

«О чем расскажет нам кино?»: подходы к изучению кинофильмов в учебных курсах «Методика преподавания мировой художественной культуры» и «История России XX века»

Родигина Наталия Николаевна,

доктор исторических наук, профессор кафедры отечественной истории Новосибирского государственного педагогического университета, старший научный сотрудник Тобольской комплексной научной станции УрО РАН

Сидорчук Оксана Николаевна,

кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной истории Новосибирского государственного педагогического университета

«История распадается не на истории
(рассказы), а на образы».

В. Беньямин

Экранное искусство сопровождает современного ребёнка с рождения: просмотр мультипликационных фильмов в раннем детстве, кинофильмов в младшем школьном возрасте, сериалов, видеоклипов в подростковом. Каждый день «экранная информация» сопровождает ребёнка. Бесспорно, что экранное искусство оказывает мощное воздействие на формирование личности. В связи с этим возникает множество вопросов: какие фильмы смотреть? Как смотреть фильм? Как формировать навыки восприятия экранной информации? Как «увидеть» авторский замысел? Содержание современного образования не позволяет ответить даже на часть таких вопросов, несмотря на то, что в искусствоведческой, культурологической, методической литературе предлагается множество вариантов изучения экранных искусств на уроках истории, мировой художественной культуры, в рамках элективных курсов, во внеурочной работе со школьниками. В связи с этим очень важно сформировать у будущих преподавателей истории и мировой художественной культуры навыки работы с кинофильмом как источником изучения картины мира, системы ценностей, эстетических предпочтений людей прошлого, определить методы работы с кинотекстом, возможности его использования в учебной и исследовательской деятельности.

Как очевидно из названия, данная статья посвящена характеристике подходов к анализу игровых фильмов в практике обучения студентов по специальностям «История» и «Культурология» в Институте истории, гуманитарного и социального образования НГПУ.

Работа с кинотекстом на занятиях по «Теории и методике обучения культурологии»

Кинофильмы давно и плодотворно привлекаются специалистами по методике преподавания мировой художественной культуры и педагогами-практиками в процессе изучения культуры XX в. на старшей ступени школы. Данная тема широко представлена в *современных программно-методических материалах* по предмету «Мировая художественная культура».

Так, в программе Л.Г. Емохоновой тема, посвященная киноискусству, включена в раздел «Художественная культура XX в.», на ее изучение отводится 6 часов. Предполагается изучение следующих дидактических единиц: «Кинематограф. Сергей Михайлович Эйзенштейн. «Броненосец “Потёмкин”». Федерико Феллини. «Репетиция оркестра»»¹.

В программе Н.В. Загладина и С.И. Козленко² изучению кино посвящено несколько тем (табл. 1).

Таблица 1

Тема «Изучение кинопроизведений» в программе Н.В. Загладина, С. И. Козленко «Отечественная культура XX–XXI вв.: искусство и художественная жизнь, наука, образование, спорт»

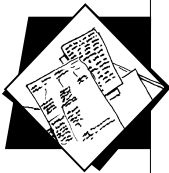
Тема	Дидактические единицы
Культура России в годы революции и послереволюционное десятилетие	Возникновение отечественной киноиндустрии. Советская власть и новая роль кинематографа
Духовная жизнь СССР в 1930-е гг.	Оптимистический пафос кинематографа. Выдающиеся художники, актеры и режиссеры 30-х гг. XX в.
Искусство в годы Великой Отечественной войны	Отражение патриотического духа военных лет в литературе, музыке, театре и кино
Искусство в первые послевоенные десятилетия	Отражение жизни современников в театре и киноискусстве
Духовная жизнь России на рубеже XX–XXI вв.	Особенности развития театра и кино в постперестроечное время. Проблема поиска новых героев, эксперименты в киноискусстве. Массовое и коммерческое кино

Наиболее полно киноискусство представлено в программе Г.И. Даниловой³. На изучение зарубежного кинематографа здесь отводится 3 часа. Предполагается рассмотрение следующих сюжетов: «Рождение и расцвет зарубежного кинематографа», «Вы-

¹ *Емохонова Л. Г.* Мировая художественная культура: программа для 10–11 классов: среднее (полное) общее образование. М., 2007. С. 15.

² *Загладин Н. В., Козленко С. И.* Отечественная культура XX–XXI вв.: искусство и художественная жизнь, наука, образование, спорт: программа курса. М., 2007. С. 4–10.

³ *Мировая художественная культура: программы для общеобразовательных учреждений, 5–11 классы / сост. Г. И. Данилова.* М., 2010.



дающиеся достижения американского кино», «Великий немой», «Рождение звукового кино», «Киноавангард XX в.», «Неореализм итальянского кино», «Рождение национального кинематографа».

Отечественный кинематограф представлен следующими вопросами: «Первые шаги отечественного кино», «Картина С.М. Эйзенштейна “Броненосец «Потёмкин»», «Феномен советской музыкальной комедии», «Фильмы о Великой Отечественной войне», «Кинематограф последних лет»; на их изучение отводится 2 часа.

Обратимся к *методическим исследованиям и публикациям* и выделим подходы (контексты) изучения кино на уроках «Мировой художественной культуры».

Первый подход — изучение кино в рамках формирования виртуального мышления учащихся.

Понятие «*виртуальное мышление*» вводит Ю. Усов и предлагает понимать под ним процесс познания многомерной пространственно-временной реальности в динамике эмоционально-смысловых соотношений и образных обобщений дискретных единиц⁴. Формирование виртуального мышления предполагает развитие эмоционально-интеллектуальных способностей учащихся, их восприятия, анализа, интерпретации художественной и объективной реальности. Виртуальное мышление вбирает в себя всю историю экранных искусств, все виды познания пространственно-временной реальности, по-разному выявляющие ее на уровне *монтажного, аудиовизуального, пространственного, экранного мышления*.

Богатство эмоциональных, смысловых возможностей воздействия экранных искусств кроется в ассоциативных, полифонических связях, восприятие которых является результатом специального аудиовизуального развития, основы которого Ю. Усов видит в следующем⁵.

Во-первых, автор подчеркивает, что экранная реальность по своей природе дискретна, то есть состоит из фрагментов запечатленной действительности и, следовательно, требует от школьника умений во время просмотра интуитивно соотнести эти фрагменты, выстраивая свое пространство на уровне ассоциативных, эмоциональных, смысловых связей. $1 + 1 = 3$: цифра «3» здесь выступает как третье значение, возникающее в сознании при соотношении двух значимых частей (дискретных единиц). Каждый кадр несет конкретное значение. Но соединенный с другими единым временем экранного повествования, он обогащается соседними кадрами.

Во-вторых, Ю. Усов указывает, что связь между кадрами устанавливается не в причинно-следственных отношениях, а по смысловой, эмоциональной, ассоциативной переключке значений соотносимых частей, в зависимости от художественного опыта школь-

⁴ Усов Ю. Виртуальное мышление школьников в приобщении к различным видам искусства // Искусство в школе (ИШ). 2000. № 6. С. 3–6.

⁵ Усов Ю. $1+1=3$: об освоении языка экранного повествования // ИШ. 2001. № 5. С. 38–40.

ника, его умений ощутить, понять взаимосвязь. «Какие чувства, мысли раскрываются в данном экранном повествовании? Что с чем соотносится? Какие возникают эмоциональные, смысловые связи? Как я, зритель, к этому отношусь?».

Наконец, обращает внимание на то, что итог восприятия экранного повествования — чувства, ассоциации, мысли.

*Второй подход — изучение кино в контексте формирования аудиовизуальной грамотности учащихся, развития навыков восприятия экранных искусств*⁶.

По мнению Л. Баженовой, для того, чтобы эстетическое воспитание и художественное образование в школе стали адекватными современной социокультурной ситуации, необходимо проводить занятия с учащимися по экранной и аудиовизуальной культуре. Аудиовизуальная грамотность поможет учащимся *понимать специфический язык* экранных искусств, подходить к произведениям кино и телевидения как к произведениям искусства.

Педагогическая методика, предложенная Л. Баженовой, направлена на развитие восприятия произведений экранных искусств, она базируется на том, что объектом обсуждения школьников становятся содержание фильма, специфика художественных средств и приемов, использованных в нем, художественно-образная система фильма.

Главной задачей выступает *освоение языка кино* через изучение основных понятий: кадр, раскадровка, монтаж, план, ракурс, кинематографический кадр. Приведем пример заданий, предлагаемых Л. Баженовой, на освоение понятий *план, монтаж*.

Задание для учащихся:

1. Определите виды плана к стихотворению:

*Жан идет к реке,
Тросточка в руке,
Шляпа на глазу,
Клякса на носу.*

2. Сколько картинок-кадров можно нарисовать к этому стихотворению?⁷

Задание на анализ монтажа и кадра:

— назвать в просмотренном фильме эпизоды, где соединение кадров сделано таким образом, что следующий кадр уточняет, помогает лучше понять предыдущий;

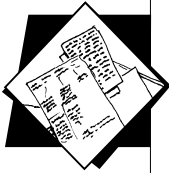
— назвать фрагменты фильма, где монтаж использован для показа событий, происходящих в другом месте;

— привести примеры кадров, соединенных по принципу сопоставления: грустный — веселый, серьезный — смешной;

— найти в фильме те эпизоды, где после грустных событий идут веселые, предположить, как это отражается на настроении зрителя;

⁶ Баженова Л. Основы экранного искусства в школе // ИШ. 2002. № 4. С. 84–90.

⁷ Там же. С. 40.



— найти короткие и длинные кадры, подумать, чем объясняется их длина.

Центральным в освоении языка кино является понятие *монтаж*. О. Алдошиной охарактеризованы различные подходы к определению роли монтажа⁸:

1. *Монтаж создает движение*. Каждый отдельный кадр дает лишь статичное изображение людей и предметов. Но оно оживает, одушевляется в их смене, то есть в монтаже.

2. *Монтаж выстраивает ритм*, рисунок которого складывается из неповторимого сочетания порядка кадров, их длины и величины использованных в них планов.

3. *В монтаже рождается образ*.

4. *Монтаж служит прямым воплощением мысли автора*.

По мнению О. Алдошиной, современная клиповая культура в погоне за визуальными эффектами вновь выдвигает на первый план экспрессивную выразительность монтажа.

Третий подход — изучение кино в контексте решения художественных задач на стыке разных искусств.

М. Фомина предлагает несколько вариантов наполнения модуля по изучению киноискусства⁹:

1. *История кино в контексте истории культуры*. Изучение появления кино в 1895 г. как итога развития техники и, одновременно, становления образного языка кино на основе синтеза разных искусств (живописи, архитектуры, литературы, музыки, театра). В рамках этого варианта возможно изучение кино в двух направлениях: как синтетического вида искусства и как продукта технического прогресса.

2. *Становление языка кино как одного из языков искусства*. М. Фомина приводит пример заданий к эпизоду «Завтрак» фильма Ч. Чаплина «Малыш»:

1) Какое настроение появляется во время просмотра этого эпизода?

2) Каковы взаимоотношения главных героев фильма в этом эпизоде?

3) Как помогают детали, использованные режиссером, в раскрытии этих взаимоотношений и характеров героев?

4) Чем отличается использование детали в литературе и в кино?

5) Можно ли назвать этот фильм современным? Аргументируйте свое мнение.

Анализ данного задания позволяет определить *типологию вопросов*. Первый вопрос связан с *эмоциями* учащихся, он позволяет зафиксировать эмоциональный настрой класса. Вторым вопросом связан с анализом *сюжета*, выделением основных черт

⁸ Алдошина О. Грамматика кино // ИИШ. 2003. № 4. С. 73–77.

⁹ Фомина М. Экранная культура в системе работы учителя мировой художественной культуры // ИИШ. 2003. № 5. С. 44–48.

характера героев и характера взаимоотношений между ними. Третий вопрос детализирует сюжет и позволяет увидеть *символический смысл каждой детали*. Кроме этого, деталь является средством выражения замысла создателей фильма. Четвертый вопрос позволяет *сравнить деталь в литературе и кино*, выделить общие и специфические особенности каждого вида искусства. Пятый вопрос формирует умение учащихся аргументировать *свое суждение*, основываясь на ответах на предыдущие вопросы.

Кино как способ вхождения в определенную эпоху. Учащимся предлагается посмотреть такие фильмы, как «Александр Невский», «Иван Грозный», «Пётр Первый». На подобных примерах можно увидеть, какими средствами воссоздается образ эпохи и с каких позиций (гражданских и художественных) это делается.

На примере фильма «Александр Невский» (сцена «Ледовое побоище») предлагается рассмотреть вопрос о синтезе искусств при создании художественного образа, выявить основную идею использования музыки С. Прокофьева, определить роль музыки в фильме. В данном случае музыка является не иллюстрацией, а составляющей драматургии фильма. Предлагается следующее задание учащимся: посмотреть эпизод «Ледовое побоище» без звука, а затем включив звук. Данное задание позволяет определить, что дает для понимания происходящего на экране музыка.

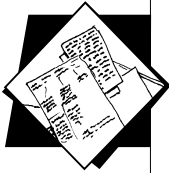
3. *Кино и мифотворчество.* Искусство экрана дает возможность проникнуть в структуру любого мифа; в то же время само кино провоцирует создание новых мифов, запечатлевая героев на экране.

4. *Киноискусство массовое и элитарное.* Материал включает обычно наиболее характерные произведения искусства различных эпох. Важно познакомить учащихся с такими явлениями, как массовая и элитарная культура, без чего не складывается целостная художественная картина мира.

5. *Кино как отражение определенного пласта культуры.* На материале кино можно рассмотреть характерные черты той эпохи, в которую оно было создано, например тоталитарной. Советские фильмы «Цирк», «Свинарка и пастух», «Трактористы» — хороший материал для этого. Можно показать фрагмент из фильма «Кабаре» Б. Фосса (1972 г.), где эпоха воссоздается при помощи художественного образа. В эпизоде «Лесной уголок» поющий старинную немецкую песенку мальчик и начинающая ему подпевать публика создают образ нации, осознающей свою исключительность¹⁰.

6. *Кино как способ создания художественного образа.* Образ создается при помощи музыки и изобразительного ряда. Предлагается рассмотреть создание художественного образа на примере

¹⁰ Там же. С. 47.



кинематографического воплощения темы творчества в фильме «Амадей» М. Формана.

Предлагается задание на осмысление художественных приемов, которые использует автор для воплощения своего художественного замысла. Как относятся к музыке главные герои фильма? Что такое творчество в вашем понимании, в понимании героев фильма, автора?

7. *Синтез кино и театра.* Рассматривается взаимодействие и взаимопроникновение этих искусств. Каждое новое искусство, предвзялая свои границы, оставляет старым искусствам их предмет и территорию. На этих границах идет активное проникновение (театра в кино, кино в театр). Решаются проблемы синтеза звука и изображения, мысли и чувства, проблемы зрителя.

В методической литературе описаны различные пути организации диалога учащихся с киноискусством на уроках «Мировой художественной культуры». Для этого предлагается использовать разнообразные задания на восприятие и интерпретацию экранного текста.

1. Проследите на примерах различных жанров особенности избранной автором формы экранного повествования — линейного, ассоциативного, полифонического.

2. Покажите на примерах лучших фильмов, как взаимодействие внешней и внутренней формы повествования раскрывает глубину характера героев, действительность, мировоззрение авторов.

3. Вопросы для предварительного «чернового» анализа после просмотра фильма суть следующие. Какие впечатления от просмотра остались? Какие образные обобщения возникают в результате соотнесения единиц экранного повествования (событий, сцен, эпизодов, кадров, элементов их композиции)? Какие представления о мире, современной действительности можно открыть в форме экранного повествования в результате соотнесения образных обобщений? Что ты открыл в авторе, в самом себе, оценив экранное произведение? Твое отношение к увиденному. Как форма линейного, ассоциативного, полифонического повествования помогает режиссеру выявить свое отношение к теме? Результаты проведенного анализа используйте для написания рецензий, обзорных статей, творческих портретов режиссеров¹¹.

Л. Баженова предлагает такие *методические приемы*, помогающие освоить язык кино:

- 1) основной методический прием — беседа;
- 2) мотивированный повторный просмотр фильма;
- 3) обсуждение отдельного эпизода;

¹¹ Усов Ю. Основы экранной культуры // ИИШ. 2005. № 6. С. 73–78.

4) понимание особого колорита, тональности (педагог может предложить детям несколько стихотворных строк или фрагментов музыкального произведения с разной эмоциональной окраской, разным настроением, для того, чтобы учащиеся выбрали наиболее подходящее для характеристики фильма);

5) достраивание художественного образа (просмотр изображения без звука, озвучивание сцены, прослушивание фонограммы, чтобы представить, что происходит на экране, показ цветного кино в черно-белом варианте);

6) использование игровых ситуаций;

7) драматизация.

Задания, помогающие *понять роль звука в драматургии фильма*, могут быть такими: 1) прослушивание фонограммы — продумать раскадровку; 2) фильм без звука — продумать текст героев, звук в кадре; 3) работа с немым фильмом.

Вот пример заданий на понимание роли звука в мультфильме «Ежик в тумане».

Беседа с учащимися: «Обо всех событиях рассказывает автор. Что ты можешь сказать о человеке, который рассказывает нам эту историю? Какой он, по-твоему? Что ты можешь сказать о Ежике? Каким голосом он говорит? Какой голос у Медвежонка? Что нам говорит о характере Медвежонка его голос?».

Озвучивание роли.

Озвучивание фотографии (сцена из фильма): не более двух героев.

Озвучивание фрагмента фильма¹².

*Вопросы на понимание роли музыки в экранном произведении (к мультфильму «Чиполлино»)*¹³.

К какому герою относится та или иная музыка?

Какое событие — веселое или грустное — происходит на экране?

*Задания на понимание цвета*¹⁴.

1. Нарисовать кадры к воображаемому фильму.

2. Раскрашивание героев.

3. Просмотр фильма в черно-белом формате.

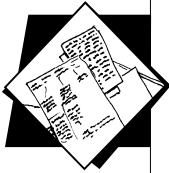
Таким образом, изучение опыта работы с произведениями киноискусства, накопленного учителями и обобщенного в методической литературе, необходимо для формирования у будущих преподавателей культурологии навыков работы с кинофильмом на уроках «Мировой художественной культуры».

В процессе изучения дисциплины «Теория и методика обучения культурологии» студенты специальности «Культурология» Института истории, гуманитарного и социального образования НГПУ изучают содержание основных понятий, связанных с киноискусством, определяют специфику кино как одного из

¹² Баженова Л. Основы экранной культуры // ИШ. 2005. № 1. С. 49–54.

¹³ Баженова Л. Основы экранного искусства в школе. С. 60.

¹⁴ Там же. С. 61–62.



видов синтетического искусства, свободно ориентируются в основных направлениях методической науки по изучению кино; выбирают из предложенных выше методических подходов наиболее эффективные пути и средства работы с кинофильмами для учащихся с учетом их возрастных и индивидуальных потребностей.

В процессе обучения у студентов формируются следующие умения: анализировать и воспринимать кинематографический язык; отбирать содержание и технологии обучения для работы в конкретном классе, в рамках основного или элективного курса, разрабатывать программу элективного курса; организовывать «общение» учащихся с произведением киноискусства, исходя из общего целеполагания урока; работать над индивидуальным и коллективным проектом; критически оценивать собственные стратегии анализа и представления результатов собственной профессиональной деятельности.

Будущему педагогу необходимо помнить, что обсуждение кинофильма в каждом конкретном классе направлено на выявление «авторского замысла» и на формирование «авторской позиции» ученика. Умение задавать «открытые» вопросы; организовать обсуждение, где каждый может высказать свое суждение, аргумент, версию, интерпретацию; толерантность; умение выявить проблемы фильма, которые современны и понятны ученику, — важные компетенции современного учителя мировой художественной культуры.

Использование кинофильмов в процессе преподавания отечественной истории

В процессе преподавания истории России XX в. как в школе, так и в вузе кинофильмы традиционно привлекались как *иллюстративный материал*, формирующий эмоционально-оценочное отношение к прошлому, подтверждающий выводы, сделанные на основании других источников. Особенно активно документальные и игровые фильмы востребовались при изучении событий Гражданской и Великой Отечественной войн, культурной жизни эпохи «оттепели». При этом основным критерием источниковой ценности фильма являлась степень достоверности отраженной в нем реальности.

Одним из последствий «визуального поворота» исторической науки конца XX — начала XXI в. стало обращение исследователей и практикующих педагогов к вопросам о потенциале художественных фильмов как самостоятельных и самоценных источников познания прошлого, о методах их анализа, к определению профес-

сиональной специфики работы историка с кинотекстом в отличие от искусствоведа, культуролога¹⁵.

В исторических исследованиях последних десятилетий показаны источники возможности игрового кино при изучении социальной психологии, менталитета, массового сознания¹⁶. Мы солидарны с томским исследователем В. Н. Сыровым в том, что кино, по сути своей, является универсальным источником, в силу его всеохватывающего характера и огромного значения в жизни цивилизации XX в.¹⁷. Оно содержит данные для исследования любой сферы социальной, политической и культурной жизни. Кинофильмы не только предоставляют богатый материал об устройстве и функционировании различных социальных институтов, но и позволяют выявить такие аспекты, которые ни один другой источник просто не фиксирует (как правило, в силу их самоочевидности и естественности для носителей данной культуры). Кроме того, образ событий, поданный на экране, мог стать фактором, повлиявшим на общественное мнение, соответствующая реакция которого, в свою очередь, могла стать фактором, изменившим ход тех или иных событий¹⁸.

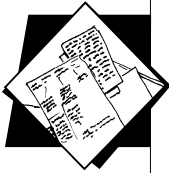
На наш взгляд, кинофильмы, с одной стороны, являются источником изучения той реальности, которой они были порождены, ее идеалов, ценностей, поведенческих установок, культурных кодов, с другой стороны, они являются мощным инструментом формирования массового сознания и фактором, влияющим на социальное поведение современников.

¹⁵ См., например: *Волкова П. С., Гриценко М. В.* Кинотекст в пространстве гуманитарного образования: к постановке проблемы [Электронный ресурс] // Теория и практика общественного развития. 2006. № 3. URL: <http://teoria-practica.ru/-3-2006/education/volkova-gritsenko.pdf> (дата обращения: 01.09.2011); *Назаров А.* Отражение «реальности» в советских хроникальных кинофотодокументах 1930–1940-х гг. // Неприкосновенный запас (НЗ). 2002. № 22. С. 94–97; *Познер В.* Советская кинохроника Второй мировой войны: новые источники, новые подходы // Очевидная история: проблемы визуальной истории России XX ст. Челябинск, 2008. С. 35–54; *Секиринский С.* Кинематографичность истории, историзм кинематографа // ОИ. 2003. № 6. С. 3–7; *Усенко О. Г.* Примерная методология изучения менталитета по игровому кино // Человек — текст — эпоха. Томск, 2006. С. 11–26; *Урманова А.* Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов, 2007. С. 183–204; *Ферро М.* Кино и история // Вопр. истории. 1993. № 2. С. 47–57; и др.

¹⁶ См., например: *Дашкова Т.* Любовь и быт в кинофильмах 1930-х — начала 1950-х гг. // ОИ. 2003. № 6. С. 59–67; *Дашкова Т.* Сюрпризы репрезентации, или Хвост виляет собакой: (опыт анализа неудачного фильма 1935 г.) // НЗ. 2002. № 2. С. 92–93; *Левандовский А. А.* Последняя застава: фильмы Марлена Хуциева «Застава Ильича» и «Июльский дождь» как источник для изучения исчезающей ментальности // ОИ. 2003. № 6. С. 70–82; *Усенко О. Г.* Жизненные идеалы и нормы поведения русских в «немом» игровом кино (1908–1919) // История страны / История кино. М., 2004. С. 33–55; и др.

¹⁷ *Сыров В. Н.* Кино как исторический источник, или Некоторые размышления по поводу статьи О. Г. Усенко // Человек — текст — эпоха. С. 33.

¹⁸ Там же. С. 29–30.



Вслед за определенной историографической традицией¹⁹, в практике преподавания советской истории мы рассматриваем кинофильмы не столько с точки зрения отражения в них реальности, сколько как особый способ репрезентации идеологических установок, понимаемых как нормы определения реальности. Как отмечено Т. Ю. Дашковой, постановочная природа художественного кинофильма, его структурированность на разных уровнях (монтаж, звук, игра актеров и пр.) позволяют зафиксировать различные стадии и способы создания, закрепления и трансляции идеологических текстов, как вербальных, так и визуальных. При этом важно обращать внимание не только на то, о чем непосредственно говорится, но и на то, как говорится, что стоит за словами, о чем умалчивается и/или что проговаривается в процессе порождения пропагандистского текста. Отдельную проблему может составить соотношение вербального и визуального, «слова» и «действия» и пр.²⁰.

В этом смысле первоочередной интерес для нас представляет игровой кинематограф сталинской эпохи. Представляется удачной характеристика кинематографа тоталитарной эпохи, данная М. Туровской. С ее точки зрения, кино тоталитарной эпохи было направлено на завоевание зрителя в пользу определенной идеологии. «Это делалось разными средствами: иногда средствами тривиальных жанров, иногда средствами прямого идеологического воздействия. Но, тем не менее, в основе всегда лежало внушение этого образа мыслей. Это совсем не значит, что образ мыслей непосредственно усваивался, и что message фильма адекватен его восприятию. Но кинематография как целое, а не только как корпус фильмов, была направлена не на обслуживание, а на внушение. Начиная от организации (административный аппарат, цензура, рекомендательные списки, система «государственной» оценки и проч.) и кончая типологической структурой фильмов, она была сориентирована на эту функцию. Есть и некоторые специфические структурные принципы, устойчивая система ценностей. Тоталитарная система — манихейская, она всегда основана на противоположности «герой — враг»; на иерархии «герой — вождь» (как истина в последней инстанции); на примате сверхценной идеи над человеком. Содержание понятий может быть разное, но структура сходная... Конечно, все эти категории — герой, враг, идея — не исключительная принадлежность кино тоталитарного режима (вспомним, к примеру, религиозные фильмы). Исключительна здесь, скорее, сквозная организация кино как целого и прида-

¹⁹ Уманова А. Кино и немцы: гендерный субъект и идеологический «запрос» в фильмах военного времени // Гендерные исследования. 2001. № 6. С. 187–205; Кларк К. «Чтоб так петь, двадцать лет учиться нужно...»: случай «Волги-Волги» // Советское богатство: статьи о культуре, литературе, кино. СПб., 2002. С. 371–390.

²⁰ Дашкова Т. Любовь и быт... С. 59–67.

ние статуса реальности символическим понятиям («расовый враг», «классовый враг»)»²¹.

Э. Нембах выявил эволюцию сталинской политики в отношении кинематографа, охарактеризовал «участие» И. В. Сталина в советском художественном кино²². Е. Добренко наглядно показаны социальные функции кинематографа как важнейшей институции сталинизма²³. Понимая советское общество как общество идеологического потребления, исследователь рассматривает сталинское кино как эффективный способ идеологического конструирования реальности. Более того, по его мнению, «социализм как идеологический продукт, который несет социальную справедливость, радость труда, весь набор ценностей, можно найти исключительно в песнях Дунаевского, в фильмах Александрова и Пырьева, в романах Бабаевского и Кочетова и так далее»²⁴.

При анализе художественного фильма как способа репрезентации идеологических установок сталинизма и инструмента идеологического программирования мы опираемся на следующие методологические основания:

1. Идеи Ю. М. Лотмана и его последователей о семиотической интерпретации «культурных текстов» (в том числе и кинотекстов) в соответствии с реконструированными ментальными установками их создателей и той зрительской аудитории, которой они были адресованы²⁵.

2. Мы солидарны с О. Г. Усенко в том, что кино является дискурсивным образованием, его центр — сам фильм, а периферия — процессы коммуникации между его создателями и зрителями, а также в среде тех и других, причем к «зрителям» причисляются и лица, от которых зависит судьба фильма (например, цензоры)²⁶.

Наиболее приемлемым нам представляется вариант дискурсивного анализа художественного фильма, предложенный Ф. Б. Шенком. Рассматривая экранный образ Александра Невского, немецкий исследователь предлагает алгоритм работы с кинофильмом²⁷, который положен нами в основу изучения темы «Реп-

²¹ Кино тоталитарной эпохи [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1990. № 1. URL: <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm> (дата обращения: 07.09.2011).

²² *Nembach E.* Stalins Filmpolitik: Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938. St. Augustin, 2001.

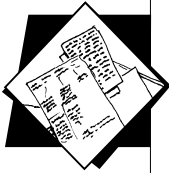
²³ *Добренко Е.* Музей Революции: советское кино и сталинский исторический ратив. М., 2008.

²⁴ *Добренко Е.* Социалистический реализм и реальный социализм [Электронный ресурс]. URL: <http://arteliberales.spbu.ru/Collegium/critique/dobrenko.pdf> (дата обращения: 03.09.2011).

²⁵ *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973; Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: кинематограф в России, 1896–1930. Рига, 1991; и др.

²⁶ *Усенко О. Г.* Примерная методология изучения менталитета... С. 12–13.

²⁷ *Шенк Ф. Б.* Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000). М., 2007. С. 302–394.



резентации сталинской идеологии в советском кинематографе (на примере фильма С. М. Эйзенштейна «Александр Невский»)» на практическом занятии по истории России Новейшего времени. Выбор фильма объясняется не только его большой популярностью у современников и потомков, явным его соответствием «идеологическому заказу», но и возможностью его использования как историографического источника, позволяющего выявить содержание массовых исторических представлений времени создания фильма. Как верно подмечено А. Усмановой, «любой «исторический» фильм, транскрибируя определенное видение истории, фиксируя его в фильмической форме, делая историческое событие интеллигибельным, на самом деле доносит до нас «конфликт интерпретаций», столкновение различных версий одного исторического события, « витающих в воздухе » данной культуры; отсылая к прошлому, « исторический фильм » кодирует мифологию современного ему общества, тот способ чтения истории, который данный социум предпочитает всем остальным»²⁸.

Для обсуждения студентам предлагаются следующие вопросы:

1. Кино как инструмент формирования советского патриотизма.
2. «Александр Невский» в контексте биографии С. М. Эйзенштейна.
3. Варианты сценария фильма.
4. Фильм как интертекст.
5. Возможные интерпретации «Александра Невского».
6. История восприятия фильма.

Для осмысления предложенных вопросов предлагается перечень источников и литературы.

Литература

А) основная

1. *Уленбрух Б.* Инсценировка мифа: о фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» // Советское богатство: статьи о литературе, культуре и кино. СПб., 2002. С. 316–327.
2. *Шенк Ф. Б.* Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000). М., 2007. С. 302–394.
3. *Шкловский В.* Эйзенштейн. М., 1976.

Б) дополнительная

1. *Булгакова О.* Фабрика жестов. М., 2005.
2. *Витте Г.* Проза теории: о биографии Сергея Эйзенштейна, написанной Виктором Шкловским // Советское богатство. С. 328–341.

²⁸ Усманова А. «Визуальный поворот» и гендерная история [Электронный ресурс] // Гендерные исследования. 2000. № 4. С. 149–176. URL: http://www.i-u.ru/biblio/archive/usmanova_visualnyi (дата обращения: 19.09.2011).

3. *Гирц К.* Идеология как культурная система // К. Гирц. Интерпретация культур. М., 2004. С. 225–267.

4. *Добренко Е.* Музей Революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М., 2008.

5. Кино тоталитарной эпохи [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1990. № 1–3. URL: <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm>.

Источники

1. Кинофильм «Александр Невский» (1938; режиссер С. Эйзенштейн; сценаристы П. Павленко, С. Эйзенштейн).

2. *Эйзенштейн С. М.* Александр Невский // Избр. произведения. М., 1964. Т. 1. С. 165–174.

3. *Эйзенштейн С. М.* (совм. с Павленко П. А.). Александр Невский: литературный сценарий // Избр. произведения. М., 1971. Т. 6. С. 155–196.

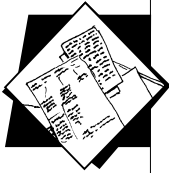
4. *Тихомиров М. Н.* Издвка над историей // Историк-марксист. 1938. № 3. С. 92–96.

Обсуждение вопроса о кино как инструменте формирования советского патриотизма предполагает выяснение и характеристику идеологического, общественно-политического, эстетического контекста эпохи создания фильма, требует обращения к характеристике сталинской кинополитики, к текстам руководителей советского государства о задачах кинематографа, к рассмотрению планов директора Государственного управления кино- и фотопромышленности Б. З. Шумяцкого о создании советского Голливуда²⁹. Для понимания истории создания фильма важно владеть информацией об эстетических исканиях и творческих экспериментах режиссеров-новаторов советского кинематографа Д. Вертова, В. Пудовкина, А. Довженко, Г. Александрова, о новациях в области киномонтажа, становлении официального кинематографического дискурса и пантеоне исторических героев советского кино 1930–1950-х гг.³⁰.

Разговор о месте «Александра Невского» в творческой биографии С. М. Эйзенштейна позволяет уточнить мотивы и субъективно-личностный контекст создания фильма, расширить представления о взаимоотношениях художника и власти, попытаться понять первоначальный замысел картины. Достаточно обширное и разноплановое мемуарное и публицистическое на-

²⁹ Более подробно об этом см.: Булгакова О. Советское кино в поисках «общей модели» // Сопреалистический канон. СПб., 2000. С. 146–165; Лахусен Т. От несинхронизированного смеха к пост-синхронизированной комедии, или Как сталинский мюзикл догнал и переиграл Голливуд // Советское богатство. С. 342–357.

³⁰ В. Петров, «Пётр Первый» (1937–1939 гг.); В. Пудовкин, «Минин и Пожарский» (1939 г.); В. Пудовкин, М. Доллер, «Суворов» (1941 г.); И. Савченко, «Богдан Хмельницкий» (1943–1946 гг.); и др.



следие Эйзенштейна и его современников дает возможность реконструировать социально-психологическую атмосферу создания фильма, демонстрирует ожидания от костюмированной исторической картины ее заказчиков (в лице руководства «Мосфильма», Государственного управления кинопромышленности, высшего партийного руководства страны) и заинтересованных современников (в особенности представителей профессионального сообщества историков).

Сравнительный анализ сценариев фильма (первоначального сценария П. А. Павленко, второго совместного варианта Павленко и Эйзенштейна, итогового текста) демонстрирует роль сценаристов в процессе создания фильма. Исследовательская литература о фильме делает возможным обсуждение вопроса об исторических источниках, на которые опирались сценаристы, о влиянии современного им историографического и идеологического дискурса на содержание сценария. Образ коллективного автора кинотекста становится более очевидным в результате реконструкции истории создания фильма, выяснения и сопоставления замыслов его оператора (Э. Тиссе), композитора (С. Прокофьева), исполнителей главных ролей.

Выяснение и обсуждение студенческих интерпретаций фильма целесообразно после его комментированного просмотра с разбивкой на эпизоды, выяснением их замысла, кинематографических приемов, используемых для их реализации. Продуктивно сопоставление реплик главных героев фильма с библейскими текстами, фольклорными источниками, речами И. В. Сталина, уже предпринятое Ф. Б. Шенком³¹, с внешне- и внутривидеополитическим контекстом времени создания картины. Для выяснения интенций коллективного автора фильма с точки зрения их влияния на формирование социальных идентичностей современников и содержания их исторического сознания, продуктивно обсуждение вопроса о том, на конструирование каких идентичностей претендовали авторы, какова иерархия этих идентичностей. Важно понять, как воплощается в фильме миф о «большой семье»³², какие герои были призваны ее символизировать, каков перечень и содержание образов врага, столь актуального для советского идеологического дискурса³³.

³¹ Шенк Ф. Б. Указ. соч. С. 323–353.

³² Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» // Соцреалистический канон. С. 785–796.

³³ См., например: Рыклин М. Немец на заказ: образ фашиста в соцреализме // Соцреалистический канон. С. 814–829; Гудков Л. Идеологема врага: «враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // Образ врага. М., 2005. С. 7–79; Сенявская Е. С. Противники России в войнах XX в.: эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М., 2006; Назаров А. Трансформация образа врага в советских хроникальных кинофотодокументах июня-декабря 1941 г. // Образ врага. С. 175–188; Колесникова А. Образ врага периода «холодной войны» в советском игровом кино 1960–1970-х гг. // ОИ. 2007. № 5. С. 162–168; и др.

Одним из наиболее интересных является вопрос о реакции зрителей на фильм. В составленном нами ридере содержатся фрагменты текстов из периодических изданий 1938–1939 гг. (журналов «Кино» и «Историк-марксист», газет «Большевицкая смена», «Ударник», «Пионерская правда», «Литературная газета» и др.), материалы конференции, посвященной советскому историческому и революционному кино (М., 1940), свидетельствующие о рецепции фильма представителями разных возрастных, профессиональных, региональных сообществ. В ходе обсуждения особенностей зрительского восприятия фильма желательнее сопоставить, как был понят и интерпретирован message создателей картины, от каких факторов зависело восприятие фильма, как именно интерпретировались художественные образы, созданные его авторами, какие ассоциации, параллели вызывал он у современников. Для понимания идеологического и внешнеполитического контекста актуализации кинофильма важно уточнение его «прокатной истории». В частности, факт исчезновения «Александра Невского» из программ кинотеатров после заключения пакта Молотова-Риббентропа и его возвращение на экран 23 июня 1941 г.

Для уточнения студенческих интерпретаций предлагается написание эссе на следующие темы:

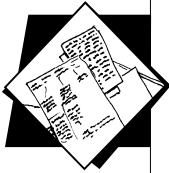
1. Согласен ли ты с утверждением М. Ферро о том, что «Александр Невский» показал СССР 1938 г. «таким, каким хотели видеть страну ее руководители»?
2. Образ Александра Невского и образ И. В. Сталина — насколько очевидны аналогии?

Фильмы 1930–1950-х гг. являются объектами самостоятельных студенческих исследований, предусмотренных программой курса «История России Новейшего времени». Студентам предлагаются для осмысления следующие темы:

- Любовь и быт в кинематографе 1960–1970-х гг.;
- Образ врага в кинофильмах 1930–1950-х гг.;
- Репрезентации советскости в фильмах М. Э. Чиаурели;
- Исторические кинофильмы 1930–1940-х гг. как инструмент формирования культурной памяти современников;
- Галерея героев современности в комедиях Э. А. Рязанова 1950–1970-х гг.;
- Частное и публичное в кинематографе эпохи оттепели;
- Образ женщины в киномюзиклах 1930–1950-х гг.

Результаты освоения дискурсного анализа фильмов студенты могут продемонстрировать на коллоквиуме по теме «Советское игровое кино как источник изучения социального мифотворчества: версии власти и интеллектуальных элит». Студентам для прочтения рекомендуется следующая литература.

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе. М., 1996.



2. *Бойм С.* Общие места: мифология повседневной жизни. М., 2002.
3. *Вайль П.* Кубанские казаки в поисках радости: быт // Искусство кино. 1996. № 4. С. 127–130.
4. *Кракауэр З.* Природа фильма: реабилитация физической реальности. М., 1974.
5. *Маматова Л.* Модель киномифов 30-х гг. // Кино: политика и люди (30-е гг.). М., 1995. С. 52–78.
6. *Тейлор Р. К.* топографии утопии в сталинском мюзикле: почему бы и не сталинский мюзикл? // Советское богатство. С. 358–370.

На коллоквиуме предлагается не только обсудить работы историков, киноведов, специалистов в области Visual Studies, но и предложить свой вариант определения понятия «социальный миф», обосновать свое видение роли кинематографа в процессе социального мифотворчества. На коллоквиуме студенты представляют результаты индивидуальной и групповой работы над проектом «Кинофильм ... как воплощение социального мифа о ...». Выбор кинотекста в качестве источника, подбор литературы по теме проекта, выбор структуры и формы презентации результатов проекта осуществляется участниками коллоквиума самостоятельно. В качестве метода анализа фильма рекомендуется метод дискурсного анализа. Студентами НГПУ и магистрантами Омского государственного педагогического университета, участвовавшими в коллоквиумах по предложенной теме в 2009–2011 гг., были, в частности, предложены такие темы:

- Конструирование мифа о дружбе народов в комедии «Цирк» Г. А. Александрова;
- Миф об идеальном ученом в комедии Г. А. Александрова «Весна»;
- Конструирование идеального образа советской деревни в музыкальных комедиях И. А. Пырьева.

Кинофильмы привлекаются не только в процессе изучения базового курса «История России Новейшего времени», но и в курсах по выбору. Например, в рамках курса «История советской повседневности» рассматривается тема «Кинофильмы как источник изучения советской повседневности 1960-х гг.». На практическом занятии по теме обсуждается следующий круг вопросов:

1. Специфика художественных фильмов как источника изучения советской повседневности.
2. Пространство частной жизни (способы репрезентации своего «я», семья, друзья) в кинофильмах 1960-х гг.: нормативность и индивидуальность.
3. Репрезентация бытовых аспектов советской повседневности в кинотекстах: жилище, одежда, питание.

4. «Что такое хорошо и что такое плохо?»: образ героя советского кинематографа в интерьере повседневности.

Литература

А) основная:

1. *Дашикова Т.* Границы приватного в советских кинофильмах до и после 1956 г.: проблематизация переходного периода // СССР: территория любви. М., 2008. С. 156–164.

2. *Глебкина Н.* «Свет мой зеркальце скажи»: репрезентация и конструирование повседневности в советском художественном кинематографе 60-х гг. // Культурология: дайджест. 2010. № 1. С. 107–118.

3. *Каспэ И. М.* Границы советской жизни: представления о «частном» в изоляционистском обществе // НЛО. 2009. № 100. С. 527–547; № 101. С. 185–206.

Б) дополнительная

1. *Аннинский Л.* Шестидесятники и мы. М., 1991.

2. *Брусиловская Л. Б.* Культура повседневности в эпоху «оттепели»: метаморфозы стиля. М., 2001.

3. *Булгакова О.* Фабрика жестов. М., 2005.

4. *Вайль П., Генис А.* 60-е: мир советского человека. М., 1998.

5. *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. М., 2000.

6. *Каспэ И.* «Съесть прошлое»: идеология и повседневность гастрономической ностальгии // Пути России: культура — общество — человек. М., 2008. Т. 15. С. 205–218.

7. Кинематограф оттепели. Книга первая. М., 1996–2002. Кн. 1–2.

8. *Лебина Н.* Энциклопедия банальностей: советская повседневность: контуры, символы, знаки. СПб., 2006.

9. *Усманова А.* Повторение и различие, или Еще раз про любовь в советском и постсоветском кинематографе // НЛО. 2004. № 68. С. 179–213.

Источники — кинофильмы:

1. «А если это любовь?» (1961; режиссер Ю. Райзман).

2. «Берегись автомобиля» (1966; режиссер Э. Рязанов).

3. «Девять дней одного года» (1961; режиссер М. Ромм).

4. «Долгая счастливая жизнь» (1966; режиссер Г. Шпаликов).

5. «Дом, в котором я живу» (1957; режиссер Л. Кулиджанов).

6. «Еще раз про любовь» (1968; режиссер Г. Натансон).

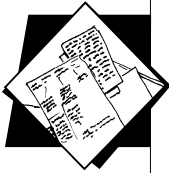
7. «Застава Ильича» (1965; режиссер М. Хуциев).

8. «Звонят, откройте дверь» (1965; режиссер А. Митта).

9. «Июльский дождь» (1965; режиссер М. Хуциев).

10. «Когда деревья были большими» (1962; режиссер Л. Кулиджанов).

11. «Лёгкая жизнь» (1964; режиссер В. Дорман).



12. «Мне двадцать лет» (1965; режиссер М. Хуциев).
13. «Неоконченная повесть» (1955; режиссер Ф. Эрмлер).
14. «Рабочий поселок» (1965; режиссер В. Венгеров).
15. «Три тополя на Плющихе» (1968; режиссер Т. Лиознова).
16. «Я шагаю по Москве» (1963; режиссер Г. Данелия).

Для анализа фильмов как источников изучения истории повседневности представляются оптимальными эпистемологические принципы, предложенные одним из теоретиков визуальной истории А. Усмановой: «... наибольшей значимостью в фильме обладает *неявное* содержание (невидимое и неочевидное) — то, что фильм проговаривает помимо желания и сознательных интенций его создателей, то, что вычитывается «*между строк*» рассказываемой истории («неписанные ценности» данного общества, «случайные свидетельства»); «читая» эксплицитное содержание фильма, нужно уметь восстановить элементы той реальности, которую он репрезентирует и которая в него вошла как неявный и неосознаваемый фон;

— все категории фильмов должны учитываться историком в его исследовании; при этом нужно знать законы жанров и эстетические конвенции, то есть владеть основами кинотеории, включать анализ фильма на всех его уровнях — уровне поверхностных нарративных структур, формально-эстетическом, стилистическом, наконец, на уровне пресловутого «третьего смысла» (Р. Барт) — в собственно исторический анализ, иметь представление о специфике медиума — от хроники до художественного кино, от фильма откровенно пропагандистского до отвлеченно эстетского (в традиции *cinema d'art*);

— кинематограф может рассматриваться не только как источник исторического исследования, но и как «*параллельная*» история или «*контр-история*» (М. Ферро), то есть иной тип исторического дискурса, который может противоречить дискурсу официальной истории и письменной истории в целом»³⁴.

Таким образом, при изучении истории России XX в. игровые и документальные фильмы могут быть привлечены как исторический и историографический источник и использованы для изучения самого широкого спектра сюжетов политической, экономической, военной, социальной, культурной «историй». Однако, с нашей точки зрения, наиболее перспективно обращение к кинотекстам для исследования «второй реальности» (мира идей, чувств, представлений).

Дискурсный анализ художественных фильмов способствует формированию у студентов как общекультурных и общепрофессиональных, так и профессиональных компетенций. Он предоставляет возможность использовать знание современных проблем

³⁴ Усманова А. «Визуальный поворот» и гендерная история.

науки и образования при решении образовательных и профессиональных задач; развивает способность к самостоятельному освоению новых методов исследования; позволяет осуществлять профессиональное и личностное самообразование, проектировать свой дальнейший образовательный маршрут; использовать индивидуальные креативные способности для оригинального решения исследовательских задач; формирует готовность самостоятельно осуществлять научное исследование с использованием современных методов науки. ©



Специализированный научно-практический журнал, призванный восполнить сложившийся в школе дефицит технологического

инструментария собственно воспитания. Последние десятилетия отчётливо выявили главную — воспитательную — миссию школы, которую, казалось бы, никто и не отрицал, но никто и не отстаивал. Всё наше педагогическое сообщество пришло к этому пониманию ценой мучительных поисков и, к сожалению, ценой масштабных ошибок. Оказалось, что нравственная проповедь не может заменить практику нравственных поступков, что «воспитывающий потенциал урока» не создаёт «привычку к труду благородную», что знания и интеллект не гарантируют становления в человеке доброты и порядочности. «Воспитательная работа в школе» — это новый и хорошо забытый нами взгляд на практику воспитания.

Пять выпусков в полугодие, объём 144 полосы.

Индексы 81218, 79043.