



СЕКРЕТЫ КИНОВОСПИТАНИЯ: НЕИЗВЕСТНОЕ В ИЗВЕСТНОМ

С.И. КОЛЫШЕВА

Проблема киновосприятия с каждым годом привлекает всё большее внимание представителей педагогических специальностей. Это обусловлено сложившимися противоречиями во взаимодействии кинопроизведения с юными зрителями, что в ряде случаев приводит к отторжению подрастающего поколения от кино как вида искусства. Значимость данной проблемы приводит и учёных, и педагогов-практиков к поиску способов её решения и, соответственно, к появлению огромного количества методических разработок по вопросам кинопедагогике.

Проблема киновосприятия традиционно рассматривалась в рамках психологии искусства. Л.С. Выготский, например, в своей фундаментальной работе «Психология искусства» [4] восприятие художественного произведения рассматривал как переход от момента его созерцания через переживание и сложнейшую внутреннюю деятельность к неким общим законам. При этом собственно созерцание произведения искусства учёный трактовал как импульс к восприятию, вслед за которым обязательны моменты эмоционально-чувственных раздражений в качестве толчков для пробуждения к более сложной деятельности. Р. Арнхейм в процессе восприятия художественного текста выделил два уровня: перцептивный (уровень чувственного познания) и интеллектуальный (уровень аналитических операций) [1]. С.Х. Раппопорт предложил учитывать три этапа художественной рецепции (предкоммуникативный, коммуникативный и посткоммуникативный), обращая внимание как на собственно перцептивных, так и внеперцептивных моментах, синтез которых обеспечивает, с точки зрения автора, формирование у реципиента целостной модели действительности [13]. У Д.А. Леонтьева выдержаны шесть этапов. Исследователь уточняет границы и расширяет содержание основных этапов восприятия, упорядочивая таким образом эмоции реципиента, возникающие у него как при вхождении в акт художественной рецепции, так при выходе из него [9].

Роль и место художественного восприятия в процессе познания обозначены В.П. Бранским: «Искусство не есть просто развлечение и даже какое бы там ни было познание, а представляет собой нечто гораздо большее, будучи краеугольным камнем мироздания» [3]. И это «нечто большее» состоит в первую очередь в ценностном отношении к произведению искусства, которое «как бы подымает личность на всечеловеческий подиум, и эстетическая эмоция награждает её за такие отношения, за её творчески-гуманистическую устремлённость» [13].

Результаты многочисленных исследований специалистов в области художественного восприятия (а именно целевой, содержательный и структурный компоненты) в той или иной степени были положены в основу *кинопедагогике* — в настоящее время отрасли гуманитарного знания, вызывающей у широкой педагогической общественности неподдельный интерес. Большинство учёных сходится во мнении о том, что кинопедагогика как феномен выделилась в тот момент, когда была замечена сила воздействия кинематографа на человека. А это значит, что дата рождения кинопедагогике совпадает с датой рождения самого кинематографа, поскольку уже в первых киноработах мы наблюдаем эволюцию приёмов, управляющих восприятием киноаудитории.

На специфические вопросы кинопедагогике («что смотреть?», «как смотреть?», «как понимать?» и др.), являющиеся для данной отрасли основополагающими, в разные отрезки времени стремились предложить ответы российские авторы Г.А. Поличко,





К.Э. Разлогов, Ю.Н. Усов, А.В. Фёдоров (и др.). В Республике Беларусь заметный вклад в развитие идей кинопедагогике внесли А.А. Карпилова, О.Ф. Нечай (система высшего образования), С.И. Колбышева (система общего среднего образования). Авторы в своих исследованиях не только выделили кино как художественное явление, как средство развития личности, не только заложили методологические основы кинопедагогике, но и предложили ряд методических разработок, ставших для практикующих специалистов педагогическим ориентиром в процессе организации взаимоотношений кинопроизведения со зрителем.

Важное место в работах учёных занимает проблема киновосприятия, рассматриваемая с позиций психологических аспектов искусства с учётом объективных и субъективных факторов, влияющих на эффективность рассматриваемого процесса. В центре процесса киновосприятия находится произведение киноискусства как фактор объективный. Субъективные факторы, а именно человек (автор и зритель) с его знаниями, опытом и способностями, объективируются и закрепляются либо в самом произведении искусства (автор), либо непосредственно в процессе просмотра фильма (зритель). При этом кинорецепция обогащается переживаниями, выражающими определённое внутреннее состояние (как автора, так и зрителя). Интенсивность и глубина художественных переживаний всех участников творческого акта определяют продуктивность взаимоотношений между автором, произведением киноискусства и зрителем.

Место и роль каждого участника кинокоммуникации актуализируют опыт так называемой *диалоговой педагогики*, в основу которой положены идеи М.М. Бахтина (культура как диалог), В.С. Библера (диалог как столкновение различных способов и форм понимания), Л.С. Выготского (мышление и внутренняя речь как диалог). Идеи диалоговой педагогики были поддержаны представителями кинопедагогике и получили своё научное и практическое воплощение при решении наиболее острых вопросов кинодидактики: в первую очередь при разработке технологий, интенсифицирующих процесс киновосприятия. Одной из разработок, показавшейся нам интересной в контексте кинопедагогике, является *«технология вопрошания»*, позволяющая организовать киновосприятие как художественно-творческую деятельность, в которой процессы диалога зрителя с кинофеноменом, постижения глубины кинообраза, объективации полученных художественных впечатлений будут бесконечными.

В основу технологии вопрошания (А.В. Хуторской, А.Д. Король [18] и др.) положена идея проектирования учащимися собственной траектории познания при помощи системы особых — назовём их вслед за авторами «правильными» — вопросов, задаваемых ими в процессе обучения. «Правильный» вопрос имеет сложную разветвлённую структуру: в нём содержится первичное знание, позволяющее учащемуся разделить зоны знания / незнания; творческая деятельность учащегося в момент формулировки вопроса, а значит, выстраивания недостающих структур для полного ответа; оценка (в том числе и эмоциональная) рассматриваемого явления; часть ответа. В случае соблюдения требований к самому процессу вопрошания учащиеся знакомятся с изучаемым материалом, находясь внутри него и ведя с ним и его элементами диалог. В данном контексте «правильные» вопросы выполняют дидактические функции мотивации, рефлексии, оценки, управления; являются центром художественно-творческой деятельности учащихся; а также одним из показателей результативности, выражающейся в знаниевой и деятельностной формах.

Диалоговая педагогика и технология вопрошания как один из её механизмов получили широкое распространение в системе педагогических наук в целом. Определённое место технология вопрошания может занять и в кинопедагогике в связи с тем, что с помощью вопросов на учебных занятиях более эффективно раскрываются художественные явления, имеющие синтетический характер и сложнодекодируемую природу,



включённые в широкий историко-культурный процесс и требующие особых усилий для их восприятия, понимания и интерпретации.

В разработке урока «Художественные эксперименты в кино: XX век» (в рамках учебного предмета «Искусство (отечественная и мировая художественная культура)», 9 класс) предпринята попытка показать, как при постановке «правильных» вопросов учащиеся получают возможность выйти за рамки одной точки зрения при соблюдении толерантности к каждой из них; признать множественность путей познания кинотекста; рассматривать киноявление в его целостности, опоре на широкий культурный контекст. Раскрыт основной смысл вопрошающей деятельности, заключающийся в том, что при изучении киноискусства каждый «правильный» вопрос позволяет через образную систему кинокартины, через транслируемые ценности автора, эпохи решать проблемы культурной самоидентификации личности учащегося — активного «обнаружения», воссоздания и репрезентации себя в социуме.

Художественные эксперименты в кино: XX век

Цель: формирование у учащихся общего представления о развитии кино XX века.

Задачи:

- актуализировать представления учащихся о кинематографе;
- раскрыть особенности основных направлений кино XX века (в процессе восприятия кинопроизведений);
- показать художественные возможности кинематографа в отражении действительности (на примере образцов французского, итальянского и американского кинематографа);
- формировать умение характеризовать кинопроизведения, используя специальную терминологию;
- развивать художественный вкус и потребность в общении с произведениями киноискусства.

Форма учебного занятия: урок-киноконференция (с элементами технологии вопрошания).

Учебно-методическое обеспечение: художественно-иллюстративный материал, раздаточный материал (специально разработанные компетентностные задания), техническое оборудование (интерактивная панель).

Ход урока

1. Организационный момент

Приветствие, организация рабочего места.

Учитель: Вы знаете, что XX век предложил миру огромное количество художественных экспериментов — в области архитектуры, изобразительного и музыкального искусства. Не менее интересными и значимыми являются эксперименты, которые представил миру кинематограф. Познакомиться с ними вы сможете на киноконференции. При этом вы не только попробуете самостоятельно характеризовать наиболее известные киноявления, но и получите возможность задавать все вопросы, которые у вас возникают при знакомстве с ними. На вопросы, которые останутся без ответа, вы обязательно ответите позднее — при более внимательном изучении искусства кино на уроках искусства.

2. Подготовительный этап

2.1 Актуализация знаний учащихся

Учитель: На одной части доски (экрана) размещены карты с наиболее важными терминами и явлениями в кино, с которыми вы, безусловно, знакомы (*немое кино, неигровое кино, режиссёр и др.*). На другой части доски записаны слова, относящиеся к процессу





создания кинофильма (*кинокадр, монтаж, замедленная съёмка, крупный план и др.*). В третьей части отмечены известные вам киножанры (*киноэпопея, кинокомедия, кинодрама др.*).

Распределитесь на три группы. (*Каждая группа будет работать только с одной частью доски*). Прочитайте термины. Предложите несколько кинопримеров, которые у вас ассоциируются с ними.

Учащиеся отвечают, дополняют друг друга.

2.2 Мотивация деятельности учащихся

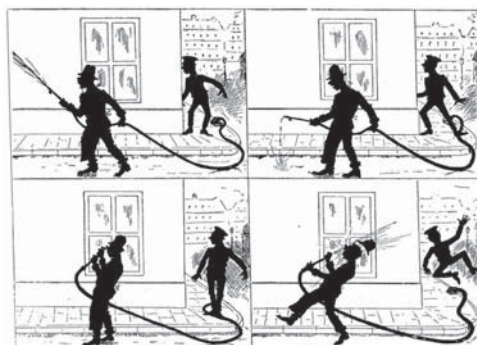
Учитель: На карточках, которые находятся перед вами (*раздаточный материал заранее размещён на столах*), вы видите два задания, которые помогут вам окунуться в историю кино — конец XIX века. Давайте выполним их в группах (*учитель делит учащихся на две группы по количеству заданий*). Как эти задания связаны с историей кинематографа?

Информационная карта 1

Известно, что фильм «*Политый поливальщик*» создан по мотивам комиксов. Немецкий карикатурист *Герман Фугель* создал такой комикс.

Познакомьтесь со словом «комикс» в справочной литературе. Что оно обозначает?

Попробуйте создать свой вариант комикса по сюжету фильма «*Политый поливальщик*». «Расскажите» сюжет фильма по-своему. Что бы вы изобразили в квадратах?



Информационная карта 2

Самый известный фрагмент фильма Чарли Чаплина «*Золотая лихорадка*» получил название «*Танец булочек*».



Кадры из фильма «Золотая лихорадка» («Танец булочек»)

Посмотрите внимательно этот фрагмент несколько раз. Попробуйте повторить пантомиму Чарли Чаплина самостоятельно. Вместо булочек используйте другие предметы — баночки или пластиковые формочки. Подумайте, в чём заключается комичность ситуации?

Учащиеся отвечают на вопрос, выполняют задания. Представители каждой группы демонстрируют свои работы. Обсуждение результатов.



2.3 Целеполагание деятельности учащихся

Учитель: Вы, возможно, догадались, что сегодня мы продолжим разговор о кино. Попробуем разобраться в важнейших событиях в мире кинематографа XX века, столь сильно повлиявших на современную художественную культуру. Именно поэтому мы с вами работать будем в форме диалога, чтобы у каждого из вас сформировался собственный взгляд на основные художественные проблемы прошлого века.

3. Основной этап урока

Учитель: В самом начале нашего занятия перед вами была поставлена задача: определить наиболее яркие стороны киноискусства. Сформулируйте в парах по одному вопросу, на которые вы хотели бы получить ответы таким образом, чтобы каждый вопрос начинался со слов «как?», «что или кто?», «почему?». (*Учитель организует работу в парах, поясняет важность умения правильно задавать вопросы*).

Учащиеся выполняют задание, озвучивают интересующие их вопросы (*о режиссёрах, произведениях киноискусства прошлого и настоящего и др.*).

Учитель обобщает вопросы учащихся, предлагает ответить на них. Оказывает консультативную помощь.

Учитель: Продолжим киноконференцию. Для вас подготовлены три фрагмента из фильмов, сыгравших в истории кино заметную роль. К каждому фильму предлагается дополнительный материал. После знакомства с материалами вам необходимо подготовить вопросы, благодаря которым будут обозначены основные направления развития кинематографа. (*Учитель напоминает учащимся о необходимости начинать все вопросы со слов «как?», «что или кто?», «почему?»*). И ответить на вопрос: как эти направления соотносятся с названием киноконференции?

а) первый кинофрагмент:

фильм «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика: 15:50–16:20, 19:30–21:40 или 42:50–44:05 (по выбору учителя).

Информационная карта 3. Итальянский неореализм: погоня за реальностью

Значение неореализма далеко выходит за рамки художественного явления и не сводится к одному лишь стилю, манере, особенностям киноязыка, сумме неких черт. В основе неореализма — глубокие, выстраданные социальные и нравственные идеи и чувства, что и придавало ему столь широкий, подлинно национальный характер.

Суть неореализма была в том, что в центре его произведений находился простой человек — партизан, безработный, крестьянин — и рассказ о его жизни, о столкновении с враждебным ему, несправедливым и жестоким миром был прост и безыскусен, максимально приближен к подлинной жизни.

Из воспоминаний В. Де Сика: «В самом деле, что такое кража велосипеда, к тому же ещё далеко не нового и не дорогого? В Риме каждый день крадут их множество, и никто этим не занимается, ибо в масштабе целого города, его расходов и доходов неужели кто-нибудь будет заниматься каким-то велосипедом? Однако для многих, для кого велосипед является единственным достоянием, кто ездит на нём на работу, для кого он единственная поддержка в водовороте городской жизни, потеря велосипеда представляет собой важное, трагическое, катастрофическое событие. Зачем выискивать невероятные приключения, когда то, что происходит у нас на глазах и что случается с самыми из нас незадачливыми, столь глубоко исполнено самых доподлинных тоски и отчаяния?»

По книге «Судьбы неореализма» Г. Богемского. — 1989. — С. 6.



**б) второй кинофрагмент:**

фильм «Шербурские зонтики» Жака Деми: песня «Я не могу жить без тебя» 29:20–32:00 или финал фильма 1:25:00–1:30:00 (по выбору учителя)

Информационная карта 4.**Шербурские зонтики: история, рассказанная музыкой**

Французское кино предложило миру огромное количество новых имён, жанров, стилей. Многие фильмы французских режиссёров стали самыми кассовыми в истории кинематографа. Одним из них стал фильм «Шербурские зонтики» режиссёра Жака Деми. Фильм произвёл настоящую революцию в жанре музыкального фильма.

Композитор Мишель Легран вспоминал: «Жак Деми предложил мне проект «Верность, или Шербурские зонтики». Мы решили сделать мюзикл, заперлись у меня дома и начали сочинять песни. Сначала мы считали, что это обычный мюзикл, в котором диалоги проговаривают, а песни поют. Через десять дней мы поняли, что ничего не выйдет. Нас всё время смущали переходы от диалогов к музыке и наоборот. Я начал сомневаться в нашей затее. Жак тоже. Мы расстались на несколько месяцев, а потом Жак позвонил мне и сказал: «Если нам не нравятся стыки музыки и диалогов, давай сделаем без стыков — пусть поют и диалоги, и песни!»

По просьбе костюмера фильма декораторы изготавливали обои в тон нарядов. И наоборот, платья подбирались в тон декорациям. Более того, в некоторых сценах под цветовой решение приходилось подстраивать весь город — благо, власти Шербура дали согласие на перекрашивание сцен.

Но постепенно цвет вытесняется из жизни. Контраст Парижа, буйство красок и контрастов постепенно уходит. В финале главная героиня Женевьева появляется в чёрном платье и меховом мантио, словно подчёркивая, что на смену романтике приходит респектабельность и элегантность. Это обыгрывается уже в заставке к фильму (титры). Возникающие без строгого порядка фигуры под разноцветными зонтиками сменяются ровной шеренгой одинаковых чёрных зонтов.

По материалам Сергея Курия, источник shkolazhizni.ru

в) третий кинофрагмент:

фильм «Эта прекрасная жизнь» Франка Капры: 5:20–7:50, конец фильма (по выбору учителя).

Информационная карта 5.**Американский кинематограф: зрелище или искусство**

Американский кинематограф развивался по разным направлениям. Исторические драмы, вестерны, фантастика, приключения... Индустрия американского кино была ориентирована в основном на развлечение зрительской аудитории. Вместе с тем популярными были и картины, повествующие о самых простых моментах в жизни людей — любви, дружбе, верности. Одной из трогательных и искренних работ о человеческих взаимоотношениях до сегодняшнего дня считают фильм «Эта прекрасная жизнь» режиссёра Франка Капры.

Джорджа Бейли в городе называют «самым богатым человеком в городе». Но живёт он со своей семьёй — женой и четырьмя детьми, в обычном доме, часто еле сводя концы с концами. Режиссёр неоднократно подчёркивает, что у главного героя множество проблем, с которыми ему приходится сталкиваться ежедневно. Однажды груз проблем заставляет Джорджа прийти к отчаянию. В этот момент ему на пути встречается ангел-хранитель, сумевший показать, какой была бы жизнь семьи и жителей города без него — то есть если бы Джорджа Бейли не было...

Взгляд на себя и своих близких со стороны заставил героя задуматься о том, что любой человек может изменить окружающий его мир только своим присутствием. Отчаяние героя сменяется глубокой радостью: переполненный чувством благодарности он возвращается домой и продолжает, как и раньше, помогать людям. Фильм заряжает оптимизмом. Добрая, душевная киноистория не оставляет сомнений: жизнь действительно прекрасна, а наше богатство находится совсем рядом.



Учащиеся смотрят кинофрагменты, знакомятся с информацией. Готовят проблемные вопросы, фокусируя своё внимание на новаторстве авторов кинокартин (в фильме «Похитители велосипедов» — трактовка актёрского мастерства, натурные съёмки; в фильме «Шербурские зонтики» — подход к цвету, музыке; в фильме «Эта прекрасная жизнь» — соотношение замысла и содержания и др.). Обсуждают свои вопросы с одноклассниками. Выделяют наиболее удачные (интересные, оригинальные, провокационные, предполагающие неоднозначные ответы и проявление собственной точки зрения отвечающего) вопросы.

Учитель обобщает ответы учащихся, проясняя художественную жизнь XX века и роль в ней киноиндустрии.

4. Первичное закрепление материала

Учитель предлагает учащимся в группах в течение 3–5 минут выполнить инсценировку-загадку любого фрагмента популярного фильма (участников инсценировки не более пяти) и продемонстрировать. Одноклассники должны узнать фильм, назвать его авторов.

Учащиеся выполняют задание.

5. Закрепление и применение изученного материала в различных видах деятельности

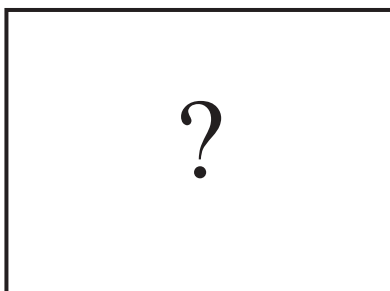
Учитель: Познакомившись с ярчайшими киноявлениями XX века, выполните два задания. Первое позволит вам внимательно отнестись к феномену итальянского неореализма, второе — к киномузыке, интенсивно развивающейся в настоящее время и претендующей на место отдельного вида искусства.

Информационная карта 6

«Никакой уступки красотости!» — такой лозунг провозгласили представители итальянского неореализма. Реализовать этот лозунг на экране режиссёрам-неореалистам позволила особая повествовательная манера, создаваемая с помощью длинных планов. Спокойная, без резких движений камера направляла внимание зрителя на лица людей, здания, предметы, мелкие детали, позволяя наблюдать за киноисторией.

Перед вами кадры из фильма «Похитители велосипедов» режиссёра *Витторио де Сика*. Посмотрите соответствующий фрагмент. Какое место он занимает в киноповествовании?

Завершите фрагмент. Зарисуйте в пустой ячейке недостающий кадр. Обсудите вашу работу с одноклассниками. Совпали ли ваши мнения?





Информационная карта 7

В левую колонку таблицы включены имена композиторов, создавших ярчайшие образцы киномузыки, являющиеся неотъемлемой частью фильма.

I вариант. Уточните с помощью информационных источников названия фильмов, для которых эти композиторы писали музыку. Запишите их названия в левой колонке таблицы.

II вариант. Продолжите таблицу, внося в неё названия любимых фильмов. Обратите внимание на роль музыки в этих фильмах. В информационных источниках найдите имя автора музыки и обозначьте его в таблице.

Название фильма	Кинокомпозитор
	Нино Рота
	Энио Морриконе
	Ханс Циммер
	Джеймс Хорнер
	Говард Шор

III вариант. Охарактеризуйте ваш любимый фильм (сюжет, взаимоотношения героев, наиболее яркие средства киновыразительности и, безусловно, основную функцию музыки).

Учащиеся дискутируют, выполняют задания, обращая внимание на художественные детали.

6. Рефлексия

Учитель: На партах расположены карточки с цитатами Чезаре Дзаваттини — одного из идеологов итальянского неореализма. Прочитав их, проанализируйте отношение автора к движению неореализма. Какие особенности этого кинонаправления выделены в цитатах? Какие из мыслей автора вам особенно созвучны? Почему?

Информационная карта 8

Поэтому нечего удивляться, что в кино естественной и неминуемой необходимостью всегда считали наличие какой-нибудь «выдуманной истории», которую следует вставить в действительность, чтобы сделать её захватывающей, «зрелищной».

Мы поняли, что окружающая нас действительность невероятно богата и нужно лишь уметь её видеть, а также что задача художника не в том, чтобы заставлять человека возмущаться или умиляться выдуманными героями, а в том, чтобы заставить его размышлять (и, если хотите, также возмущаться и умиляться) о своих собственных поступках и о том, как поступают другие по отношению к нему самому, — в общем, задуматься над реальными фактами, такими, каковы они есть.

...неудержимое стремление кино видеть и анализировать, его «голод по реальному» и есть конкретное проявление уважения к другим людям, ко всему, что существует.

По книге «Кино Италии. Неореализм» Г. Богемского

Учащиеся знакомятся с цитатами, отвечают на вопросы.

Учитель: Слово, которое сегодня на уроке звучало чаще всего, — это слово «эксперимент» или, точнее, «художественный эксперимент». Поясните значение этого слова на конкретных художественных примерах в области музыки и кино. Какой из экспериментов, рассмотренных сегодня на уроке, вам показался наиболее интересным



и почему? О каком художественном эксперименте вы хотели бы узнать более подробно? О чём сегодня на уроке не было сказано?

Учащиеся фронтально отвечают на вопросы.

7. Подведение итогов урока

Учитель: Век XX — необычайный. Он изобилует уникальными художественными примерами, демонстрирующими главную особенность этого времени — свободу художественного поиска. Сегодня мы с вами лишь прокоснулись к шедеврам искусства кино и постарались в каждом найти и обсудить нечто новое. Но это только начало. Для вас этот путь только начинается. Внимательно смотрите и слушайте. Любое произведение искусства и, конечно же, искусства XX века — это загадка. Чем внимательнее вы всмотритесь и вслушаетесь в него, обращая внимание не только на вид и жанр искусства, форму произведения, его композиционное решение, особенности содержания, техники и приёмы выполнения, но и на самые мелкие детали, тем быстрее вы эту загадку разгадаете.

Литература

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки психологии искусства / Р. Арнхейм; Пер. с англ. В.П. Шестакова. — М.: Прометей, 1994. — 352 с.

2. *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 445.

3. *Бранский В.П.* Искусство и философия / В.П. Бранский. — Калининград: Янтарный сказ, 1999 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/bransk/02.php. — Дата доступа: 10.09.2019.

4. *Выготский Л.С.* Психология искусства / Л.С. Выготский. — М.: Искусство, 1997. — 380 с.

5. *Кароль А.Д.* Как подготовить и провести урок-диалог / А.Д. Кароль // Школьные технологии. — № 3. — С. 110–121.

6. *Карпилова А.А.* Аудиовизуальное искусство Беларуси как ретранслятор музыкальной культуры / А.А. Карпилова // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклора: зб. артыкулаў / НАН Беларусі; нав. рэд. А.І. Лакотка. — Мінск, 2007. — С. 92–100.

7. *Колбышева С.И.* Воспитательные ресурсы анимационного кино / С.И. Колбышева // Адукацыя і выхаванне. — 2009. — № 3. — С. 54–60.

8. *Колбышева С.И.* Основы медиатизации: значение media в социокультурном пространстве / С.И. Колбышева, Л.Д. Глазырина // Проблемы управления: Научно-практический журнал / Академия управления при Президенте Республики Беларусь. — 2009. — № 3 (32). — С. 215–223.

9. *Леонтьев Д.А.* Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / Д.А. Леонтьев. — М.: Смысл, 2007. — 513 с.

10. *Нечай О.Ф.* Ракурсы. О телевизионной коммуникации и эстетике / О.Ф. Нечай. — М.: Искусство, 1990. — 119 с.

11. *Полечко Г.А.* Изучение изображения как компонента экранного образа / Г.А. Полечко // Медиаобразование. — 2005. — № 3. — С. 44–49.

12. *Разлогов К.Э.* Что такое медиаобразование? / К.Э. Разлогов // Медиаобразование. — 2005. — № 2. — С. 68–75.

13. *Раппопорт С.Х.* От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства / С.Х. Раппопорт. — М.: Сов. художник, 1978. — 237 с.





14. Усов Ю.Н. Экранные искусства — новый вид мышления / Ю.Н. Усов // Искусство и образование. — 2000. — № 3. — С. 48–69.
15. Фёдоров А.В. Проблемы аудиовизуального восприятия / А.В. Фёдоров // Искусство и образование. — 2001. — № 2. — С. 57–64.
16. Хилько Н.Ф. Человекомерность аудиовизуальных пространств / Н.Ф. Хилько // Новые аудиовизуальные технологии. — Москва: Едиториал УРСС, 2005. — С. 50–64.
17. Хилько Н.Ф. Развитие аудиовизуальных творческих способностей: психологические и социокультурные аспекты / Н.Ф. Хилько. — Омск: Сиб. филиал Рос. ин-та культуры, 2004. — 158 с.
18. Хуторской А.В. Диалогичность как проблема современного образования (философско-методологический аспект) / А.В. Хуторской, А.Д. Кароль // Вопросы философии. — 2008. — № 4. — С. 109–114.

[19 – 51]
Концепции
и системы

68