РЕФЕРАТ

на тему: Кино как явление культуры XX века

Содержание

Введение

1. Культурное наследие киноискусства XX века

1.1 Первые шаги мирового кино

1.2 Кино в культуре как зрелищное искусство

1.3 Образ природы в кино XX века как символ высокой культуры человечества

1.4 Жизнь человека в жизни кино

2. Культурное наследие российского кинематографа XX века

2.1 Первые шаги российского кино

2.2 Отличительные черты отечественного кино советского периода

2.3 Российское кино в переломные этапы отечественной истории

3. Возможности кино как явления культуры на рубеже XXI века

Заключение

Литература

## Введение

Для раскрытия темы кино как явления культуры XX века кратко рассмотрим, как критики в целом определяют культуру XX века и какое место в ней занимает киноискусство.

Культура XX века - радикально новые и прежде неизвестные типы художественного и философского самовыражения: технические виды искусств, фундаментальные научные теории, глубочайшим образом преображающие философские методы и художественное мышление. XX век выделяет среди прочих исторических эпох такой специфический структурный феномен, как массовая культура. Массовая культура резко отличается от прежних низовых форм тем, что она опирается на достижения передовых технологий XX века. Более того, в сфере массовой культуры (поп-музыка, развлекательная кинопродукция, мода, пресса и пр.) используются мощные потенциалы социологии, психологии, менеджмента, политологии и др. Революционные науки и технологии используются в искусстве с парадоксальными результатами.

Классическое кино начала XX века (Д. Гриффит, Ч. Чаплин) уже делает ощутимым то внутреннее противоречие, которое будет заставлять кино находить все новые темы, приемы, решения. За немногими исключениями, киношедевры XX века программно преследовали цели "истины и добра", т.е. работали на антропно-цивилизационные сверхценности. Но уже в монументальной "Нетерпимости" Гриффита проявилось то качество неконтролируемости кинематографических средств выражения, которые должны были позднее сделаться важным предметом философских рассуждений теоретиков новых искусств и коммуникаций - от 3. Кракауэра и В. Беньямина до Маклюэна.

Специфическая роль кинематографа в культуре XX века как столпа массовой культуры, хранящего классические традиции жизнеподобия (возрожденческая перспектива плюс псевдообъективная повествовательность) и потенциальной общедоступности в эпоху, когда среди образованных слоев населения господствовала установка на искусство для художников, а не для масс людей, оказалась под вопросом (7).

## 1. Культурное наследие киноискусства XX века

## 1.1 Первые шаги мирового кино

Дата 28 декабря 1895 года вошла в историю человечества как дата рождения кино. Братьев Люмьеров и Жоржа Мельеса по праву считают основоположниками кинематографа. Существует мнение, что все дальнейшие развитие кинематографа было задано разграничением и взаимодействием двух линий. К Луи Люмьеру восходят документалистика, представление об исконно присущем кинематографу реализме, эффект достоверности и дедраматизация, скрывающая непосредственные рычаги воздействия на эмоции зрителя. Мельес считается родоначальником экрана как мира воображения, фантастических существ и галлюцинаций, одним словом кинозрелища во всем его блеске.

К началу 1900-х годов кинотеатры распространились по всему миру. Однако отношению к новому массовому виду развлечения (о кино как об искусстве не было и речи) складывалось неоднозначное. Уважающие себя театральные актеры отказывались снимать в "киношке", писатели запрещали касаться своих произведений, родители не позволяли благовоспитанным детям ходить в "кино-балаган", "театры для нищих".

В 1908 году группа зарубежных литераторов и театральных деятелей организовала общество "Фильм д'Ар", что значит "Художественный фильм". Они поставили своей задачей сделать кино подлинным искусством, проводником культуры, хорошего вкуса.

До первой мировой войны в авангарде кинематографистов шли французы. В России французские фирмы главенствовали десять лет. Однако, начиная с 1907 года появляется ряд русских предпринимателей, не удовлетворявшихся прокатом иноземных картин и начавших собственное производство. Это А.О. Дранков, А.А. Ханжонков, П. Чардынин.

Повсюду показ кинокартин происходил в музыкальном сопровождении. Оно обеспечивалось, как правило, игрой таперов на фортепиано, в качестве которых нередко выступали и маститые музыканты. И в России и за границей наиболее часто исполнялись произведения П.И. Чайковского. В дорогие просмотровые залы приглашались симфонические оркестры, и даже хоровые ансамбли. Так, выступлением большого оркестра и хора в октябре 1908 года сопровождалось парадное представление первого отечественного художественного фильма "Понизовая вольница" (2, стр.77).

Во второй половине 10-х годов сформировалась, а затем возобладала в мировой кинопродукции система монтажно-повествовательного кинематографа, которой было суждено пережить "Великого немого". Именно она дала общее направление дальнейшему развитию киноискусства, затмив на время другие варианты раннего кино, разрабатывавшиеся за рамками игровой повествовательности. Эти варианты были вытеснены на периферию экранного искусства и стали определяться не самостоятельно, как прежде, а лишь по отношению к ведущему типу художественных фильмов. Постепенно сложился "эталон кино": игровой повествовательный фильм продолжительностью от полутора до двух часов. Другие формы полностью сохранили свое значение лишь за пределами системы проката.

В 1916 году Д. Гриффит осуществляет гигантскую постановку "Нетерпимость", в которой стремиться доказать, что социальные, религиозные и национальные предрассудки губительны во все времена, что высшее проявление человечности - в доброте, взаимопонимании, терпимости. Сильная, реалистическая игра артистов, массовые сцены в гигантских декорациях, осмысленный энергичный монтаж, умелое пользование крупными планами и деталями - все это сделало "Нетерпимость" одной из лучших картин мирового кино (6, стр.31).

В 20-х годах работал гениальный киноактер и режиссер Чарльз Чаплин, который создал американскую национальную кинокомедию, ярко выразившую и положительные и отрицательные стороны американской действительности. Его произведения не только остры, резко критичны, но и пронизаны верой человека, светлы и гуманистичны ("Золотая лихорадка", "Парижанка", "Малыш", "Цирк" и др.).

Выразительные возможности молодого искусства оказались настолько богаты, разнообразны и впечатляющи, что их доставало для создания великих произведений, шедевров, которые и в наше время, несмотря на свою немоту, сохраняют силу воздействия.

После успешного проведения первых киносеансов инженерная мысль обратилась к разработке способов фиксации и воспроизведения звука, совместимых с отображением движущейся картинки на кинопленке. Постепенное внедрение аппаратуры синхронной записи и воспроизведения звука и изображения положило конец немому кино, к тому времени получившему неофициальное звание "Великого". На это ушло семь лет: с первого показа звукового фильма "Певец джаза" в 1927 году до почти повсеместной победы звука в 1934-м (4, стр.171).

После выхода на экраны первых звуковых кинофильмов, как всегда при появлении чего-либо нового в социальной жизни, науке и технике, многим было непонятно, зачем вообще они нужны. Непонятно было даже известным и состоявшимся ученым, искусствоведам, актерам; активным противником пришествий звука на экраны был сам Ч. Чаплин. В отличие от критиков зрители во время просмотра первых звуковых художественных фильмов чувствовали себя более вовлеченными в происходящее на экране, поэтому охотнее посещали кинотеатры и таким образом проголосовали за наступление в искусстве эры звукового кино.

## 1.2 Кино в культуре как зрелищное искусство

Линия, акцентирующая зрелищное начало в кинематографе, зародилась несколько позднее, поскольку требовала значительно больших затрат. В ней можно выделить такое специфическое и жанровое направление, как боевик. Первыми боевиками в кино были итальянские пеплумы - исторические и мифологические постановочные ленты, как правило, на материале древнего мира: Востока, Греции, Рима. В этих фильмах, конечно же, были свои сюжеты, нередко развернутые и основанные на известных литературных первоисточниках. Но главным для зрителей оставалась реконструкция масштабных событий, в первую очередь катастрофически зрелищного характера: "Последние дни Помпеи" (1908), извержение вулкана Этна в знаменитом фильме "Кабирия" (1914), воспроизведение общеизвестных библейских и евангельских сюжетов и т.д. Нельзя не согласиться с тем, что зрелищность киноискусства играет для общества культурно-просветительную роль.

С приходом в кино синхронного звука укрепились старые и появились новые формы кинозрелища. Фантастика и фильм ужасов, продолжая "линию Мельеса" и следуя заповедям немецкого киноэкспрессионизма, заняли ведущее место в репертуаре кинотеатров.

Но наибольшая слава выпала на долю американских мюзиклов. Когда на рубеже 20-х и 30-х годов эти превосходно поставленные представления стали переносить на экран, возникли новые проблемы. С одной стороны, возможности кинокамеры снимали все ограничения на ракурсы показа номеров. С другой - специфика кино требовала и рассказа о чем-то, хотя бы в качестве предлога. Это пополняло систему кинозвезд новыми театральными исполнителями. Таким образом, кино способствовало переплетению и популяризации различных видов искусств.

Кинематограф в той или иной мере ассимилировал жанровые формы других видов искусства, в первую очередь театра, на также литературы и живописи, переводя их на "язык экрана". Перефразируя известное определение Бахтина, можно сказать, что здесь жанр выступал как представитель творческой памяти в процессе художественного развития (4, стр.175).

В 50-е годы в связи с распространением телевидения перед большим экраном вплотную встала задача выживания в конкуренции с новым видом творчества. Американская кинопромышленность, первой оказавшись под ударом, тут же предложила в качестве противоядия постановочную зрелищную роскошь, недоступную домашним приемникам. Это подкрепило начавшееся еще в 30-е годы распространение цветного изображения.

В 1940 году Эйзенштейн сформулировал необходимость смыслообразующего применения цвета в общей системе фильма на равных правах с драматургией и музыкой, подтверждением чего стал цветной эпизод второй серии "Ивана Грозного", где несколько цветов вне всякой связи с реально-бытовой гаммой влито в ритмически-символически-эмоциональную стихию. Вообще же после того, как к средине 30-х годов цвет стал технологически универсальным и, в принципе, легкодостижимым повсюду, проблема цвета в кино оказалась на самом деле проблемой стиля, актуальной на уровне фильма для современной критики и на уровне общих стилевых примет культуры для историков (4, стр.184).

Зрелищность кино, конечно же, несет в себе и функцию развлекательную. Принципиально новый уровень зрелищности был достигнут за последние двадцать лет благодаря совершенствованию систем звукозаписи и звуковоспроизведения и появлению электронных спецэффектов и комбинированных съемок. Чудовищные превращения в фильмах ужасов, космические путешествия и головокружительные приключения Индиана Джонса, ожившие фантастические и доисторические существа буквально заполонили экраны мира. Детско-подростковое кино, с конца 70-х годов, доказавшее свою экономическую сверхрентабельность, строило свою власть над аудиторией не на драматургической изощренности, а на эскалации зрелищности. Робокоп и Терминатор, Рэмбо, Роки и уличный боец, Жан Клод Ван-Дамм, Силвестер Сталлоне и Арнольд Шварценеггер свели воедино разнопорядковые мифы кинозрелища и тем самым закрепил свой успех.

И все же в современном выживании кино-театрального показа, в возвращении зрителей в кинотеатры возрождение зрелищности в связи с качественным скачком в техническом переоснащении залов играет если не главную, то при всех случаях немаловажную роль. По мере того как повествование постепенно уходит на телевидение (свидетельство чему - распространение сериалов и телефильмов, не предназначенных для публичного показа), а интерактивность завоевывает компьютерные сети, зрелищность сохраняет и укрепляет свои позиции на больших экранах, убеждая в реальности второго века кино (4, стр.13).

## 1.3 Образ природы в кино XX века как символ высокой культуры человечества

В отличие от прочих искусств кино пользуется средствами, гораздо более совпадающими с предметом изображения: природное входит в состав изобразительно-выразительных средств. Например, Томас Манн видел отличие кино от театров в том, что там вместо декорации - сама природа; "это жизнь и действительность, и она действует через свою движущуюся тишину…" Да, кино "описывает" жизнь с помощью движения, но в его простейшей форме - в форме движения механического.

Какие чувства вызывает у нас, например, экранное изображение старика, вдруг потерявшего по причине возраста ориентацию в человеческой сутолоке и застывшего на миг в полной растерянности? Чью душу не умиляет природная непосредственность детства, напоминающая об утре жизни? Эти эпизоды выражают незащищенность человека и природы перед агрессией социального монстра и одновременно - неуничтожимость естества жизни.

Дети в кино, по утверждению Белы Балаша, "несут то же очарование подслушанной природы, как и животные. Они не играют, а живут". Может быть, поэтому появление ребенка в картине равносильно появлению неиграющей природы. Дитя становится мерой естественности события социальной жизни, как это происходит, например, в картине американского режиссера Стэнли Крамера с весьма выразительным название "Благослови зверей и детей" (1971). Фильм рассказывает о том, как беззащитных животных, обреченных на уничтожение, спасают такие же беззащитные дети, вольно и невольно отвергнутые очерствевшим "взрослым" миром.

Незамутненный природный детский взгляд на мир смывает с него напластования социальной коросты, выявляет и, в конце концов, обезоруживает неизбежную жестокость социального бытия человека. Такая природно-просветленная точка зрения на жизнь воссоздается французским режиссером Альбером Ламориссом, фильмы которого оказали серьезное виляние на изображение детского в мировом кино. В знаменитом "Красном шаре" (1956) режиссер повествует о поэтической дружбе Мальчика и Шара, движение которого в кадре пробуждает естественное движение жизни.

В картинах Чаплина, Феллини, иных героев экрана природа, природное даны в человеке и через человека. Герой, носитель природного, - мерило внешней среды, часто враждебной естественной правде, затаенной в человеке. Так природа героизируется в самом человеке, а герой этот нередко - отвергнутый обществом клоун, шут, извечный пилигрим.

Но и природа в "чистом виде" не может выполнять в киноискусстве фоновую, подсобную роль обыденного пейзажа. Объективно она выдвигается на авансцену киносюжета, стремится занять место полноправного героя. Так и в глубокой древности формировался сюжет мифа, а позднее выросшее из него коллективное народное творчество, фольклор, где природные стихии в предметной зримости вступают во всякого рода взаимоотношения с людьми.

Но как бы драматично ни складывались взаимоотношения социального и природного в киноискусстве разных исторических времен, главной темой остается возвращение природного, утраченного человеком в политических ли боях, в содомской ли суете цивилизации. У Довженко это происходит через коллективно-трудовое усилие человека. А в кинематографе Андрея Тарковского - в духовно-нравственном воссоединении с природой как некой ипостасью Бога. Отделенный от природы как вселенского целого, человек у Тарковского одинок и бесприютен. Его сюжетный путь почти в каждом фильме режиссера есть восхождение к постижению Природы как своей духовной родины. Постигая Природу, герой Тарковского как бы возводит храм своего вечного бытия, возвращает себе дом в непосредственном и, как говорят философы, метафизическом смысле (4, стр.402).

## 1.4 Жизнь человека в жизни кино

Для того чтобы на экране возник образ обесчеловеченного мира, сам этот киномир должен был пройти значительный путь очеловечения. К середине 1920-х годов зритель уже успел обнаружить на экране не только "природу, застигнутую врасплох", но и человека. Его образ обретал все большую самостоятельность, выдвигаясь в центр сюжета. Хотя объективно человек, как утверждают современные теоретики, в любом случае выступал и выступает духовным центром в кино, оно одновременно человек в мире и мир в человеке. Но такой уровень осмысления природы киноискусства - результат его исторического становления.

Драма одиночества и смерти стала тем стержнем творчества шведа Ингмара Бергмана, на который нанизывались размышления о всех гранях человеческого бытия в жестком и равнодушном современном мире. Те же проблемы заботили итальянца Микеланджело Антониони, он выплескивал их на экран, побуждая человека проникнуть в глубь себя и себя понять. Это будто "Фотоувеличение" - так назывался один и шедевров итальянского художника.

Их сравнивали с выдающимися мастерами эпохи Возрождения, чья творческая сила проявлялась в самых разных областях искусства. Но главным было кино, ставшее не только их профессией, но и образом жизни. Осмысливая с помощью экрана действительность, они независимо друг от друга создавали новое кино - умное, свободное и трудное. Кино не на потребу публике, жаждущей развлечений, а - вопреки легковесным вкусам - приучавшее к тому, что главное в кадре - человек со всеми хитросплетениями его судьбы и внутреннего мира, с его чувствами и чувственностью. Они не боялись быть немодными и не принятыми. Они верили в кино, которое, по их мысли, должно говорить о том, что волнует больше всего - о поиске смысла жизни, о нравственных исканиях человека. Потом критики назовут такое кино авторским, и у него окажется много последователей и приверженцев, которым оно будет необходимо как воздух, как откровение, как момент истины. А они, первооткрыватели, получат признание и титул классиков - при жизни (1, стр.33).

Выделенный из предметно-вещной среды, в потоке экранного движения человек перестает быть в киноизображении просто физическим телом, "вещью среди вещей". Он становится средоточием духа, осваивающего породивший его мир. И мир, бывший до этого стихией, хаосом, одухотворяется, очеловечивается, обретая космический смысл в единстве с человеком.

## 2. Культурное наследие российского кинематографа XX века

## 2.1 Первые шаги российского кино

Становление российского кино связано с такими именами как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Я. Протазанов, Д. Вертов, Л. Кулешов и др. На их творчество не могли не повлиять революционные события начала XX века. Духом того времени были навеяны идеи, провозглашающие советскую революционную действительность и героизм народных масс. В России звуковой кинозал впервые открылся в октябре 1929 года на Невском проспекте в Ленинграде. Начальными отечественными кинофильмами со звуковой поддержкой были документальные картины. В 1931 году фильм "Путевка в жизнь", не только в художественном, но и в техническом плане получил мировое признание. На международном кинофестивале в Венеции (1932) кинокартина отмечена как лучшая по режиссуре и была закуплена для кинопроката 26-ю странами. Решением ЮНЕСКО "Путевка в жизнь" внесена в десятку лучших фильмов всех времен и народов. Построение социализма в нашей стране внесло так много нового в человеческие взаимоотношения, труд, мораль, быт советских людей, что художники, стремившиеся дать правдивые образы людей и событий, должны были находить новые формы развития действий и обстоятельств. Советское кино тридцатых годов, осознавшее себя как искусство социалистического реализма, смело и радостно обратилось к теме социалистического труда, к образам советских рабочих, крестьян, интеллигенции. 25 декабря 1934 года вышел в прокат первый отечественный фильм-мюзикл "Веселые ребята". В Европе он был признан лучшим джазовым кинопроизведением. Популярные песни из фильма бесчисленными тиражами записывались и издавались на граммофонных пластинках, в том числе в европейски странах и США.

## 2.2 Отличительные черты отечественного кино советского периода

Наше кино, с первых еще, дореволюционных своих шагов, как и в последующие советские времена, развивалось совершенно неоднолинейно, разнонаправлено, в широком диапазоне. Протазанов и Эйзенштейн, Пудовкин и ФЭКСы, Медведкин и Калатозов, Пырьев и Герасимов, Хуциев и Чухрай, Шукшин и Тарковский, Элем Климов и Эльдар Рязанов - это совершенно разные, далеко отстоящие друг от друга художественные миры, совершенно разные пути-дороги. Вот почему "снимать по-русски" - это прежде всего снимать по-своему. Вот почему у нас ни в кино, ни в культуре в целом не удавалось наладить конвейерности и бестселлерства. Мы - штучные.

Но вот как бы разительно ни отличались голоса Пырьева от Эйзенштейна, а Тарковского от его однокурсника Шукшина, все равно есть некий общий знаменатель, который явно объединяет их в некую единую национальную киношколу и тем самым отличает и от других не менее ярко выраженных национальных кинематографий.

Главная национальная особенность нашего кино - это совершенно особый интерес к человеку, стремление как можно глубже узнать его. Недаром именно в России родилась система Станиславского и не имеющая себе равных русская актерская школа. При всей наивности и неразвитости киноязыка более высокий градус *психологизма* отличал еще самое раннее - дореволюционное - русское кино.

Советское кино, насколько ему позволяли природные возможности экранного искусства и строгая советская власть, унаследовало этот обостренный интерес к человеку, к неповторимому характеру, к миру души. И даже там, где для этого не хватало настоящего сценарного материала или неизбежно возникали соцреалистические берега, наше кино в лучших своих работах легко преодолевало эти барьеры хотя бы только за счет грандиозного и неподконтрольного актерского исполнения. Такие актеры, как Федор Никитин, Вера Марецкая, Петр Алейников, Борис Андреев, Николай Крючков, Василий Меркурьев, а позднее Нонна Мардюкова, Ролан Быков, Инна Чурикова, Василий Шукшин, уже одной только интонацией, игрой на полутонах и едва заметных штришочках взрывали любой самый непоколебимый советский штамп, лепили из клонированных соцреалистических комиссаров, парторгов и прочих представителей советской номенклатуры абсолютно живые, яркие и неподражаемые человеческие характеры.

Этот повышенный "человековедческий интерес" отличает не только фильмы Панфилова, ранней Муратовой, Шепитько, Шукшина, то есть фильмы заведомо серьезные, проблемные, но даже и тот слой картин, которые находятся на противоположном полюсе, в сфере так называемого развлекательного кино. Если сравнить наши комедии, мелодрамы, приключенческие ленты с типологически близкими фильмами зарубежного происхождения, то сразу станет заметно, что у нас на том поприще не только острая интрига и общепринятые приемы, но, прежде всего, нестандартные, остро поданные характеры и очень часто не по жанру тонкая эмоциональная гамма ("Семнадцать мгновений весны" Лиозновой, "Подвиг разведчика" Барнета, "Мертвый сезон" Кулиша, "Белое солнце пустыни" Мотыля, "Ирония судьбы" Рязанова и др.).

Особо насыщенная, переливчатая, эмоциональная гамма наших фильмов, то и дело легко и естественно перетекающая в песенность, чистую музыку и обратно, тоже является нашей фирменной отметкой. Особо повышенный градус эмоционального начала, если нет прямой возможности реализовать его в самом сюжетном построении, драматургическом конфликте, особом типе героя, в чем-нибудь все равно выплеснется и выразиться - в усложнении повышенной экспрессии пластического построения фильма, в явно увеличенной мере *музыкальности* и в прочих непрямых формах выразительности (музыка Таривердиева в "Семнадцати мгновеньях весны", Шварца в "Белом солнце пустыни", Петрова в "Иронии судьбы" и др.).

Одна из особо отличительных особенностей русской культуры заключается в максимальной, может быть даже и чрезмерной открытости и распахнутости ее перед всем миром. Подлинно русская художественная традиция - живая, открытая, восприимчивая. Частое обращение к чужому опыту, жадное взаимодействие характеризовали и историю развития нашего кино. Многочисленные заимствования шли нам впрок только тогда, когда брали не просто что-то хорошее, приглянувшееся, а то, что у нас было недостаточно развито. Но не всякая зарубежная диковинка нам подходит. Русская культура, до той поры пока она останется таковой, принципиально не может включить и вобрать в себя многое из того, что так громогласно прокламируется в сегодняшней западной культуре.

Наконец, одна из характерных особенностей русской художественной традиции - это ее незакрепленность. В истории отечественного кино эта специфическая черта запечатлелась особенно наглядно. Русское кино в своем развитии было невероятно торопливым и ненасытным по отношению ко всему новому. Мы не успевали даже и в малейшей степени осваивать и удерживать свои собственные находки и бесценные открытия.

Вот, например, Александр Медведкин открыл совершенно новый материк, огромное, нетронутое пространство с залежами великих сокровищ, которых хватило бы надолго, на целую кинематографию. Но создали один фильм-шедевр "Счастье", и его туту же спрятали в темный подвал и резво понеслись мимо по каким-то совсем другим дорогам.

И если бы не Виктор Демин, который десятилетия спустя почти случайно наткнулся на этот чудо-фильм и не поднял шум, то кто бы вообще сегодня знал об открытии Медведкина?

И сколько же таких дивных находок, перспективнейших открытий во всех сферах кинематографа - режиссуре, кинопластике, музыкальном решении фильма, актерском искусстве - было найдено, нащупано нашей русской киношколой и ее в погоне за жар-птицей новизны! (5, стр.219).

## 2.3 Российское кино в переломные этапы отечественной истории

Кино, как и любой другой вид искусства, является отражением своего времени. По мнению искусствоведа В. Фомина "не вспомнить другой столь же жалкой и малопродуктивной эпохи, как перестроечное и постперестроечное время". Даже два самых жутких и несчастных периода в биографии нашей отечественной киномузы, то есть первый послеоктябрьский период 1917-1924 годов и эпоха сталинского малокартинья 1947-1953 годов, были, пожалуй, поинтереснее и побогаче. Вместе с нынешним киновременем это три самых глубоких провала в истории отечественной кинематографии. У них можно отметить много общего.

Во-первых, полностью отбрасывалась организационно-творческая модель предшествующего этапа и насильственно, революционными методами и ударными темпами насаждалась принципиально другая.

Другой отличительной чертой этих периодов было и то, что каждый раз отечественное кино непременно оказывалось сильно потесненным зарубежной кинопродукцией. Ведь даже в период сталинского "малокартинья" высокоидейное советское кино совершенно потерялось в наводнении так называемых "трофейных фильмов" (соотношение подобралось к 1: 6, а потом и к 1: 10).

Примечательно и то, что во всех трех случаях "важнейшее из искусств" особенно ретиво пытались превратить в средство чистейшей пропаганды. Отсюда, при всей разнице упомянутых этапов и даже противоположности идеологических начинок, в каждом случае доминирует один и тот же жанр - агитфильм. Так, если в начале 20-х и в последние годы жизни Сталина наше кино убивала слишком уж оголтелая пропаганда учения о классовой борьбе и диктатуре пролетариата, то точно так же крылья перестроечному кино подрезала не менее оголтелая антисоветская пропаганда.

Но если первые две киноперестройки были насильственными, то третья, казалось бы, была естественной, необходимой, даже неизбежной. О ней многие просто мечтали и грезили. Тем более оглушительными и драматичными оказались конечные результаты свершившихся мечтаний о свободе. Трудно было предположить, что ее плодами полнее и разворотливее воспользуются исключительно все самые "темные силы" общества. Представляется, что главной первопричиной жалких художественных результатов третьей перестройки и еще более убого положения отечественного кино, кроется в том, что нас удалось успешно оторвать от опыта нашей национальной культуры, от самих первооснов русской художественной традиции.

Прежде всего, удалось запутать, а потом и перевернуть вверх тормашками вопрос о самом предназначении искусства. В наше рыночное время все традиционные представления об особой миссии художника, об ответственности художественного слова высмеяны, выброшены на помойку.

Во-вторых, выброшен за ненадобностью этический кодекс русской художественной культуры. Добро и зло поменялись местами, намеренно перемешаны до такой степени, что уже инее разберешь, где и что.

В-третьих, тотальный разрыв произошел в чисто художественном плане. Современное российское кино за редчайшими исключениями не говорит на своем родном художественном языке, чисто по-обезьяньи перенимая ароматизированный язык Голливуда (5, стр.213).

## 3. Возможности кино как явления культуры на рубеже XXI века

По мысли А. Тарковского "как жизнь, непрестанно текучая и меняющаяся, каждому дает возможность по-своему трактовать и чувствовать каждое мгновение, так и настоящий фильм, с точно зафиксированным на пленку временем, распространяясь за пределы кадра, живет во времени так же, как и время живет в нем". Актерская игра, живописно-пластическое решение, слово и музыка - все это было дано экрану как продолжение традиций, выработанных в различных областях художественного творчества. Каждый новый фильм, более того - каждый новый съемочный день по-новому ставят вопрос о природе кино и дают на него новый ответ (3, стр.231).

Осваивая технико-коммуникативные возможности экрана, художник может учитывать не только имманентные свойства звукозрительного ряда, но и особенности его функционирования в обществе. Так, демонстрируемый по телевидению (с эфира, кабеля, спутника связи или видеокассеты) фильм вполне аналогичен тому же фильму, показанному в кинотеатре: внутренних различий между ними не больше, чем между музыкальным произведением, услышанным в концертном зале или по радио. Вместе с тем величина экрана и обусловленное окружающей остановкой настроение гипотетического зрителя составляет существенную часть коммуникативной ситуации, а значит, накладывает свой отпечаток на восприятие "текста" аудиторией.

Проблема конструктивного использования факторов, внешних по отношению к произведению искусства, вновь возвращает нас к технике, уже в ее связях с художественным творчеством. Электронная музыка, фильмы, создаваемые с помощью компьютеров, экспериментальные опыты виртуальной реальности, обыгрывание скорости проекции немых кинолент, телевизионные спецэффекты и т.д. - все это связано с выявлением художественного потенциала современной техники, а одновременно и тех границ, в которых ее применение не приводит к разрыву с искусством. В частности, остается открытым вопрос, каково будет соотношение художественных и нехудожественные сфер разработки технологий мультимедиа.

Множество художественных фильмов с равным успехом смотрится по телевизору и на киноэкране, в широкоформатном, широкоэкранном или обычном вариантах. Однако это отнюдь не препятствует созданию таких фильмов, для которых внутренне значимы размер экрана, развертка изображения, количество звуковых дорожек и т.д. Таким образом, техника, коммуникация и экранное творчество взаимодействуют на разных уровнях. Прежде всего, обнаруживается подчиненность техники задачам коммуникации, которые ставит общество. Далее, выявляют границы искусства в ряду более широких процессов общения между людьми. Наконец, раскрывается специфика художественного творчества, связанного с многообразным освоением эстетического потенциала коммуникативных систем, имеющих ту или иную техническую основу. История экранной коммуникации от изобретения кинематографа до распространения мультимедиа технологий - яркое свидетельство взаимного оплодотворения технического и художественного творчества (4, стр.607).

## Заключение

В течение XX века кинематограф из технической новинки и ярмарочного развлечения превратился в часть повседневной жизни миллиардов людей, в новое искусство, масштабное зрелище, явление культуры и, наконец, в музейное достояние. О сохранении кинолент в последние годы заговорили на равных правах с архитектурными памятниками, произведениями изобразительного искусства, а то и окружающей среды. В музеефикации есть свои плюсы и минусы. Плюс - уважение и внимание общества в целом, минус - угроза исчезновения из реальной художественной жизни. Музей создается тогда, когда его экспонаты безболезненно изымаются из всей прочей реальности, где им за ненадобностью угрожает гибель (4, стр.3).

Искусствоведы представляют кино XX века и как достояние истории (в первую очередь в справочно-информационных материалах), и как живо, непрерывно развивающееся явление культуры. Разнородность и разножанровость критики действительно отражает специфику кино в культуре XX века.

Кино усердно пропагандировало гуманистические сверхценности (в особенности этические), однако, именно кино наделено такими средствами, которые по своему воздействию на массы зрителей приближаются к магии или религиозному экстазу. Эффект присутствия, правдоподобия и всесилия "божественного ока", которое как бы умеет увидеть все, заглянуть куда угодно и даже сделать реальными сказочные и фантастические вещи, с самого начала был и всегда должен быть амбивалентным орудием (7).

## Литература

1. Бернаскони Е. Они создали кино XX века. - Журнал "Эхо планеты" №31, 2007. - с.33-35
2. Меркулов Д. …И не слышно, что поет. Когда кино заговорило. Вехи истории. - Журнал "Наука и жизнь" №8, 2005. - с.76-79
3. Михалков-Кончаловский А.С. Парабола замысла. - М.: Искусство, 1977. - 232 с.
4. Первый век кино. Популярная энциклопедия. - М.: Локид, 1996. - 710 с.
5. Фомин В. Пора домой. - Журнал "Москва" №9, 2004. - с.211-221
6. Юренев Р.Н. Чудесное окно: Краткая история мирового кино. - М.: Просвещение, 1983. - 287 с.
7. Материалы сайта www.psylib. ukrweb.net/books/levit01/txt056. htm