна секвенція («Ода землі»), C^1 – танець Хоми, AB^1 – убивство Василя, $A^1 - B^2 - AA^1C^2$ – похорони (вознесіння) Василя і «смерть» Хоми, A – земля — райський сад.

Рондоподібна форма фільму з постійно поновлюваним рефреном також конститує наративну дискретність. Фільму властива розімкненість художнього простору й часу. Простір події неминуче поглинається простором природи: нива, сад, рілля, ранковий туман, безкінечна сільська дорога, баштан, приишла у передранковій мрії околиця. Поряд із цим у картині розімкнутий і внутрішньокадровий простір за допомогою порушення правила міжкадрового монтажу за напрямом погляду. Погляди персонажів не спрямовані на конкретні об'єкти. Герої дивляться у світ заекранного простору. Кожна особа самоцінна й відмежована окремістю кадра.

Щодо категорії часу, то сьогодення, минуле й майбутнє зливаються в єдності, взаємопроектуються.

Таку ж ідею втілює і контрастна драматургія фільму. Спокійна неспішна перша частина – смерть діда – монтажно «зустрічається» із другою частиною – прибуття трактора, – яка починається епізодом істерики в родині Хоми. Далі цей напружений ритм підтримується антонімічно-дискретним «звучанням» подій (метушня – завмирання; напір, енергетика – статика; «їде! – стало!» та ін.).

Третя частина – смерть Василя – починається сценою любовного томління (місячна ніч, тиша), знову повертаючи до пісенної протяжності. Навіть танець Василя пластично оформлений хвилеподібно, надзвичайно повільний у своєму розвитку. Фатальний постріл переданий опосередковано: панорама (Василь раптово впав) / лише коні повели вухами. Далі – скорботне мовчання в будинку Василя, його наречена, що увірвався в двері, відразу замовкає, затихає. Четверта частина – похорон Василя – це хорова міць, урочистість, наснага, патетика й *ecstasis*.

Зображення (оператор Д. Демуцький) у картині набуває значущості завдяки підкресленій неспішності камери. Сяюча німота сутності візуалізується також і за допомогою висвітлення: світло не падає на обличчя, а, навпаки, виходить від них як на іконі.

Зображальна пластика фільму поєднує дискретність і музичну (пісенну) плинність: кожний кадр як фототвір композиційно завершений і одночасно підкреслено «протяжний». «Довженківський крупний і довгий план – дивна річ. Його неможливо обійти не увагою. Він неминуче зачаровує кожного якоюсь надлишковою зображальністю. Часом здається, що весь фільм "Земля" – лише черги статичних портретів, пейзажів і натюрмортів, що змінюють один одного», – писав О.Аронсон.³

Кінематографічною основою драматургії є «портрет». Подібне зображення насамперед дає нам розглянути міміку, і – можливо, це найголовніше «прочитати» погляд. При домінуванні «портретного» – у довженківському розумінні – кадру інші, не марковані як «портретні» кадри, стають привілейованими, виділяються із загального кінематографічного простору. Саме такі – «непортретні» кадри – люди, що стоять у повний зріст, «зрізані» зверху або знизу, люди зняті цілком – практично «вертикально» – знизу вгору або

³ Аронсон, О.В. Киноантропология «Земли» // Киноведческие записки. 1994. №23. - С.141.

зверху вниз – камерою й стають кульмінаційними в кіно, відриваючи сюжет від осіб, переносячи його в над-людський простір.

Режисер відмовився від ефектів світла й тіні, а також інших прийомів «німого кіно» – інтертитрів і т.ін.

Німа картина О.Довженка опирається на виразну звукову образність. Насамперед це стосується образотворчої функції музики як головного компонента звукового образу фільму. Музичний малюнок кінострічки можна схематично зобразити відповідно до запропонованої вище формули рондо.

А (земля): широка, світла, лірико-епічна тема, хвилеподібна «пісня без слів» (вокаліз жіночого й чоловічого хорів). Поступово «проступає» інструментальна музика: спочатку струнні зрідка, але їхнє звучання стає все об'ємнішим, чітко виділяється тембр арфи. Одночасно активізуються духові. Раптово вокально-інструментальне багатоголосся заміщується передзвоном дзвонів, що супроводжують смерть діда наприкінці першої частини.

СВ (старе/нове): С – гамір в будинку Хоми супроводжується інструментальною музикою з безліччю імплантованих шумів. У розрізненому, хаотичнім звучанні різних груп оркестру переважає різка інтонація мідної духової групи. Відсутність мелодизму підкреслюють активні ударні.

В (нове) – засідання комсомольського осередку в будинку Василя – характеризується приглушеним нестійким характером звучання (домінують дерев'яні духові) із затаєною погрозою, яка час від часу маніфестує лиховісним накатом струнних, що переходять у глухі басы.

А¹ (земля): «невизначеність» ладу, що виникає з «тремтячого» звучання струнно-смічкових, змінюється дзвонами (біля могили діда).

В¹ (нове): переважає лапідарний чеканий одноманітний («машинний») ритм теми, яку ведуть духові. Прибуття трактора супроводжується музичним зображенням людей, що йдуть. Виразні звукозорові контрапункти: кімната правління колгоспу – «крокуючі люди» (кроки в басу); трактор став – органний бас; трактор завівся (радість).

С (старе): у музиці «застигає» фермата на загрозливій інтонації.

А² (земля): орання поля (вибухові, іскристі каскади дерев'яних і мідних духових); жнива (широка, епічна тема у всього оркестру); мелодія чітко наростає, крещендує і до епізоду випічки хліба досягає апофеозу.

С (старе): танець Хоми – напружене схвильоване звучання оркестру змінюється лиховісними інтонаціями мідних духових і затихає в паузі – «Василь межу переорав!».

В (нове): сцена любовного томління й вбудована в неї за принципом інверсії – спочатку оркестр, потім вокаліз – первісна тема А. Танець Василя супроводжує контрастна за характером музика – крещендо неспокоїного руху-погрози духових у кульмінації (постріл) переходить у дзенькіт ударних.

А¹ (земля): передзвін дзвонів. Їм вторить мелодія оркестру, що ніби розгойдується.

В С: похорон Василя – вибухове фортісімо в оркестру із заспокоєнням на ферматі; провідною стає пронизлива лірична тема у струнних, що піднімається на граничну висоту. Далі відновлюються й сплітаються в патетичному звучанні всі теми: широка лірична (А), зловісно-неспокоїна, дзвона (А¹).

А (земля): повертається широка, світла, лірична тема (вокаліз і інструментальний супровід).

Музика, написана композитором В.Овчинніковим, має зображальний характер. Вона супроводжує фільм від початкового до фінального кадру. Але крім цієї всепроникаючої музичної складової слід зазначити й інші, що складають звукову образність картини «Земля». Так, вербальний компонент надзвичайно виразний у своїй... звуковій силі. Написи досить рідкі, але чітко передають нюансування фраз героїв: крещендують, збільшуючись у масштабі, і вторять екстатичному стану персонажів – дробляться на слово-кадри.

Шуми у фільмі представлені... зображенням. У цьому сенсі виразною є сцена з мовчазно сидячим Опанасом – батьком убитого Василя. Тричі та сама композиція: Опанас, важко обіпершись долонею на коліно, сидить у півобороту біля столу з пониклою головою. Цей пластичний образ проступає із глухого чорного простору кадру й залишається незмінним близько 33 с (!), потім тане як сніг у новому кадрі й знову «визріває» у просторі наступного кадру в буквальному повторенні, тривалість якого вже становить близько 26 с. Це пластичне остинато характеризує й глибоку міру внутрішньої відстороненості дядька Опанаса, і кам'яну німоту його щиросердечного болю, і гробову тишу, що встановився в будинку. І знову ракорд. І третій тихий «сплеск» уже на 15 с. Після чого Опанас, немов звільняючись із летаргічного заціпеніння, повільно повертає голову, запитально дивиться на дружину й дочку, що насторожилися. Потім встає, наближається. У наступному кадрі через його спину видно, як кілька раз «здрігаються» дерев'яні дошки дверей. Опанас довго не наважується їх відчинити. Ця виразна монтажна тирада нагадує «стук долі у двері».

Перефразовуючи А. Тарковського, можна сказати, що О.Довженко з оператором Демуцьким у «Землі» демонструють митецьку майстерність закарбування часу: ми бачимо його тривалість. З. Кракауэр стверджує, що український режисер використовував інтелектуальний метод постановки, «який... з великими труднощами може бути сприйнятий селянським глядачем. Він працює... не лінійно, а в декількох вимірах».⁴ У цьому сенсі монтаж для автора «Землі» – є засобом подолання лінійності оповіді.

Подібно до мозаїки у своїй кінопоемі О.Довженко з'єднав безліч одиниць сюжету й зображальності, які пов'язані не стільки логікою фабули, скільки полісемантикою. Над схематичною переривчастою фабулою А. Довженко розгортає потужний філософсько-художній надтекст, складаючи пантеїстичну оду землі в нескінченному круговороті смерті й народження, посіву й плодоносіння. Відповідно інтерпретована й наскрізна тема смерті. Режисер трактує смерть як посів, як початок нового життєвого циклу. Так, смерть старого на початку фільму натуральна й природня як падіння перезрілого яблука. Загибель Василя – є актом жертвопринесення (тобто взаємообміну енергією), у результаті якого земля підносить людину: в епізоді похорону Василя фоб у кадрові «пливе сам» і молоде обличчя м'яко торкається великих дисків соняшників, яблуневих гілок. Більше того, «відхід-вознесіння» загиблого парубка супроводжується народженням його брата.

⁴ Кракауэр, З. Цензурный кинокомитет против русского фильма // Киноведческие записки. 1994. № 23. - С.188.

У фільмі є й третій інваріант – «смерть» Хоми: нищівної сили пластичний образ «вгвинчування» ним своєї голови в рілля... Земля тихо погребла в могилі діда, сумною «колисковою» проводила Василя й у скорботній нечутливості відторгла несамовитого Хому.

Ще один семантичний знак у фільмі представлений екстатичною мовою танцю, яка також розгортається в трьох фазах: «танець» Хоми, танець Василя, «танець» Хоми. Але на відміну від теми смерті, що обплітає весь фільм, образ танцю стягає колом лише його другу половину. Молодецький вихід Хоми серед білого дня на сільське перехрестя саме збігається із закінченням оди землі. Однак його намір пуститися в танок обривається звісткою про те, що Василь переорав межу.

Танець Василя представлений у досвітній тиші. Повертаючись із побачення по пустельній сільській вулиці, герой поступово переходить у танок, рухаючись прямо на глядача. Його танець, накочуючись хвилями, дихає молодістю й наступальною енергією: пил клубиться з-під чобіт, піджака широко розвівається в такт розмашистим жестам. Але й цей танець Василя раптово обривається на тому ж перехресті, де Хома свій танець не виконав.

Третя інваріація образу танцю вплетена в загальний метафоричний контекст похорону Василя в якості потужного дисонуючого елемента. Самотня фігура Хоми монтажно протиставлена консолідованій масі, а його «скуйовджений», неохайний вигляд – сяючій білизні похоронної процесії. З висоти своєї Голгофи Хома намагається прокричати, більше того, «протанцювати» свій біль, своє горе. Кілька початкових танцювальних рухів він проробляє начебто в рапіді сну. Але цей екстатичний порив, цей самотній крик Хоми «розбивається» об холодну непроникність монолітної маси, що слухає нового оратора, нового ватажка.

Естетика режисера полягає у тому, що митець віддає перевагу тріумфові краси. Він стверджував: «Якщо вибирати між красою і правдою, я вибираю красу. У ній більш глибокої істини, ніж у одній лише голій правді. Істинне тільки те, що прекрасне».⁵ Узагалі, образ землі був наскрізним у творчості О. Довженка. Автор через красу, шляхом живописної зображальності кадрів навіть відчуття сильної любові та глибокої поваги до землі.

У СРСР критика негативно оцінювала фільм «Земля», О.Довженкові ставили в докір, що в нього недостатньо чітко виявлена тенденція класової боротьби, що біологія бере гору над політичною теорією. Більшовицькі критики цілком небезпідставно побачили певний національний зміст, бо на тлі розкішно зображеної української природи поставала ідея морального здоров'я та незнищенності українського народу. Сучасні критики сприймають «Землю» як антиколективізаторський фільм.

Отже, образно-семантична триєдність танцю в картині О.Довженка, як і всі інші мотиви, веде від прямолінійних ідеологем, від героїчного пафосу боротьби за колгоспну перебудову селянського життя. Саме неоднозначність значенневого строю викликала у свій час гостру дискусію навколо фільму.

Коли ми дивимося кінофільм «Земля», він потрясає й захоплює нас єдністю змісту, темпу й кінотехніки, які, взагалі, могли допустити сприймати

⁵ Довженко О. Вибрані твори / О. Довженко. – К. : Сакцент Плюс, 2004. - С.51.

цей фільм як звуковий, настільки красномовні в ньому кожен рух, кожна подія. Переглядаючи кіно, відчуваєш усі таємниці життя за кожною формою, відкривається аналогія між рослиною, твариною і людиною як живими істотами на Землі. Наприклад, Довженко показує на вузькій смужці землі внизу, скраю кадру, корів і биків, що ніби вриваються в небо, а в наступному кадрі — селян, і стає ясно, що вони так само вкорінені в землю, як ці тварини. Або він пускає коней скакати галопом на просторі, а потім ми знову бачимо людей як їхніх біологічних побратимів. Далі по ходу фільму стає ясно, що Довженко не тільки відзначає подібність у русі й рості всього живого, але що він має особливу здатність породжувати нові структурні враження: за трактором колосся бризкає, ніби вода; зерно, коли його просівають, ковзає й виблискує, як риба. Навіть кавуни під дощем наприкінці фільму починають блищати, сяяти, змінювати свою поверхню: оптичні чудеса, яких ми ніколи раніше не бачили. І при цьому не виникає враження штучності, усе відбувається зовсім просто з матеріалістичної точки зору, і все-таки це Легенда про життя, яку Довженко починає зі смерті, а закінчує родючістю, народженням.

СИСТЕМА ПОТОЧНОГО ТА ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ

Засоби оцінювання та методи демонстрування результатів навчання

Аудиторне навчання: теоретичний виклад матеріалу поєднується з тематичними переглядами фрагментів кінофільмів та телевізійних програм.

На практичних заняттях ключові питання обговорюються в контексті планових завдань, переглянутих аудіовізуальних творів, опрацьованих літературних джерел.

Самостійна робота передбачає виконання кожним студентом планових практичних завдань, опрацювання теоретичної літератури, програмний перегляд екранних творів, написання рефератів, рецензій на фільми, підготовку презентацій.

Форми контролю та критерії оцінювання результатів навчання

Форми поточного контролю: виступи на семінарських заняттях, виконання практичних завдань тощо. Контроль самостійної роботи здійснюється шляхом перевірки виконаних завдань на практичних заняттях, захисту реферату, презентації.

Форма модульного контролю: письмова контрольна робота. Модульний контроль складається з поточного контролю та модульного контрольного оцінювання.

Форма підсумкового семестрового контролю: усний залік.

Об'єктами поточного контролю знань студентів є:

- активність та результативність роботи на практичних заняттях;
- виконання завдань для самостійного опрацювання;
- виконання індивідуальної роботи.

Критеріями оцінювання *анотацій наукових статей* є вміння студента стисло визначати ключові позиції, які викладені автором у статті. Оцінювання *доповіді та рецензії* здійснюється за такими критеріями: самостійність та оригінальність дослідження, виконання поставлених автором завдань, здатність здійснювати узагальнення на основі опрацювання теоретичного матеріалу та відсутність помилок при оформленні цитування й посилань на джерела. Критеріями оцінювання *презентації* є здатність узагальнювати матеріал та вміння презентувати його, використовуючи візуальні джерела.

Оцінювання окремих видів навчальної роботи з дисципліни

Вид діяльності здобувача вищої освіти	Модуль 1		Модуль 2	
	кількість	Максимальна к-ть балів (сумарна)	кількість	Максимальна к-ть балів (сумарна)
Практичні (семінарські заняття)	3	30	3	30
Анотація, доповідь, презентація, рецензія	1	18	1	18
Модульна контрольна робота	1	52	1	52
Разом		100		100

Критерії оцінювання модульної контрольної роботи

Виконання модульної контрольної роботи передбачає тестові завдання та письмові відповіді на питання. За кожну правильну відповідь на 1 тестове завдання виставляється 2 бали. Відповіді другого рівня складності оцінюються по 5 балів. Правильна відповідь на питання третього рівня складності – 20 балів.

До модульної контрольної роботи допускаються студенти, які відвідали не менше 90% аудиторних занять і отримали не менше 60% від можливої кількості балів за поточну роботу.

Критерії оцінювання підсумкового семестрового контролю

Оцінка за шкалою ECTS	Кількість балів	Оцінка за національною шкалою (залік)	Критерії оцінювання знань
A	90 – 100	Зараховано	Студент у повному обсязі володіє навчальним матеріалом, вільно, самостійно та аргументовано його викладає, глибоко та всебічно розкриває зміст теоретичних запитань та практичних завдань, використовуючи при цьому обов'язкову та додаткову літературу, вільно послуговується науковою термінологією, розв'язує задачі стандартним або оригінальним способом, наводить аргументи на підтвердження власних думок, здійснює аналіз та робить висновки.

B	82-89		Студент достатньо повно володіє навчальним матеріалом, обґрунтовано його викладає, в основному розкриває зміст теоретичних запитань та практичних завдань, використовуючи при цьому обов'язкову літературу, розв'язує задачі стандартним способом, послуговується науковою термінологією. Але при висвітленні деяких питань не вистачає достатньої глибини та аргументації, допускаються при цьому окремі неістотні неточності та незначні помилки.
C	74-81		
D	64-73	Зараховано	Студент відтворює значну частину навчального матеріалу, висвітлює його основний зміст, виявляє елементарні знання окремих положень, записує основні формули, рівняння, закони. Не здатний до глибокого, всебічного аналізу, обґрунтування та аргументації, не користується необхідною літературою, допускає істотні неточності та помилки.
E	60-63		
FX	35-59	Незараховано	Студент не володіє навчальним матеріалом у достатньому обсязі, проте фрагментарно, поверхово (без аргументації та обґрунтування) викладає окремі питання навчальної дисципліни, не розкриває зміст теоретичних питань і практичних завдань.

ПИТАННЯ ДЛЯ МОДУЛЬНОЇ КОНТРОЛЬНОЇ РОБОТИ

1. Поява кіно в Америці
2. Кінематограф Європи на початку ХХ століття. Кіно й глядач. Феномен вірогідності: ілюзія й реальність екранних образів.
3. Схарактеризуйте особливості французького кіноавангарду.
4. Висвітліть розвиток шведської класичної кіношколи.
5. Схарактеризуйте раннє італійське кіно.
6. Вітчизняне кіно періоду відлиги.
7. Моральна тема на екрані, військовий подвиг у кіно.
8. Розквіт датського кіно.
9. Становлення й розквіт Голлівуда. Формування «системи зірок» у Голлівуді і їх роль в американському кіно.
10. Народження радянського звукового кіно. Перші звукові фільми. Течії в ранньому німецькому кіно, їх вплив на мистецтво.
11. Кіномистецтво в роки Другої світової війни. Розвиток документалістики. Кіно і військова пропаганда
12. Комедія по-італійськи (П. Джермі, М. Мастрояні).
13. «Вільне кіно» у Великобританії.
14. Блискучий злет італійського кіно (Ф. Фелліні, М. Антоніоні, П.-П. Пазоліні, Б.
15. Бертолуччі).
16. Злет японського кіно. Творчість А. Куросави.
17. Радянське кіно повоєнного десятиліття.
18. Макс Ліндер - король комедії .

19. Жанр музичної комедії у мистецтві 1930-х рр.
20. Італійський неореалізм.
21. Майстри кінофантастики .
22. Зірки «нового Голлівуда»
23. Польська школа - кіно повоєнного відновлення.
24. Чеська «нова хвиля» (кіно 1960-х рр.)

ПИТАННЯ ДЛЯ ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ

1. Зародження кіно і його розвиток у дозвуківий період.
2. Візуальна «мова» кіно.
3. Історія виникнення основних кіножанрів.
4. Співвідношення мови живопису і мови кінематографа.
5. Фотографія і кінообраз. Проблеми відповідності.
6. Вклад братів Люм'єрів і Ж.Мельєса у розвиток засобів кіновирозності.
7. Досягнення кіномистецтва у дозвуківий період.
8. Мова театральної драматургії і розвиток засобів виразності в кінематографії.
9. Поняття «фотогенія» і внесок теоретиків німого кінематографа у розвиток науки про кіно.
10. Розвиток німого кіно Німеччини.
11. Естетика кіноекспресіонізму.
12. Неоромантизм в кіно.
13. «Каммершпіле» в Німеччині.
14. Розвиток кіноавангарду у Франції.
15. Соціальна драма і кінокомедія в США.
16. Жанрова своєрідність вестернів.
17. Поява звука і формування звуковізуальної мови кіно.
18. «Золотий фонд» кіномистецтва 30-х рр. ХХ ст.
19. Поняття «вертикального монтажу».
20. Досягнення в різних жанрах кіно (драма, мелодрама, вестерн та ін.). Творчість Ч. Чапліна, Д. Форда, О. Уеллса.
21. Художні та ідейні особливості поетичного реалізму. Творчість Р. Клера, М. Карне, Ж. Ренуара.
22. Художньо-документальний «жанр» в англійському кінематографі.
23. Антинацистське кіно в США.
24. Основні етапи розвитку італійського неореалізму.
25. «Відкриття» істинної реальності у фільмах італійського неореалізму. Творчість Ч. Дзаваттіні, Р. Росселліні, В. Де Сікі.
26. Культ повсякдення, нова функція фону і деталі, документалізм «типажів» у фільмах «Викрадачі велосипедів» В. де Сіка, «Рим – відкрите місто» Р. Росселліні.
27. Подолання естетики неореалізму в картинах Л. Вісконті.
28. Вплив французької нової хвилі на творчість П.П. Пазоліні.
29. Особливість творчості Ф. Фелліні. Метафоричність картин «Дорога», «8 1/2», «Солодке життя».

30. Ідейні та естетичні коріння французької «нової хвилі».
31. Режисери французької «нової хвилі» в полеміці із «старим» кіно.
32. Вплив екзистенціалізму і стилю «новий роман» на творчий метод режисерів «нової хвилі».
33. Вплив «чорного фільму» і американського кіно на ідеологію «нової хвилі».
34. Післявоєнне кіно США: система Голівуду і «незалежне кіно».
35. Криза студійної системи на початку 60-х рр. ХХ ст.
36. Виникнення Нового Голлівуду.
37. Традиційна голлівудська кінопродукція і нові тенденції на рубежі 50-х -60-х рр. ХХ ст.
38. Боротьба із стереотипами і пошуки нових засобів в рамках «незалежного кіно».
39. Феномен «нового німецького кіно» (Р. Фассбіндер, В. Вендерс та ін.)
40. Вплив Л. Бунюеля на «нове іспанське кіно».
41. Особливе місце І. Бергмана в кіно Швеції.
42. Етичний бунт митця-«інтроверта» (І. Бергман) проти сучасної цивілізації, пошуки морального ідеалу, проблема вибору.
43. Антиномія духу і матерії («Полунична поляна»).
44. Творчість А. Курасави: відображення національних традицій та інтернаціональних ідей світової культури («Расемон»).
45. Роль українського кінематографа у розвитку світового кіномистецтва.
46. Творчість О. Довженка.
47. Українське поетичне кіно: специфіка жанру.
48. Основні персоналії українського кінематографу другої половини ХХ ст.
49. Сучасний етап розвитку кіно в Україні.
50. Місце телебачення в системі сучасних ЗМІ.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА ДО КУРСУ

Основна література

1. Агафонова Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов – Мн: Тесей, 2005. –192 с.
2. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Мн.: Тесей, 2008. – 392 с.
3. Беленький И. Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия: Кн. 1, Кн.2: учебное пособие // Отв. Ред. В.А. Луков. – М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина (ГИТР), 2008. – 416 с.
4. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Л.І. Брюховецька – К.: Логос, 2011.– 391 с.
5. Госейко Л. Історія українського кінематографу. 1896–1995. – Київ : КІНОКОЛО, 2005. – 464 с.
6. Делез Жиль. Кино. – М.: Ad Marginem, 2004. – 624 с.
7. Егоров В.В. Телевидение: страницы истории. М.: Аспект Пресс, 2004.
8. Ілленко Ю. Парадигма кіно. – К., 1999.
9. Ілляшенко В. В. Книга режисури. - К.: Арт-студія "ВІК", 2002. - 144 с.

10. История зарубежного кино. 1945–2000 : учебник для вузов / сост. и отв. ред. В. А. Утилов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2005. – 566 с.
11. Коппола Ф. Ф. Живе кіно та техніка його виробництва / пер. з англ. О. Тільна. – Харків : Ранок : Фабула, 2021. – 208 с.
12. Крижанівський Б. М. Мистецтво мультиплікації. – Київ : Рад. школа, 1981. – 118 с.
13. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллин, 1973.
14. Розлогов К. Э. Мировое кино. История искусства экрана. – М.: Эксмо, 2011. – 688 с.
15. Фрейлих С. И. Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского. Москва : Академический проект, 2002. 508 с.

Додаткова

16. Бабушкин С. А. Пространство и время в киноискусстве. – Курск : КГПУ, 1995. – 64 с.
17. Базен А. Что такое кино?. – М.: Искусство, 1972. – 384с.
18. Барнуэл Д. Фундаментальные основы кинопроизводства. – М.: РГУ, 2010. – 208 с.
19. Безклубенко С. Д. Кіномистецтво та політика. Історико-теоретичний нарис. – К.: Наукова думка, 1991-1995. – 431 с.
20. Бельская С. А. Проблемы цвета в экранных искусствах : автореф. дис. ... канд. философ. наук : 24.00.01. – М., 1999. – 15 с.
21. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М.: Культурный центр имени Гете; Медиум, 1996. – 240 с.
22. Берген Р. Кино. Путеводитель по жанрам. – М.: Кладезь-Букс, 2014. – 160 с.
23. Брюховецька Л.І. Кіно часів своєї юності. Зб. статей. – К.: Задруга, 2008. – 176 с.
24. Брюховецька Л.І. Приховані фільми: Укр. кіно 1990-х. – К.: АртЕк; 2003. – 384 с.
25. Вайда А. Кіно і решта світу. Київ : Етнос, 2001. 308 с.
26. Виноградов В. В. Стилиевые направления французского кинематографа. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. – 384 с.
27. Горюнова Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана. Часть I. Пластическая выразительность кадра. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 41 с.
28. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / ред.-сост. Е. Я. Басин. – Москва : Смысл, 2002. – 320 с.
29. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті: [монографія]. – К. : Фенікс, 2007. – 296с.
30. Изволов, Н. А. Феномен кино. История и теория. – М.: Материк, 2005. – 164 с.
31. Кино: 365 главных фильмов всех времен и народов. - М. 2002.
32. Кино Италии. Неореализм 1939–1961 / сост., вступ. ст. и коммент. Г. Д. Богемского. – Москва : Прогресс, 1989. – 430 с.
33. Кувшинова М. Ю. Кино как визуальный код. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2014. – 320 с.

34. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно. – Київ : Видавництво «Задруга», 2011. – 124 с.
35. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. –Таллин: Эсти Раамат, 1973. – 122 с.
36. Мир и фильмы Андрея Тарковского. Москва : Искусство, 1991. 398 с.
37. Миславский В. Н. Кино в Украине 1896–1921. – Харків : Торсинг, 2005. – 576 с.
38. Миславський В. Н. Кінословник: Терміни, визначення, жаргонізми. – Харків, 2007. – 328 с.
39. Нечай О. Ф., Ратников Г. В. Основы киноискусства: учеб. пособие для некинематогр. вузов/ Под ред. И.В. Вайсфельда. – Мн.: Выш. шк., 1985.–368 с.:
40. Никулин Н. От братьев Люмьер до голливудских блокбастеров. Главное в истории кинематографа. – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2019. – 104 с.
41. Орлова И. Жизнь посвящаю кинематографу : документальная повесть об основателе отечественного кинематографа А. Ханжонкове. – Донецк : Промінь, 2007. – 127 с.
42. Разлогов К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 287 с.
43. Садуль Ж. Всеобщая история кино : в 4 т. – Москва : Искусство, 1958. Т. 1. –646 с.; Т. 2. –594 с.; 1961. Т. 3. – 692 с.; 1982. Т. 4. –592 с.
44. Садуль Жорж. История киноискусства. От зарождения до наших дней. – М.: Инлитиздат, 1957. – 313 с.
45. Саппак В. Телевидение и мы: четыре беседы. М.: Аспект Пресс, 2007.
46. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції. – К.: В-во Івана Федорова. – 1997. –Ч.1. – 240 с.
47. Соколова Н.П. История и теория кино : учеб.-метод. комплекс / авт.-сост. Н. П. Соколова // Каф. культурологии Тюм. гос. акад. культуры и искусств. – Тюмень : РИЦ ТГАКИ, 2007. – 240 с.
48. Corrigan T. (ed.) American Cinema of the 2000s: Themes and Variations. - Rutgers University Press , 2012. — 289 p.
49. Fischer L. (ed.) American Cinema of the 1920s: Themes and Variations. - Rutgers University Press , 2009. — 310 p.
50. Flory Dan. Philosophy. Black film, film noir. - Pennsylvania State University Press, 2008. — 348 p.
51. Friedman Lester D. (ed.) American cinema of the 1970s: themes and variations. - Rutgers, The State University, 2007. — 301 p.
52. Gaudreault André (ed.) American Cinema 1890-1909: Themes and Variations. - Rutgers University Press, 2009. — 268 p.
53. Grant Barry Keith (ed.) American Cinema of the 1960s: Themes and Variations. - Rutgers University Press, 2008. — 275 p.
54. Holmlund Chris (ed.) American Cinema of the 1990s: Themes and Variations. - Rutgers University Press, 2007. — 288 p.
55. Keil Charlie, Singer Ben (editors). American Cinema of the 1910s: Themes and Variations. - Rutgers University Press, 2009. — 256 p
56. Prince Stephen. American Cinema of the 1980s: Themes and Variations. - Rutgers University Press, 2007. — 260 p.

Інформаційні ресурси в мережі Інтернет

Веб-ресурс кіноіндустрії Internet Movie Database URL: <https://www.imdb.com>

Державне агентство України з питань кіно URL:

http://dergkino.gov.ua/ua/text/programm_projects.html

Національна Спілка кінематографістів України URL:

<http://www.ukrkino.com.ua/home/>

Українська Кіноасоціація (УКА) URL: <https://mpa.org.ua/>

Центральний державний архів кіно, фото та фонографічних матеріалів ім.

Пшеничного URL: <https://tsdkffa.archives.gov.ua/>

American Cinematographer - <https://theasc.com>

Digital Video – часопис, що відстежує сучасні цифрові відеотехнології

Documentary Box – англomовний часопис (видається в Японії), спеціалізується на сучасних проблемах документального кіно URL:

<https://www.yidff.jp/pub/pub2-e.html>

Filmmaker – часопис Проекту незалежних кінематографістів (Independent

Filmmakers Project — IFP) URL: www.ifp.org

Film Comment – часопис Нью-Йоркської кінематографічного товариства при

Центрі Лінкольна; надає док. фільми для переглядів: URL: www.filmlinc.com

The Independent Film and Video Monthly URL:

www.aivf.org/independent/index.html)

International Documentary – часопис Міжнародної асоціації документального

кіно (Лос-Анжелес) URL: <https://www.documentary.org>

Videomaker – часопис, що висвітлює проблеми сучасного кіно-відео процесу

URL: www.videomaker.com

Сінематека, що пропонує фільми URL: www.facets.org

Сайт Асоціації університетів, що об'єднує навчальні заклади у галузі кіно URL:

www.ufva.org

База даних по кінематографу URL: www.allmovie.org

База даних по фільмах та загалом по кінематографу URL: www.us.imdb.com

National film study standards. The story of the movies. URL:

<https://www.storyofmovies.org/national-film-study-standards>

Сайт українського кіно URL: <http://www.kinokolo.ua>