Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования

«Северо-Западная Академия Государственной Службы»

Кафедра культурологии и русского языка

РЕФЕРАТ

По культурологии

На тему:

Массовое кино как явление культуры XX века

Работу выполнила:

*Пивоварова Кристина Владимировна*

Санкт-Петербург

2009г.

**Содержание**

Введение

Дитя ХХ века

Первый киносеанс

На пути к искусству

Рождение языка кино

Между картиной и кадром

По дорогам мысли и чувствам

Сколько измерений у экрана

Кино как явление технократической культуры

Заключение

Список используемой литературы

**Введение**

Кино — одно из самых молодых и в тоже время одно из самых массовых искусств. Его история по сравнению с тысячелетней историей музыки, живописи или театра коротка. Вместе с тем миллионы зрителей каждый день заполняют залы кинотеатров, и еще больше людей смотрят кинофильмы по телевидению. Кино оказывает мощное воздействие на сердца и умы не только молодежи, но и людей в возрасте. Естественно, что к нему привлечено внимание социологов, эстетиков, искусствоведов, теоретиков культуры — всех, кого интересуют проблемы художественного творчества и восприятия, средств массовой коммуникации, динамики общественных настроений и так далее. Прежде всего, кино отличается от других видов искусства (в частности, от театра) тем, что оно занимает гораздо больше социокультурного пространства, выходит далеко за пределы художественного круга. Если театр, условно говоря, собран вокруг искусства, то кино охватывает своим влиянием буквально все, от духовных идеалов до этикета и моды.

В данном реферате эта темы очень важна потому, что кино, можно сказать, объединяет разных людей разного времени и разных вкусов; оно настолько стало популярным, что сместило театр на второй план, и еще: в отличие от театра, кино может быть познавательным, а в театре мы восхищаемся игрой актеров!

**Дитя XX века**

Немногим более ста лет назад, в декабре 1895 года, в Париже на бульваре Капуцинок состоялся первый киносеанс. Зрители, которых привлекло необычное рекламное объявление, стали свидетелями чуда: на белом экране возникали призрачные, чёрно-белые, но вполне узнаваемые и реальные картины. Это была не только «движущаяся фотография»1- сама жизнь ворвалась на экран, просияла улыбкой ребёнка, прошелестела ветром в кронах деревьев, промчалась вместе с фиакром по нарядной улице Лиона.

Десять первых киносюжетов могут показаться случайными- среди них хроника событий, несколько комических сценок, бытовые зарисовки: как выходят рабочие с фабрики Люмьер, как купаются в море дети…

История не сохранила впечатлений самых первых кинозрителей. Но вряд ли кто-то из них подозревал, что буквально у них на глазах рождается искусство, которое определит лицо ХХ века – «синема», искусство экрана.

**Первый киносеанс**

Братья Огюст и Луи Люмьер были наследниками владельца фабрики фотобумаги и пластинок в Лионе. Они не только хорошо разбирались в технике, но и были неплохими фотографами. Именно они изобрели самый лёгкий и компактный аппарат. Испытывая его, братья Люмьер сняли несколько роликов, и, подобрав программу, устроили первый публичный киносеанс в Гран-Кафе на бульваре Капуцинок.

Отныне «оптическая иллюзия» стала достоянием многих зрителей. Один и тот же фильм могли просмотреть десятки, сотни, тысячи людей. Можно было заснять любую «сценку жизни» и показать её на экране. Первые фильмы, снятые братьями Люмьер, так и назывались: «Прибытие поезда», «Завтрак ребёнка», «Садовник, или Политый поливальщик». Фильмы братьев Люмьер были «картинками из жизни» на самые разнообразные темы: видовые. (Бондаренко Е.А. Путешествие в мир Кино / Е. А. Бондаренко. - М.: ОЛМА-ПРЕСС Гранд, 2003. – с.8.), фильмы, фильмы, где сняты праздники, шествия, молебны, катастрофы, и картины, где люди специально разыгрывали перед камерой какие-то сценки. Так в самом начале кино разделилось на два вида: фильмы документальные и игровые. Тогда же возникли первые проекты «радиокино»- телевидения. Через несколько десятилетий популярность телевидения возросла настолько, что дом без телевизора вызывал удивление. А потом возникла видеозапись; на глазах развиваются компьютерная графика, объемное изображение - голография…

Так разрастается родословное древо видов и жанров кинематографа. Дерево- роща; что только не прирастает здесь, образуя все новые ветви!

А ведь все начиналось с массового сеанса «забавной технической игрушки»на бульваре Капуцинок.

**На пути к искусству**

Девятнадцатый век близился к закату. Синема – или уже устоявшееся в большинстве стран и языков «кинематограф» - победно шествовал по странам и континентам. Короткие фильмы пока что только зеркало жизни, но новое зрелище пользуется прочной популярностью и невиданным успехом. Ещё немного – и в фильмах появятся актёры. Сначала безымянные; потом их имена станут воплощением грёз миллионов зрителей. Кинематограф получит вполне заслуженное имя – Великий Немой. А пока…

Пока во все страны света разъезжаются люди с кинокамерами конструкции братьев Люмьер. Эти люди сами снимают, сами проявляют и сами демонстрируют фильмы. Человек, увидевший в кинематографе большие возможности,- Жорж Мельес- предложил Луи Люмьеру «все свое состояние за право на синематограф». Но ответ Люмьера гласил: « Скажите спасибо, что мое изобретение не продается. Иначе я разорил бы вас. Как научная диковинка, кинематограф когда-нибудь получит признание, но коммерческих перспектив он не имеет!» Как видите, слово «искусство» тогда ещё не звучало рядом со словом «кинематограф». Но человек, который хотел отдать за эту «диковинку всё, что имел, сделал многое для того, чтобы кино стало искусством. Отказ его ничуть не обескуражил. Узнав, что такая же аппаратура продаётся в Англии, Мельес приобрёл её там. Человек с глазом художника, чутьём режиссёра и умением механика получил в руки кинокамеру – сразу понял, что этот аппарат таит в себе просто поразительные возможности! Мельес случайно открыл один из самых простых и эффектных трюков кино – возможность превращения одного объекта в другой путём остановки плёнки при съёмке. Позднее он стал применять наплывы, затемнения, съёмки на фоне тёмного бархата. Так рождался особый жанр – феерия, волшебная киносказка.

На какое-то время о фильмах Мельеса забыли, но сейчас его имя занимает заслуженное место в истории немого кино.

**Рождение языка кино**

Раннее кино не было столь уж примитивным, каким мы его иногда представляем. В фильмах довольно искусно использовали цвет, и даже звук. Многие актеры и режиссеры в мемуарах упоминают о впечатлении, которое производили «говорящие жизненные картины». Кино понемногу обретало свой язык – истории становились всё сложнее, всё длиннее, делились на множество отдельно снятых кусков. Но однообразие уже приедалось; иногда камера подрагивала в руках оператора, когда актёры убегали к краю кадра. Камера стремилась прийти в движение! Кинематографический рассказ требовал поиска новых выразительных средств. В знаменитом «Прибытии поезда» мы можем наблюдать изменение крупности планов. Несмотря на то, что камера стоит на одном месте, пространство кадра активно. Сначала к нам издалека мчится поезд, потом быстро идут люди. Мы видим их так же, как видели бы, находясь на перроне. Зрителя не покидает ощущение, что камера вот-вот сдвинется с места. Именно об этом фильме ходила легенда, будто впечатлительные парижанки настолько испугались едущего “прямо на них” поезда, что бросились убегать из зала или впали в истерику. Свидетелей этого случая история не сохранила, так что он вполне может оказаться и красивой сказкой, придуманной тем, кто очень хотел выразить свои переживания от просмотра. По пути придётся расстаться и с очень красивой легендой о том, что знаменитая лента «Прибытие поезда» была самым первым фильмом в истории человечества. Этой ленты не было даже в программе первого киносеанса! Но у всякой легенды есть свои причины. «Прибытие поезда» отметили и запомнили не только зрители, но и критики, потому что этот короткий фильм был настоящим открытием. Экран запечатлел не просто бытовую сценку – был создан настоящий художественный образ мира. Если бы братья Люмьер сняли историю политого поливальщика так же, как она была изображена в популярном газетном комиксе, мы получили бы почти современный киноязык! Отдельные картинки комикса уже закладывали тот стандарт зрительного восприятия сюжета, к которому человеческий глаз будет постепенно привыкать на экране. Мельес стал делить киноистории на отдельные сценки и каждую снимал отдельным кадром. Кадр переходил в кадр плавно, с помощью растворения - одна сценка исчезала, следующая появлялась. Степень условности была очень близка к той, которую люди уже привыкли видеть в театрах, музеях, комиксах. Камера стояла далеко от актеров и не двигалась. Тем не менее, кадры получались разной крупности. Несмотря на протесты зрителей, которые требовали, чтобы фигура человека всегда была видна целиком, операторы и режиссеры начали передвигать актёра ближе к камере, чтобы рассмотреть выражение лица или сделать понятным какое-то мелкое действие. Сюжет начинали выстраивать уже не последовательно – происходила переброска действия из одного места в другое. Так возник параллельный монтаж. Привычный для литературы приём «а в это время…» был реализован на экране - и с успехом принят зрителем. Он мог объединить разные по материалу кадры в одно целое. Появилась возможность делать зримыми, осязаемыми мысли, воспоминания, чувства героев. Первым образцом такого монтажного фильма стала кинолента американца Эдвина Стреттона Портера «Жизнь американского покарного» (1902 год) . Это даже не склейка длинных сцен, а деление единого действия на части, с применением крупных планов и смысловых кинотрюков. Эдвин С. Портер, в отличие от Мельеса, не увлекался киносказками. Француз уводил зрителей в мир фантазии, а американец находил Золушку в соседнем доме. Его герои были не издалека - он брал их из повседневной жизни. В 1903 году Портер снял еще более известный фильм «Большое ограбление поезда». В финале его фильма бандит почти крупным планом – в кадре рука и лицо – стреляет в аппарат, то есть в зрителей. Это производило огромное впечатление. Эффект этого трюка показывал, что искусство кино уходит от театра, обретая свой, новый, неведомый ранее язык. Фильмы рассказывали о близком и понятном, они делали это ярко и выразительно. Понять содержание немой киноленты мог и неграмотный - да и в зале часто находились те, кто мог прочесть короткие титры вслух. Кино двинулось завоевывать массового зрителя.

**Между картиной и кадром**

Основную информацию от мира человек получает через глаза. И движение мира, отражённое на экране и заключённое в рамку кадра, нас буквально завораживает. В жизни мы не всегда замечаем красоту дома, дерева, человека; экран может подчеркнуть её, выделяя снимаемый предмет из остального мира при помощи рамки кадра. Кадром часто называют и иллюстрацию в книге или журнале. Кадрик - отражает только одну частичку (фазу) действия. Двадцать четыре кадрика в секунду, каждый из них неуловимо меняется – так передаётся движение, так возникает кадр. Сотни и сотни картинок, сливающихся в одну большую движущуюся картину. Тысячи кадриков сливаются в сотни кадров, из которых состоит целый фильм. И не потому ли мы так легко понимаем кино, что за тысячи лет наш глаз приспособился к тому, чтобы создавать и рассматривать картину? В самом деле - между картиной и кадром много общего. И кадр, и картина используют рамку. И картина, и кадр работают с плоским изображением – хотя кадр и обладает иллюзией глубины пространства, он всё – таки расположен на плоскости экрана, и потому законы композиции, которые тысячелетиями выработало восприятие картин, действуют и в кадре. Мы привыкли, говоря о кино, слышать термины: «крупный», «средний», «общий план». И если спросить любого из нас, как можно назвать кадр, где мы видим лицо человека, мы сразу ответим: «Крупный план». И будем правы. Мы автоматически ведём измерения относительно того масштаба, к которому приучила нас живопись. Для живописи центр и смысл мира – человек. В кино мы также осознаём масштаб предметов, изображённых в кадре, только по отношению к человеку. Пейзаж, где человека можно видеть в полный рост, - общий план; пейзаж, где человек выглядел бы крохотной фигуркой, - дальний план. Полный или поясной портрет соответствует в нашем восприятии среднему плану; американский режиссёр Д.У. Гриффит ввёл в обиход американский средний план – съёмку приблизительно по колени. Но кинематограф пошёл дальше живописи. В картине могло появиться только человеческое лицо; в кадре зритель мог увидеть не только лицо, на котором можно прочесть живые эмоции, но и часть лица – одни глаза или одни губы. Такой сверхкрупный план называют деталью. Разработка новых форм киноязыка не случайно совпала с массовым приходом в кино театральных актёров, которые превосходно владели мимикой лица и искусством переживания или хотя бы показа, представления эмоций. Живопись активно работала над проблемами цвета и формы предметов. Это очень важно и для фотографии, и для кинокадра. Какие цвета помогут создать весёлое настроение? Грусть? Лёгкую печаль? Как должен быть изображён предмет, чтобы его форма стала «посланием» художника зрителю? Если мы посмотрим на натюрморты художника П. Петрова-Водкина, то увидим, как в них преображен привычный нам мир. Предметы словно наполнены сиянием, они немного неправильной формы - словно мы смотрим на них сквозь огромный, хрустально прозрачный шар. Все предметы мы видим так, точно наш взгляд движется над ними: это едва уловимое движение, этот сдвиг пространства и рождает у наблюдателя ощущение полета. Возвращаясь к истории кино, отметим, что многие художественные течения в кинематографе испытывали прямое влияние современной им живописи – таковы немецкий экспрессионизм и французский сюрреализм. Если поставить рядом картины 1920-х годов и кадры из этих фильмов, мы можем заметить, что поиски нового способа видеть мир в разных искусствах были очень схожими. Наконец, проблемы перспективы, то есть глубины изображения, тоже были исследованы ещё мастерами живописи! А это уже прямая связь с композицией фотоснимка и кинокадра. И не только с композицией, поскольку в кинокадре люди могут еще, и двигаться в разных направлениях. Здесь возникает уже проблема мизансцены – наиболее интересного и выгодного для съёмки расположения героев в кадре. А мизансцена была довольно подробно разработана в театре и других видах зрелищных представлений. Получается интересное сплетение традиций всех искусств.

Открывается окно в особый мир. И хотя этот мир содержит привычные нам вещи – деревья, дома, предметы,- есть в нём и нечто не совсем обычное. В этом мире может существовать даже то, чего нет в нашей реальности.

**По дорогам мысли и чувствам**

Кинематограф учился видеть мир у живописи и фотографии. Но начало кино, его первые шаги – ролики плёнки, которые представляют собой просто единичные ожившие кадры. Для того чтобы выразить длинную и более сложную мысль, пришлось соединить несколько кусков плёнки. То, что объединяет несколько кадров общим смыслом, и есть очень важный принцип, основа киноискусства – принцип монтажа. Чаще всего, употребляя слово «монтаж», подразумевают, что при соединении кусков плёнки возникает смысл, которого не было ни в одном отдельно взятом кадре.

Ещё в первых монтажных экспериментах у Льва Владимировича Кулешова одно и то же лицо Ивана Мозжухина, снятое «нейтрально», без какого-либо определённого настроения, зрители воспринимали по-разному: из соединения двух кадров возникал третий, совершенно иной смысл! Рождалось настроение, которого не было – гнев, горе, радость. Позже у Сергея Михайловича Эйзенштейна смысл его монтажных экспериментов был выражен изящной и непривычной формулой: 1+1=3. Иногда двух кадров может не хватить для того, чтобы просто и понятно выразить иные из таких знакомых нам человеческих чувств. Порой для этого нужна целая «монтажная фраза» - ряд кадров. И тогда перед нами возникает уже не просто «формула чувства», но короткая история, которой доступны оттенки различных чувств. Что могло бы выразить монтажное сочетание «лицо человека + далёкий белый парус в море»? Вспомните знаменитые строки Лермонтова; взгляд поэта неизмеримо более глубок, он соединяет разные времена и пространства в единую картину мира. Здесь уже целая гамма чувств. Хватит ли двух-трёх кадров, чтобы выразить свои сокровенные мысли столь же ясно, печально и точно?..

Творчество всегда переосмысляло мир. Вспомните, как менялся язык экрана, как фотография от «технической забавы», требующей нескольких часов позирования, шла к выразительности мгновения, а затем и к тому, чтобы запечатлеть разнообразие мира в движении. Не только мы смотрим на экран – экран тоже воздействует на нас, приближая или удаляя место действия, соединяя несоединимое и рождая смысл, которого нет в отдельных кадрах… Экран, в буквальном смысле слова, играет с нами, и делает это очень активно. Посмотрите отрывок из любого фильма: вы то видите мир с высоты, то приближаетесь к героям, то вдруг оказываетесь далеко от них, можете даже незаметно для себя путешествовать во времени… Мы совершаем ежесекундные головокружительные перемещения и почти на это не реагируем: «необычность» языка экрана давно стала для нас привычной. Со временем язык экрана становится всё более быстрым и энергичным. Так, в коротком видеоклипе электронный монтаж может объединить до 300 кадров – столько же, сколько в среднем фильме 1920-х годов!

Мы же порой не замечаем, как год от года язык экрана становится всё сложнее. Вы ходят новые фильмы, возникают новые виды монтажа. А наше восприятие изменяется – и опять требует обновления экранного языка.

Игра продолжается!

**Сколько измерений у экрана**

На экране существует особое время. Особое – экранное – пространство.

Время для нас течёт неодинаково. Все мы знаем, что неприятные минуты обладают даром растягиваться и никак, ну просто никак не могут подойти к концу, а порой целый день пролетает буквально как одно мгновение. Время же фильма – экранное время – то пролетает, минуя часы, недели и месяцы, стягивая их в секунды, то мгновения самого напряжённого действия «останавливает», растягивает до такой степени, что у нас замирает сердце: ну где же помощь? На экране изменяется время? Но возможно ли это? Не припомните ли вы случая, когда экран говорил вам: «Прошли годы» (часы, дни), не пользуясь при этом словами? Например: на вечерней улице горят фонари. В следующем кадре – та же улица, но при ярком свете дня. Подобные «экранные фразы» способны сказать гораздо больше, чем любые титры или закадровый текст. Они создают настроение, атмосферу действия. Экран создаёт особое время. Жизнь человека, показанная за два часа. Годы, спрессованные в секунды. Минуты, растянутые настолько, что в нашем восприятии они кажутся похожими на века. Итак, основные измерения экрана – время и пространство.

Для того чтобы создать на экране новое, интересное для зрителя, выразительное пространство, мало использовать те законы композиции, которые «унаследовал» экран от фотографии. Нужен не только искусный монтаж – нужны и особые приёмы съёмки. Одним из таких приёмов является панорама. Это приём, при котором камера поворачивается (или движется), наблюдая за движением актёра или какого-либо объекта. Одна из первых панорам была снята на заре кинематографа оператором фирмы братьев Люмьер в Венеции. Он снимал виды города с борта плывущей гондолы. А в «Большом ограблении поезда» у Портера мы найдём уже две панорамы – вертикальную (сверху вниз), когда бандиты сбегают с насыпи, и горизонтальную (движение в сторону) – когда камера следит за тем, как они скрываются в зарослях. Важен и выбор точки съёмки. Поставили камеру на уровень пояса - получили взгляд театрального зрителя, зрелище обрело солидность и монументальность. Сняли героев с верхней точки – и они стали маленькими и беззащитными. Этот приём – выбор «точки зрения» камеры – получил название ракурса. Выразительные особенности съёмки «с движения» были оценены не сразу. Но чем дальше развивался язык экрана, тем более становилось ясно, что панорамы таят в себе немалые возможности: в непрерывном кадре можно показать всё, что определяет действие, переходя от крупных планов к общим, выделяя детали. Движение камеры вносит в экранное зрелище особую динамику – внутрикадровый монтаж. И здесь уже особое значение обретает ритм кадра. Мы привыкли, что есть ритм в музыке. А есть ли ритм у изображения? В чём заключено для нас обаяние океана? Не в ритме ли прибоя? А ведь этот ритм – не только удары волн, набегающих на песок. Этот ритм – и само чередование волн, и порывы ветра, и изгибы дюн.… У пространства есть свой ритм. И этот ритм мы можем уловить в композиции кадра. Режиссура кино рождалась через особое отношение к ритму и темпу. К движению в пространстве. Экран и в самом деле создаёт совершенно особое пространство. Пространство, обладающее всей полнотой изображаемой жизни – и незаметно, но властно диктующее нам свой взгляд на мир. Раньше это пространство называли кинематографическим. Теперь мы скажем – пространство экрана, потому что те же законы восприятия используют телевидение и видео. Они пользуются уже разработанным языком кино, в чём-то дополняя его. Жизнь без экрана для зрителей в наше время уже неполноценна. Мы привыкли к всемогуществу экранного языка. Мы взлетаем под облака и опускаемся на дно океана, видим картины, недоступные человеческому глазу, переживаем то, чего никогда не случалось в реальной жизни – так, как нам это показывают… Магия этого мира стала для нас обыденностью. Но для того, чтобы постичь ее законы, чтобы стать для экрана со-беседником, со-чувствующим, со-участником,- нам придется снова и снова заглядывать за рамку кадра.

Смысл того, что мы видим на экране, не исчерпывается суммой отдельных кадров, сцен, эпизодов. Целый фильм всегда создает свой, особый экранный мир, который отражает реальность по-своему.

**Кино как явление технократической культуры**

Одним из главных явлений культуры технократического общества ХХ столетия стал кинематограф. Его появление стало возможным благодаря современным научным открытиям и техническим достижениям. Создание фильма не только художественный поиск, но и сложный производственный процесс, требующий мощной индустриальной базы. Не случайно центр американской киноиндустрии Голливуд получил характерное для эпохи наименование - «фабрика грез». Изобретенный братьями Люмьер (1895) аппарат для съемки на светочувствительную пленку движущихся объектов с целью последующей демонстрации их на экране перевернул представление о пространстве и времени. Кино стало первым техногенным искусством, придавшим пластике двухмерного плоскостного изображения динамику движения во времени. Уже в первых названиях кинематографа- «иллюзион», «аттракцион», «электрический сон наяву» (Блок) – проявилась его сложная природа. Кино, по выражению М. Маклюэна, «разрушило стены, разделяющие сон и явь». Кинематографу доступно то, чем не располагают другие виды искусства, - изображать несуществующий мир (сновидения, мечты, мираж, бред, иллюзии) как настоящую реальность. С изобретением кинематографа началась архаизация культуры. По словам Маклюэна, мир вернулся на 3000 лет назад- к довербальным визуальным метафорам. В кино, в свете волшебного фонаря, рождаются мифы массового общества. Кинематограф, объединив визуальные, звуковые, ритмические действа, возвращает человека к древнему синкретическому ритуалу. Специфические средства художественной выразительности создали новое катарсическое искусство, равное по силе воздействия древней трагедии. В картинах, рассчитанных на широкую аудиторию, режиссер выполняет функцию колдуна, шамана, дирижирующего реакциями зала, и от того, насколько он умело управляет зрителями, зависит успех фильма. В этом причина необычайной популярности кинопродукции Голливуда. Объясняя, чем ему нравятся американские фильмы, Х.Ортега-и-Гассет писал: «Кинофильмы с красивыми исполнителями можно смотреть бесконечно, не испытывая ни малейшей скуки. Неважно, что происходит, - нам нравится, как эти люди входят, уходят, передвигаются по экрану. Неважно, что они делают, -наоборот, все важно, поскольку это делают они».

Кино - синтетическое искусство: оно объединяет театр, литературу, живопись, графику, музыку. Язык кино - кадр и монтаж (от франц. Сборка) – позволяет создателям фильма воплотить самые смелые и изощренные художественные идеи, балансировать на грани иллюзии и реальности. Монтаж в кинематографе имеет два родственных, но одновременно различных значения. С одной стороны, он является завершением производства фильма, во время которого снятый на пленку материал проходит несколько этапов обработки и лучшие кадры объединяются в целостную композицию. С другой, монтаж - это система смысловых, звукозрительных и ритмических соотношений между отдельными кадрами, которая, подчиняясь художественному замыслу режиссера, слагается постепенно и закрепляется в готовом фильме. У истоков монтажного кино стояли Д.У. Гриффит, Т. Инс, С. Эйзенштейн, Л. Кулешов. История российского кинематографа восходит к 1908 году - экранизация А. Дранковым песни о Стеньке Разине «Понизовая вольница», которая стала первым отечественным игровым фильмом. Кинематограф в России с момента возникновения утверждался как самобытное национальное искусство. В поисках своей темы зачинатели нового искусства обращались к русской литературе («Песнь про купца Калашникова», «Идиот», «Бахчисарайский фонтан») и русской истории («Смерть Иоанна Грозного», «Пётр Великий»)

Появление кинематографа вызвало большой, хотя и неоднозначный, интерес у представителей художественной интеллигенции.Особенно острую реакцию на данный феномен проявили символисты, не только отвергшие его эстетику, но и отказавшие кинематографу в принадлежности к искусству. З.Н.Гиппиус, признавая «великие потенции, заключенные в синематографе», отмечала странность кинематографического изображения для неадаптированного взгляда, удивлялась, как можно принять «меловое лицо с искривленным улыбкой, почерневшим ртом» за « живую красавицу». А.А. Блок, один из ценителей детища ХХ века, воспринимал его как зрелище, как элемент низовой городской культуры. Позитивно относящийся к кинематографу, ожидающий появления новой «Кинемо-драмы» и «Кинемо- Шекспиров» Л.Н. Андреев видел в нем прежде всего «средство дальнего сообщения»- наряду с воздухоплаванием, телеграфом и телефоном. Поэт-акмеист М.А. Кузмин рассматривал кино в качестве развлечения и источника информации: кинематограф, на его взгляд, имеет смысл, если «можно забежать в любую минуту, на полчаса, чтобы посмотреть детективную драму или посещение шхер германским императором, совершенно так же, как просматриваешь газеты в трамвае».

Неприятие нового искусства творческими фигурами имело философско-эстетические причины: так проявлялся дух соперничества «старой» (гуманистической) и «новой» (технократической, массовой) культуры. Острая критика кинематографа начала ХХ века предвосхитила многие проявившиеся позже проблемы, корни которых уходят в природу зрелищного искусства и специфику массового сознания. Поэт-символист М.А. Волошин(1877-1935) отзывается о кинематографе как о «новом варварстве», основанном на «машине» и на «грубом демократизме дешевизны и общедоступности», критикует его за то, что он удовлетворяет низменные потребности толпы и не возвышает современного человека. П.П. Муратов (1881-1950)- искусствовед, историк древнерусской культуры- называет кино «антиискусством» для «постъевропейцев» - «людей без воображения». Для философа, социолога и литератора Ф.А. Степуна (1884-1965) кино-это симптом полной опустошенности людей. Победа кино воспринимается им как «последний шаг на том пути, по которому европейская культура шествует уже многие века,- пути перехода от непосредственного и, в самом широком значении слова, религиозного мироощущения к основанным на безобразной жизни сферам предметно-объективной культуры». Футуристы, отрицавшие старую культуру, напротив, придавали кино особое значение в формировании провозглашенной ими культуры будущего. Главной особенностью современности для футуристов была динамичность жизни с ее скоростью и движением, и кино представлялось им наиболее подходящей формой для выражения стремительных ритмов технократической эпохи. Кинооператор и режиссер-документалист Дзига Вертов(1896-1954) освоил новый вид публицистики- поэтическое документальное кино. Эксперименты основанной им группы, названной кино-ками (сокращено кино-око, т.е глаз киноаппарата), показали возможность изучать мир «микроглазом». В 1922 году он писал в манифесте «Мы»: «Мы открываем души машин, мы влюблены в рабочего у станка, в крестьянина на тракторе, в машиниста на паровозе. В любой механический труд мы привносим радость творчества. Мы заключаем мир между человеком и машиной. Мы воспитываем нового человека». Снятый им в 1928 году фильм «Человек с киноаппаратом» стал удачным экспериментом по созданию киноязыка, реализующегося в калейдоскопе кадров без субтитров, игрового сюжета и актеров. Со временем «великий немой» завоевывает все социальные и культурные пласты. Не случайно многие писатели приходят в кинематограф. В.В. Маяковский пробует себя в качестве сценариста («Закованная фильмой», 1918), а затем и как исполнителя главной роли в своем фильме «Барышня и хулиган»(1918) ; З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковский работают над киносценариями ; А. Белый, признавший способность кино запечатлеть стихийное течение жизни, передать «поток сознания», создает сценарий по своему роману «Петербург»; в эмиграции работает в кино И. Замятин. Театральный режиссер В.Э. Мейерхольд (1874-1940) находит эстетические возможности игры актеров в пространстве экрана, «где есть элементы движения, сочетания плоскостей, измерения времени». У истоков отечественного кинематографа стоял С.М. Эйзенштейн(1898-1948). Тяготевший к левым художественным группировкам (В.В. Маяковский, Ы.Э. Мейерхольд, В.Е. Татлин и др.), он видел в кино неисчерпываемые возможности искусства и уже в своем первом фильме «Стачка» (1924) показал себя мастером метафоры, монтажа, ритма. В 1925 году Эйзенштейн поставил фильм «Броненосец Потемкин», триумфально прошедший по экранам мира и ставший классикой нового киноискусства. Он разработал теорию «интеллектуального кино», согласно которой с помощью развития киноязыка появлялась возможность для зрителя получать кроме образных научные понятия, предсказал техническое будущее звукового кино. Кинематограф не только воспринял элементы эстетики традиционных видов искусств, но и сам оказал заметное влияние на литературу и театр ХХ века. Феномен культуры индустриального общества, во многом порожденный его способом производства и потребностями массового сознания, стал способом нового эстетического воплощения реальности. Кинематограф подготовил появление телевидения-самого типичного явления интегральной культуры ХХ века.

**Заключение**

Кинематограф – это великое изобретение человека, оказавшее огромное влияние на формирование мировоззрения человека XX века. Еще раз вспомним с благодарностью всех тех, кто из любви к открытиям помогли изобретению, которое считали лишь «научной игрушкой» которое оказалось новым средством выражения мыслей людей. Как ни крути, книжки читать может только грамотный и усердный. А вот кино, по общему убеждению, доступно всем, независимо от образовательного ценза. И его действительно любят все люди всех стран мира, заполняя свой скромный досуг целлулоидными драмами призрачных героев и забывая в двухчасовом промежутке между начальным и финальным титрами свои собственные драмы. Безусловно, крайне сложно научиться воспринимать кино не только как развлечение, но и научиться разбираться в нём, научиться ценить то, чем восхищаются критики, это сложная работа, которая многим кажется бессмысленной. Для понимания таких шедевров нужно прежде повысить уровень общей культуры. Развитие культуры – это ключ к решению если не всех, то почти всех проблем любого общества, ведь чем более развита личность в частности, тем более развито общество в целом. Кинематограф – универсальное средство для повышения уровня культуры отдельно взятого гражданина.

**Список используемой литературы**

1) Бондаренко Е.А. Путешествие в мир Кино / Е.А. Бондаренко. - М.: ОЛМА-ПРЕСС Гранд, 2003. - 255c.

2)Савинкова Т.В. Культурология: учебное пособие/ Т.В. Савинкова, Л.И. Шишкина.- СПб.: Лема, 2009.-237с.