

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н.П. Копцева
« ___ » _____ 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ПРОГРАММА ОРГАНИЗАЦИИ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИНОИСКУССТВА И
КИНОЗРИТЕЛЯ**

50.04.03 История искусств

50.04.03.01 Проблемы теории, методологии и художественной практики

Научный руководитель _____ канд. филос. наук, доцент М.В. Тарасова
Выпускник _____ Л.П. Козлова
Рецензент _____ канд. филос. наук, профессор М.П.Шубский

Красноярск 2019

Продолжение титульного листа по теме ВКР «Образовательно-просветительская программа взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя».

Нормконтролер _____ Худоногова А.Е.

РЕФЕРАТ

Магистерская работа по теме «Образовательно-просветительская программа взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя» содержит 101 страницу текстового документа, 100 использованных источников.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ПРОГРАММА,
ПРОИЗВЕДЕНИЕ РОССИЙСКОГО КИНОИСКУССТВА XXI ВЕКА,
КОММУНИКАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИНОИСКУССТВА СО ЗРИТЕЛЕМ,
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИНОИСКУССТВА,
КИНОКЛУБ

Объект исследования: произведения российского киноискусства XXI века.

Предмет исследования: образовательный аспект взаимодействия зрителей и произведений российского киноискусства XXI века.

Цель исследования - создание проекта образовательно-просветительской программы организации взаимодействия произведений российского киноискусства XXI века и кинозрителя.

В результате исследования, в ходе которого проведены семиотический анализ произведений российского киноискусства XXI века; социологическое исследование взаимодействия зрителей и произведений киноискусства; социологическое исследование актуальности участия в коммуникативных проектах кинотеатров для современного зрителя; произведен анализ полученных результатов и представлен проект киноклуба «Актуальное кино» в качестве экспериментальной модели образовательно-просветительской программы организации взаимодействия произведений российского киноискусства XXI века и кинозрителя в условиях современного кинотеатра.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
1. Особенности взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя	20
1.1. Коммуникация зрителя и произведения киноискусства	20
1.2. Образовательный потенциал произведения киноискусства	33
1.3. Традиционные формы и методы организации коммуникации зрителя и произведения киноискусства в условиях современного кинотеатра	42
2. Проект образовательно-просветительской программы организации взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя	54
2.1. Исследование образовательного потенциала произведения русского киноискусства XXI века	54
2.2. Социологическое исследование взаимодействия произведения русского киноискусства XXI века и кинозрителя	73
2.3. Актуальность участия в коммуникативных проектах кинотеатров для современного зрителя.	85
2.4. Проект Киноклуба «Актуальное кино» как модели образовательно- просветительского взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя в условиях современного кинотеатра	91
Заключение	97
Список использованных источников	102
Приложение А	113
Приложение Б	118
Приложение В	121
Приложение Г	128
Приложение Д	141
Приложение Е	149

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена не только ролью кинематографа как одного из массовых видов искусств, но и влиянием его на процесс формирования общественного сознания и индивидуального сознания отдельной личности.

Наблюдаемый сегодня переход от классической просветительской парадигмы к компенсаторно-развлекательной, более всего проявляющийся в рамках массовой культуры, инициировал распространение кино как наиболее эффективного механизма формирования и трансляции норм, обычаев, традиций и ценностей. Собственно, принципы массовой культуры – потребности, интересы, вкусы, стремления и предпочтения зрителя – легли в основу рождения киноискусства.

В данной работе представлен проект образовательно-просветительской программы взаимодействия кинозрителя и произведения киноискусства для современного кинотеатра. Сегодня в массовом порядке эксплуатируется развлекательный и коммерческий потенциал кино, упуская богатые образовательно-просветительские возможности, способствующие формированию визуальной культуры, вкуса зрительской аудитории, развитию рефлексии и саморефлексии, а также расширению кругозора зрителей. Процессу кинопоказа необходимо пространство кинорефлексии. Исследование образовательного потенциала произведения киноискусства и особенностей его раскрытия в процессе коммуникации с кинозрителем, закладывает основу для экспериментов в области организации образовательно-просветительской проектной деятельности в культурных институциях, прежде всего в современных кинотеатрах.

Объект исследования: произведения российского киноискусства XXI века.

Предмет исследования: образовательный аспект взаимодействия

зрителей и произведений российского киноискусства XXI века.

Степень изученности объекта и предмета исследования:

Исследовательскую литературу по данному вопросу можно разделить на следующие блоки.

Первый блок литературы посвящен исследованиям процесса взаимодействия зрителя и произведения искусства. Исследование общих принципов, которые могут быть применимы к анализу коммуникации кинозрителя с произведением киноискусства представлены в работах по психологии искусства Л. С. Выготского, по семиотике Ю. М. Лотмана, трудах М. М. Бахтина, а также в литературе по социологии киноискусства и методологии исследования зрительской аудитории М. И. Жабского, И. В. Вайсфельд, Н. А. Хренова.

В работе «Психология искусства» [18] Л. С. Выготский представляет новый метод исследования психологии искусства - «объективно аналитический». За основу метода берется произведение искусства, которое рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию у воспринимающего его субъекта. По мнению Л. С. Выготского, данная реакция является совершенно безличной, что представляется основным ее достоинством, поскольку как объект изучения она не принадлежит никакому отдельному человеку и не отражает никакого индивидуального психического процесса. Анализируя особенности структуры художественного произведения, Л. С. Выготский воссоздает структуру реакции и той внутренней деятельности, которую оно вызывает у зрителя, слушателя или читателя. По мнению ученого, можно определить, в чем заключается непреходящее воздействие шедевров мирового искусства на людей в разные времена, распознав тот психологический механизм, который порождает произведение искусства.

Л. С. Выготский рассматривает психологию искусства как сферу исследования восприятия произведения искусства, изучение которого нужно

начинать с исследования чувства и воображения. Говоря об эмоциях, вызванных содержанием и формой произведения, Л. С. Выготский подчеркивает, что они находятся в постоянном антагонизме и направлены в противоположные стороны. Автор вводит понятие катарсиса как закон эстетической реакции, которая включает в себе аффект, развивающийся, в двух противоположных направлениях. По мнению автора, всякое произведение искусства таит внутренний разлад между содержанием и формой, и именно формой художник достигает эффекта погашения содержания.

В работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» Ю. М. Лотман рассматривает понятие «язык кино» как упорядоченную коммуникативную знаковую систему [56]. Ю. М. Лотман отмечает в языке кино две группы знаков – условные и изобразительные (иконические), рисунок и слово, которые невозможны один без другого. Произведение киноискусства автор рассматривает как послание сценариста, режиссера, актеров зрителям, но для того, чтобы понять послание необходимо знать его язык. В связи с этим актуальным становится вопрос обучения зрителя особенностям понимания языка кино.

Рассматривая проблему достоверности и иллюзорности кино как искусства, Ю. М. Лотман отмечает двойную природу отношения зрителя к художественному тексту. Автор подчеркивает, что искусство требует двойного переживания - одновременно забыть, что перед тобой вымысел, и не забывать этого. Автор отмечает, что чувство действительности, ощущение сходства с жизнью, без которых нет искусства кино, не есть нечто элементарное, данное непосредственным ощущением. Представляя собой составную часть сложного художественного целого, оно опосредовано многочисленными связями с художественным и культурным опытом коллектива.

В качестве элементов киноязыка Ю. М. Лотман рассматривает такие его составляющих как кадр, монтаж, соотношение зрительного образа и текста, звук, сюжет, игра актера. Автор подчеркивает, что в сфере языка необходимо

разделять механизм сообщения от его содержания, как говорят от того, что говорят. В полной мере это относится и к киноязыку. По мнению автора, понимание языка фильма - лишь первый шаг к пониманию идейно-художественной функции кино - самого массового искусства XX века.

Культурная коммуникация рассматривается в работах М. М. Бахтина «Вопросы литературы и эстетики» [10], «Эстетика словесного творчества» [11]. Автор представляет процесс культурной коммуникации через речь субъекта, через взаимодействие смыслов речи, актуализированных в «вопрос-ответ-вопросных ситуациях», т.е. через отношения автора и читателя (слушателя, зрителя), осуществляющиеся сквозь произведение. Подобные отношения М. М. Бахтин назвал диалогическими. По представлениям автора, диалог есть, не средство, а самоцель, и результат диалога заключается в достижении творческого понимания. Речь является местом преобразования, говорящего и слушающего. Процесс культурной коммуникации, по мнению автора, заключается во взаимоотношениях в процессе диалога Я и Другого.

По мнению М. М. Бахтина, каждый субъект, задействованный в диалоговых отношениях, может являться адресантом (передающим сознанием) или адресатом (воспринимающим сознанием). Автор предлагает «концепцию адресата» как особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа, характерное для каждой эпохи, для каждого литературного направления, стиля, жанра в пределах эпохи и направления.

М. И. Жабский в книге «Глобализм и функции кино в обществе» [24] рассматривает функциональное взаимодействие кино и общества и отмечает, что по отношению друг к другу общество и киноискусство выступают одновременно в качестве причины и следствия. Автор исследует социальную роль кинозрителя, человека как субъекта, социализирующегося посредством кинематографа. Кинематограф, представлен одновременно транслирующим систему социальных отношений и производственной практики общества и

воздействующим и на самое себя, совершенствуя систему выразительных средств и создавая экономическую основу для своего функционирования и развития. Обретение зрителем способности интегрироваться в систему кинематографических отношений М. И. Жабский квалифицирует как процесс кинематографической социализации. Автор подчеркивает, что, воздействуя на человека через демонстрацию тех или иных образцов поведения, миропонимания и чувствования, через развитие эстетической культуры личности, кинематограф становится звеном социально-экономической инфраструктуры и, соответственно, обеспечивает моральную, интеллектуальную и физическую дееспособность человека. М. И. Жабский подчеркивает, что киноискусство воздействует и на самое себя, совершенствуя систему выразительных средств и создавая экономическую основу для своего функционирования и развития.

Коммуникативные основы художественной культуры исследуются в монографии Н. А. Хренова «Социальная психология зрелищного общения. Теория и история» [96]. Н. А. Хренов отмечает, что функционирование искусства в обществе осуществляется через социально организованные формы, через деятельность учреждений культуры, каждое из которых представляет собой форму коммуникации, имеющую в истории культуры определенный стаж. Деятельности каждого культурного учреждения свойственны специфические способы распространения и тиражирования произведения искусства, у него складывается собственная публика. Автор считает, что деятельность учреждения культуры и его публика нуждаются в интерпретации с точки зрения теории и истории коммуникации. Н. А. Хренов отмечает, что технические зрелища (кино, радио и телевидение) решили глобальную задачу – превращение в публику всего населения, и именно кинематограф сыграл решающую роль в этом процессе. Таким образом, Н. А. Хренов видит специфическую миссию кино в развитии культуры XX века.

В исследовательской работе социологов НИИ киноискусства «Социология и кинематограф» [86] рассматривается потенциал кинематографа в качестве мощнейшего средства образного выражения и распространения духовного опыта нации, укрепления на этой основе ее социально-психологического стержня – коллективной идентичности как средства единения человека и социума, интеграции общества в целом.

Отдельным направлением в социологии кино является исследование кино и зрителя. Отечественные ученые особенно активно изучали аудиторию киноискусства в 70-е годы XX века, в это время вышло несколько коллективных монографий «Кино и зритель. Проблемы социологии кино» (1978) [52], «Кино и городской зритель» (1978) [51], «Сельская аудитория кинематографа» (1979) [84], монография С. А. Иосифян «Кино и молодежная аудитория (1979) [45]. В рамках данной проблематики изучались частота посещения кинотеатров разными социально-демографическими группами, структура и динамика кинопублики, типология зрителей, характер отношения различных социально-демографических групп населения к кино, мотивы посещения кинотеатров, причины выбора того или иного фильма, факторы, определяющие прокатный успех, влияние изменений в структуре свободного времени на посещаемость кинотеатров, взаимоотношения кино и телевидения.

В постперестроечный период кино-аудитория рассматривалась исследователями через призму актуальных вопросов кризиса в России переходного периода конца XX - начала XXI вв. - отсутствия у постсоветской кинематографии целей и задач по формированию культурно-ценностных ориентиров в условиях крушения советской системы культурных, нравственных и художественно-эстетических ценностей. В условиях коммерциализации кинематографа, зрительский интерес измеряется в эквиваленте кассовых сборов и именно с этой точки зрения изучаются основные целевые аудитории и тренды зрительских предпочтений. Источником количественных данных для анализа служили многочисленные

социологические исследования зрительской аудитории, проводимые ВЦИОМ, российским Фондом кино, независимыми компаниями.

Второй блок – литература по исследованию образовательной функции произведения искусства – работы Д. В. Пивоварова, В. И. Жуковского, М. В. Тарасовой. В основе теоретико-методологического подхода авторов лежит представление об образовании и культуре как системах. Причем это системы, связанные с понятием «идеал», понимаемый в тесной связи субъект-объектных отношений, что было разработано в синтетической теории идеального Д. В. Пивоварова. Согласно Д. В. Пивоварову, культура – это «идеалообразующая сторона жизни людей». Такой подход позволяет анализировать разные формы культуры в контексте особенностей формирования норм, регулирующих деятельность человека, что обнаруживает связь с образовательным аспектом. В работах авторов рассматривается посредническая функция произведения культуры: человек познает мир через репрезентанта, которым может выступать идеал, транслируемый произведением культуры.

В работе В. И. Жуковского и М. В. Тарасовой «Коммуникативные основы художественной культуры» [88], культура рассматривается как динамическая система, развивающаяся в соответствии с законами самообразования и саморегуляции. В монографии рассматривается концепция культуры как идеалофундированной системы, в основании которой находятся идеалы. Авторы рассматривают искусство как средство процесса коммуникации между людьми, и, прежде всего, как пространство глобальной коммуникации человека с Абсолютом. Искусство представляется коммуникативной практикой человека в диалектике личностного соучастия и самоутверждения в глобальном самоутверждении Полноты Бытия [88, с. 30]. Исследуя природу субъектов художественной коммуникации, авторы отмечают в качестве ведущей коммуникативной функции культуры – диалог конечного и бесконечного начал. Авторы раскрывают законы диалога-отношения, в котором стороны открывают

себя друг другу посредством использования языковых структур. Исследование коммуникативных возможностей произведения изобразительного искусства и зрителя позволило выявить основание языкового единства партнеров художественной коммуникации, в качестве которого выступает самодвижущаяся система визуальных понятий.

Третий блок – произведения по исследованию кино как искусства и исследование современного кинематографа, в частности.

З. Кракауэр в своей работе «Природа фильма» пишет, что кино выполняет свое подлинное назначение тогда, когда оно запечатлевает и раскрывает физическую реальность [54]. Это делает кино социально значительным фактором. Причины неразрывной связи кино с реальностью З. Кракауэр видит в фотографической природе кино, в происхождении кино от фотографии. Он считает фотографию первоосновой киноискусства, поэтому главной специфической чертой киноискусства, по мнению автора, является раскрытие действительности без принесения ее в жертву внутреннему видению или самораскрытию художника. Рассматривая развитие киноискусства, З. Кракауэр отмечает в нем постоянное противоборство двух тенденций — люмьеровской и мельесовской, стремления к реалистичности и объективности отображаемой реальности и уход в мир фантазий, условных образов, фотографичности изображения и формотворчества.

Труд французского философа Ж. Делёза «Кино» посвящен философскому исследованию феномена кинематографа [24]. Ж. Делёз исследует кино, классифицируя его образы и знаки, применяя философские концепты: образ-движение и образ-время. Ж. Делёз считает, что реальность, «возвращенная» кинематографом, включает в человеке иной тип восприятия, дает опыт виртуализации. По мнению автора, «виртуальное» не противопоставляется «реальному», а встраивается в него, становясь его составной частью.

Ж. Делез рассматривает кино как способ восприятия, а становление кинематографа как развитие кинематографического мышления. Рассматривая

зрительское восприятие, Ж. Делез отмечает, что кино дает общность знания и удовольствия, общность восприятия, в которой «я» человека перестает быть воспринимающим субъектом, включаясь в общий процесс - бытие-с-другим, становление-другим.

К. Э. Разлогов исследует кино как вид экранных аудио-визуальных искусств. В предисловии к сборнику статей «Строение фильма» [78] К. Э. Разлогов вывел определение кинематографа как звукозрительное отражение мира, особым образом структурированное с целью коммуникации [78, с.16]. Тем самым автор считает способность коммуницировать со зрителем главным свойством кино. Автор подчеркивает, что кино является определенной знаковой системой, аудиовизуальным «языком». Своеобразие языка экранных искусств состоит в том, что он использует знаки самой действительности. Символизм предметов, жесты, выражающие определенные чувства, и т. п. - выступают на экране в качестве культурных кодов. Кино как произведение экрана включает не все знаки потока жизни, оно является продуктом сознательного структурирования и сочетания знаков действительности. Сочетание знаков в кино становится «сгустком» смысла, поскольку представляет лишь наиболее важное и закономерное, формируя тем самым сложный код. Знаки культурного кода кино на уровне буквального восприятия являются фотографически отражающими. На следующих уровнях происходит интерпретация знака на основе социо-культурных и персональных ассоциаций зрителя.

Четвертый блок представлен литературой, исследующей современное российское кино и способы его взаимодействия со зрителем. В статье В. А. Гусак «Советское кино как лекарь и фантом современного российского кинопроцесса» [23] анализируется тенденция влияния на современное российское кино сюжетов и героев советского кино. Автор отмечает, что наследие советского кино выполняет функцию классики, на которую принято ссылаться. Как всякая классика советское кино-наследие представляет собой

огромный ресурс, откуда можно черпать сюжетно-тематическую и эстетическую информацию. В. А. Гусак считает, что это явление имеет «фантомный» характер, и представляет собой гипнотическую зависимость от контента советского кинематографа. Автор сравнивает современное отечественное и советское кино с больным и лекарем, спасающим от болезни малосодержательности, кризиса тем и сюжетов. Данная тенденция представляет собой попытку самоопределения в ситуации свободы, наступившей после уничтожения организационных структур и принципов советского кино. Подтверждению этой мысли служит большое количество ремейков, выпущенных на экран в последние годы: «Карнавальная ночь 2» (2007), «Ирония судьбы. Продолжение» (2007), «Служебный роман. Наше время» (2011), «Джентльмены, удачи!» (2012). Автор констатирует обращение современных режиссеров к наиболее успешным жанровым формам советского кино, особенно к комедии и ее «социально-производственной» разновидности. Автор приходит к выводу, что данная тенденция тормозит процесс поиска нового героя, вычисление его формулы движется медленно, поскольку он вытесняется симпатичными, нарисованными в лирических тонах героями, напоминающими зрителю своих прототипов в советском кино.

В. Ф. Познин, исследуя стилевые особенности современных российских арт-фильмов [75], отмечает, что экранная трактовка художественного пространства в них обладает рядом особенностей: условностью изображения окружающей действительности, преобладанием притчевого начала, тяготением режиссеров к созданию символов и аллегорий. Автор подчеркивает, что в современных российских арт-фильмах отмечается схожесть в трактовке экранного пространства и времени, для которой характерно доминирование негативного восприятия действительности. Наблюдается схожесть используемых стилистических приемов у разных авторов. В. Ф. Познин считает, что артхаусные фильмы представляют зрителю особое время-пространство. Режиссеры арт-хаусного кино создают образы пустынности,

бесприютности, безвременья. Автор отмечает, что действие многих арт-фильмов происходит в «глубинке», что усиливает ощущение оторванности героев от реального мира. Таковы фильмы «Эйфория» И. Вырыпаева (2006), «Счастье мое» С. Лозницы (2010). В. Ф. Познин подчеркивает, что условность ситуации, среды и времени, в наших арт-фильмах сочетается с условностью поведения героев и условностью мотивации их поступков. В таких фильмах как «Возвращение» А. Звягинцева (2003), «Бубен, барабан» А. Мизгирева (2009), «Юрьев день» К. Сребренникова (2008), проявляется характерная особенность - появление главного героя из ниоткуда. Пространство, в котором разворачивается действие фильма, представлено авторами как некое условное пространство, в котором предельно минимизированы приметы реального пространства и времени. Еще одной особенностью современного российского арт-кино автор считает замедленность, неторопливость течения экранного времени. В. Ф. Познин отмечает, что режиссеры арт-кино склонны к использованию метафор, апеллируют к архетипам и библейским сюжетам. Данные художественные приемы приводят либо к однозначной трактовке персонажей, либо к откровенной условности. Наиболее ярким представителем отечественного артхаусного кино, созданного в соответствии со всеми вышеизложенными принципами, В. Ф. Познин считает картину А. Звягинцева «Левиафан» (2014).

В статье Р. В. Иванова и О. А. Полюшкевич «Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах» [43] отмечаются следующие характерные тенденции современного патриотического российского кино. Во-первых, патриотические картины гарантированно получают финансирование от государства. Во-вторых, эти фильмы не всегда экономически выгодны. В-третьих, тематика патриотического кино ограничена войной, космосом и спортом. Авторы подчеркивают противоречие между целями государства по формированию патриотической риторики и повышению позитивной идентичности граждан страны, и реальными ожиданиями зрителей. Проблема

патриотизма в современных российских фильмах, по мнению авторов, заключается в том, что кино не отвечает, зачем нужен патриотизм. Подчеркивается неэффективность изображения военных действий, героической смерти в качестве стратегии для идентификации, неприятие современными зрителями на когнитивном и эмоциональном уровне современного военного кино, поскольку им нужны стратегии как жить, а не как умирать во имя Родины.

В статье Д. А. Беловой и М. О. Гусевой «Образ России в современном отечественном кинематографе (2014 - 2017 годы)» рассматривается кинематограф как средство политического и идеологического влияния, которое государство использует с целью воздействия на массовую аудиторию [13]. В статье отмечается, что в 2000-е годы многие авторы ставили перед собой задачу представить в своих фильмах жизнь в России таким образом, чтобы зритель смог опознать себя в экранных образах и идентифицировать себя с ними. Авторы отмечают, что, несмотря на наличие фильмов патриотического характера, в современном кинематографе преобладает тенденция негативного отображения российской действительности.

Пятый блок литературы включает в себя труды, исследующие образовательную функцию кино.

В работе С. И. Колбышевой «Образовательный и воспитательный потенциал экранной культуры» [53] кино рассматривается как часть экранной культуры. В ряду многочисленных функций киноискусства автор выделяет образовательную функцию. Ценность образовательной функции кино заключается в его способности транслировать представления о мире, передавать образцы и нормы поведения, быть средством пропаганды идей. Автор считает, что кино открывает принципиально новые возможности для образования. Благодаря богатству визуального и аудиального содержания, особенностям художественного воздействия фильма на зрителя, информация о мире, человеке, событии, переданная посредством экрана, активнее проникает

во внутренний мир личности, трансформируя его сознание и мироощущение. Особенно ценным автор считает использование образовательного потенциала киноискусства для развития и формирования личностного мировоззрения подрастающего поколения.

В работе «Кино и эстетическое воспитание: методологические проблемы» [68] С. Н. Пензин поднимает вопрос воспитания киноискусством и разработки методологии кинообразования. Автор считает воспитание одной из составляющих процесса образования и определяет кинообразование как воспитание зрителей культурой экрана. С. Н. Пензин подчеркивает, что в процессе познания формируется поведение человека, поэтому процесс художественного познания должен сопровождаться сотворчеством публики. Просмотр фильма должен стать активным взаимодействием зрителя и произведения киноискусства. Для процесса кинообразования необходима активизация зрительского восприятия посредством талантливо созданных фильмов. По мнению автора, кинообразование представляет собой целенаправленный процесс, осуществляющийся в соответствии с программой и планом на материале лучших образцов киноискусства. Основной задачей кинообразования С. Н. Пензин считает воспитание у зрителей потребности в серьезном киноискусстве.

В контексте образования зрителя посредством произведений киноискусства актуален вопрос роли посредника — специалиста-искусствоведа, киноведа, способного организовать взаимодействие произведения киноискусства и кинозрителя. В. И. Жуковский в статье «Профессия искусствовед: единство знатока, исследователя, майевтика» [36] отмечает, что искусствовед-майевтик призван оказывать помощь в организации диалога зрителя с произведением искусства. Для осуществления данной деятельности искусствовед должен быть не только эрудитом в области искусства и аналитиком, но также обладать знаниями смежных наук — возрастной психологии, педагогики, обладать коммуникативными навыками.

Главный профессиональный навык искусствоведа-майевтика - умение вырабатывать способы организации общения зрителя с произведением искусства в любых условиях.

В литературе, исследующей вопросы взаимодействия киноискусства и зрителя, обнаруживается недостаточная степень изученности коммуникативных возможностей произведений российского киноискусства XXI века, а также использования образовательного потенциала киноискусства культурными институциями. Необходимо изучение принципов и механизмов процесса взаимодействия произведений российского киноискусства XXI века и зрителей в условиях современного кинотеатра.

Целью диссертации является создание проекта образовательно-просветительской программы организации взаимодействия произведений российского киноискусства XXI века и кинозрителя.

Для достижения цели работы необходимо решить ряд исследовательских **задач**:

1. Исследовать процесс коммуникации зрителя с произведением киноискусства;
2. Проанализировать образовательно-просветительский потенциал произведения киноискусства;
3. Исследовать традиционные формы и методы организации коммуникации зрителя и произведения киноискусства в условиях современного кинотеатра;
4. Проанализировать произведения-репрезентанты российского киноискусства XXI века;
5. Провести социологическое исследование взаимодействия зрителей и произведений российского киноискусства XXI века;
6. Провести социологическое исследование актуальности зрительского участия в коммуникативных проектах кинотеатров;

7. Разработать проект Киноклуб «Актуальное кино» как модель образовательно-просветительского проекта взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя в условиях современного кинотеатра.

Гипотеза диссертационной работы:

Образовательный потенциал произведений киноискусства может быть реализован в процессе коммуникации со зрителем, осуществляемой в условиях современного кинотеатра в дискуссионном формате киноклуба.

Основными **методами** диссертационного исследования являются:

- общенаучные методы категориального исследования: анализ, синтез, дедукция, индукция, экстраполяция, аналогия;
- метод семиотического анализа произведений искусства как знаковой системы;
- социологическое исследование взаимодействия зрителей и произведений российского киноискусства XXI века: анкетный опрос.

Апробация. Проект киноклуб «Актуальное кино», созданный в результате исследований взаимодействия произведения киноискусства и зрителя, может быть реализован в деятельности современного кинотеатра с целью создания пространства кинорефлексии и организации взаимодействия произведений российского киноискусства XXI века и кинозрителя. Практическое внедрение элементов представленной модели было предпринято в деятельности муниципального автономного учреждения «Дом кино» города Красноярск в ноябре 2017 года. Результаты исследования образовательного аспекта взаимодействия зрителя и произведений современного российского киноискусства могут использоваться в качестве материала для научных статей.

Структура магистерской диссертации.

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников (100 ист.) и приложений (6 шт.).

1. ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИНОИСКУССТВА И КИНОЗРИТЕЛЯ

В данной главе рассматриваются такие особенности взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя, как образовательный потенциал произведения киноискусства, а также традиционные формы и методы организации коммуникации зрителя и произведения киноискусства в условиях современного кинотеатра.

В основе теоретико-методологического подхода данного исследования лежит представление об образовании и культуре как системах, связанных с понятием «идеал», которое было разработано в синтетической теории идеального Д. В. Пивоварова и К. Н. Любутина и развито в трудах В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой. Необходимо обратиться к таким общим вопросам как особенность культуры как идеалофундированной системы; роль автора и зрителя художественного произведения, образовательный потенциал идеалов художественной культуры, для изучения базовых принципов данного подхода с целью применения их при исследовании процесса взаимодействия кинозрителя с произведением киноискусства. В качестве примеров в своих работах авторы используют материал из области изобразительного искусства, однако, можно предположить, что принципы данного подхода распространяются на все сферы искусства, поэтому правомерно их применение и на сферу киноискусства.

1.1. Коммуникация зрителя и произведения киноискусства

В данном параграфе необходимо проследить этапы и особенности процесса взаимодействия произведения киноискусства и зрителя.

Произведение киноискусства и зритель вступают во взаимоотношение в пространстве культуры. Согласно Д. В. Пивоварову, культура – это «идеалообразующая сторона жизни людей» [71, с. 54]. Такой подход позволяет

анализировать разные формы культуры в контексте особенностей формирования норм, регулирующих деятельность человека, что обнаруживает связь с образовательным аспектом. Понимая идеал как «просвет сущности», Д. В. Пивоваров определяет культуру как «возделывание таких «зеркал» (совершенных явлений), которые способны отражать «свет» всеобщего, высвечивать сущности вещей и человеческих отношений. На философском языке такие зеркала именуется «идеалами», «образцами», «совершенными феноменами». Автор отмечает, что идеалы производятся не только глобальными обществами, но также отдельными народами, малыми социальными группами и индивидами, поэтому определение культуры как идеалообразующей стороны жизни распространяется на любые социальные общности и на отдельных людей.

Д. В. Пивоваров совместно с К. Н. Любутиным разработали синтетическую теорию идеального [60]. Для обозначения совершенных вещей, прекрасного и того, что к нему относится, авторы используют термин «Ideale», применяемый Гегелем. На русский язык термин «Ideale» переводится как «образец», «эталон», «совершенство», «конкретная всеобщность», т. е. некая материальная отдельность, которая репрезентирует всеобщность, признается за идеал [60, с. 43]. Авторы считают, что идеальное есть особый характерный для взаимодействия субъекта и объекта способ воспроизведения общих и целостных характеристик объективной реальности посредством репрезентантов этой реальности. Д. В. Пивоваров и К. Н. Любутин формулируют структуру идеалообразования, которая включает в себя следующие три компонента: выбор эталонного объекта; выбор подходящей схемы действия с этим объектом; определение области экстраполяции идеального образа - методология исследования рождения и распространения идеалов в обществе [60, с. 102].

Специфика взаимодействия автора и зрителя разрабатывается в монографии В. И. Жуковского и Д. В. Пивоварова «Зримая сущность

(визуальное мышление в изобразительном искусстве)» [40], а также в статье В. И. Жуковского «Визуальное мышление художника и зримая сущность произведения искусства» [34].

В. И. Жуковский и Д. В. Пивоваров, рассматривают творчество как деятельность по преобразованию, нестандартному освоению личностью окружающей действительности, в результате которой создаются новые материальные и духовные ценности, воплощенные в произведении искусства. Авторы определяют художественное творчество как процесс отчуждения замысла от художника и воплощения его в знаковую систему художественного произведения. Анализируя шедевры изобразительного искусства, авторы рассматривают работу художника как «оперирование особым языком, посредством которого художник делает зримой сущность мира и человеческого духа» [60, с. 6]. Решающим фактором в создании произведений искусства и в их зрительском восприятии, по мнению авторов, является визуальное мышление, продукт которого – наглядные образы, и которое принципиально отличается от вербального, словестно-понятийного мышления. Исходя из этого, искусство рассматривается как специфическая коммуникативная деятельность, предполагающая усвоение художником и зрителем искусственно созданного языка и возможность оперирования им. «Осознанное использование знаков созданного художником языка и есть визуальное мышление как часть идеального отражения и освоения мира». [60, с. 70].

В. И. Жуковский и Д. В. Пивоваров отмечают, что носителем художественной идеи выступает сложная композиционная формула произведения изобразительного искусства, в которой представлены материальные и нематериальные планы и слои. Данная композиционная формула не видна визуально, но может открываться зрителю с развитым визуальным мышлением. Рассматривая вопрос понимания идеи произведения, авторы утверждают, что с точки зрения неоднозначности ее толкования шедевр может рассматриваться как одновременно закрытая и открытая художественная

модель зримой сущности [60, с. 7]. «Закрытая» модель зримой сущности проявляется в том, что авторская мысль, геометрически воплощенная в художественном произведении, может быть адекватно и достаточно однозначно прочитана художественно образованным зрителем. «Открытость» же модели зримой сущности проявляется в результате приглашения зрителя к дискуссии, творческому диалогу, в процессе которого композиционная формула произведения искусства может быть интерпретирована зрителем с точки зрения собственного понимания. Авторы видят «ненавязчиво-воспитательную функцию» [60, с. 6] искусства в привлечении зрителя к осмыслению не только сюжета художественного произведения, но и более глубинных идеальных его слоев, в способности зрителя участвовать в дискуссии по поводу авторского решения «сложножизненной проблемы» и способности предлагать собственные мысли по данному вопросу.

В качестве особенно важной отмечается посредническая функция произведения искусства, которая осуществляется посредством того, что человек познает мир через репрезентанта, которым может выступать идеал, транслируемый произведением культуры.

В работах В. И. Жуковского «Теория современного искусства» [37] и «Коммуникативные основы художественной культуры» В. И. Жуковского и М. В. Тарасовой [88] представлена концепция «диалога-отношения», определяющего собой механизм осуществления художественной коммуникации. Данная концепция полагает диалогическое действие как субъект-субъектные взаимоотношения сторон. Свою субъектность каждая из сторон обретает только в процессе диалога. Субъект – это тот, кто способен совершать действия. Способность к действию произведения искусства продиктована его анимационным статусом, способностью совершать акт оживления, устраняющий грань между искусственной природой произведения искусства и естественной природой тех объектов и явлений действительности,

которые репрезентируются. Благодаря этому свойству произведение искусства приобретает характер живого организма [88, с. 55].

Данный подход принципиально отличается от остальных существующих теорий искусства, где произведение искусства представлено как объект, не способный на прямое общение со зрителем.

Произведение искусства как субъект коммуникации

В процессе коммуникации со зрителем роль произведения киноискусства изменяется. На начальном этапе фильм как произведение киноискусства выполняет роль адресанта – отправителя сообщения. На данном этапе кинофильм несет в себе определенный информационный объем – логограмму, и является потенциальной знаковой системой, готовой к своему раскрытию в диалоге со зрителем.

Художественный фильм, будучи продуктом зрительно-звукового (аудиовизуального) искусства, обладает визуальными и аудиальными выразительными средствами. Визуальные выразительные средства: цвет, свет, ракурс, движения камеры, монтаж, план, спецэффекты. В качестве аудиального выразительного средства выступает звук.

Визуальные выразительные средства фильма

1. Цвет как изобразительный язык фильма служит целям «раскрашивания», «расцвечивания» изображения, представленного на экране. С этой точки зрения фильм может быть цветным либо черно-белым. Обращение режиссера к цвету, игра с его яркостью, контрастностью, преобладание определенных цветов или его оттенков позволяют сообщать дополнительную информацию, создавать эмоциональный подтекст и символы. В случае, когда цвет несет драматургическую или смысловую нагрузку необходимо говорить о «колористической партитуре фильма» [2, с. 29].

2. Свет в кино создается искусственным или естественным освещением. Он позволяет выявить на экране цвет, форму, фактуру, объемность, размер,

физическое состояние изображаемых объектов. Свет создает необходимый эффект, который способствует раскрытию символов произведения киноискусства. Соотношение света и тени способствует выразительности изображения на экране. Тень также выполняет самостоятельную художественную функцию. Собственная тень от предмета или падающая на предмет тень, определяет положение объекта в пространстве и выявляет его связи с окружающими предметами.

3. Ракурс представляет собой угол зрения камеры на снимаемый объект. Ракурс способствует ориентации зрителя в событийном пространстве, выявляя положение снимающей камеры. Ракурс задает движение, помогает выделить главное, выделяет объект съемки. Ракурс раскрывает специфические признаки объекта, которые можно заметить лишь с определенной точки зрения (например, архитектурный ансамбль; лицо анфас и профиль и т.д.). Ракурс может являться изобразительным эпитетом, т.е. служить средством психологической характеристики героя, передавать его внутреннее самоощущение [2, с. 25].

4. Движение камеры при съемке может характеризоваться статичным положением, либо динамичным перемещением в пространстве съемки. Используются авторские приемы в виде вращения статичной камеры вокруг своей оси, раскачивания, переворачивания камеры, съемки ручной камерой, съемки с плеча, съемки бегущим человеком. Данные приемы носят общее название «съемки живой камерой» и используются с целью придать более естественное, натуральное видение реальности, передающей легкие вибрации кадру, эффект трясущегося изображения и мелькания снимаемых объектов. Динамичное перемещение камеры в пространстве достигают также при помощи технических средств – съемки со специальной тележки, с вертолета, воздушного шара и пр., движущегося автомобиля, подъемного крана и т.п. Съемки движущейся камерой называются тревеллингом. Динамика снимающей

камеры может быть равномерной и неравномерной – с рывками, паузами, остановками [2, с. 29].

5. Кадр имеет множество значений. Это отдельный элемент киноплёнки, передающий застывший момент, и соответственно близкий фотографии. Это и составная часть фильма, содержащая отдельный момент действия и обладающая длительностью – «монтажный кадр», ритмическая единица киноискусства. Кадр как часть изображения, ограниченная по периметру краями экрана. Кадры как последовательно сменяющие друг друга на экране изображения. Кадр как первоэлемент экранного языка и «слово» кинематографической речи, выразительной особенностью которого является композиция кадра. [2, с. 22].

7. Монтаж представляет собой сборку целого из отдельных элементов отснятого материала. Выделяют несколько видов монтажа: внутрикадровый и междукадровый. Внутрикадровый монтаж задает построение пространства или композиции кадра с помощью планов, ракурсов, движения. Междукадровый монтаж представляет соединение монтажных кадров между собой в целостный экранный текст. Монтаж фильма характеризуется использованием авторских монтажных приемов, которые можно вычленивать как особенность авторской манеры любого кинорежиссера (монтаж Л. Кулешова, С. Эйзенштейна). Таким образом, монтаж это и механизм сборки фильма, задающий его темпо-ритм, и средство художественной выразительности [2, с. 39-48].

8. План определяет расстояние до снимаемого объекта, соотношение объекта съемки и фона, характер изображения с точки зрения композиции. План характеризуется глубиной внутреннего пространства кадра. Различают ближний, дальний, общий, средний, крупный планы. Разновидность дальнего плана панорама – обзорная, панорама сопровождения, панорама-переброска. Разновидностью крупного плана выступает сверхкрупный план – изображение детали. Выразительность фильма достигается в результате сочетания различных планов [2, с. 23-25].

9. Спецэффекты - это технологические приёмы, применяемые в кино для визуализации объектов, явлений или событий, которые не могут быть сняты обычным способом или не существуют в реальности [98]. Спецэффекты призваны дополнять отснятый материал с целью достижения большей зрелищности. Они использовались создателями фильмов в течение всего развития кинематографа как способ создать новую невероятную иллюзию и удивить аудиторию. Кино – искусство технологичное, его выразительные возможности изменяются благодаря развитию и совершенствованию технических средств, используемых при производстве и воспроизведении фильма. Сегодня спецэффекты - представляют собой обработку отснятого материала посредством компьютерных технологий. При помощи компьютерной графики и 3D моделирования создаются фантазийные декорации или детально воссоздаются утраченные исторические объекты. Посредством использования аниматроники и технологии motion capture (захват движения) появляются необычные анимированные персонажи, съемка 48 кадров в секунду вместо 24 делает изображение более четким, акустические системы Dolby Digital и Dolby Atmos создают эффект объемного звучания.

Аудиальные выразительные средства фильма представлены звуком, который состоит из синтеза слов, музыки, шумов, пауз, тишины. Звук может быть закадровый и внутрикадровый. Языковая составляющая произведения киноискусства представлена знаками-символами. Устные знаки-символы - звучащая речь актеров, закадровый текст, крики, голосовые сигналы, пение. Письменные знаки-символы - титры, надписи, плакаты, названия улиц, письма, таблички, указатели. Воспроизведение звуков окружающей жизни, живой и неживой природы, создает шумовое оформление картины. Звуки в произведении киноискусства выполняют образную функцию, создают настроение. В фильме важна звуковая перспектива, которая синхронизируется с изобразительной, где сила звука прямо зависит от удаленности объекта в кадре. Музыка как ряд композиций, сопровождающих действие, может быть написана

специально для данной картины или могут быть использованы классические, фольклорные, эстрадные, джазовые, рок и т.п. композиции [2, с. 49-57].

На следующем этапе произведение киноискусства выступает в роли речевого партнера. В данном случае партнера, способного изъясняться языком искусства, который может быть понят любым человеком любого времени, вне зависимости от того, какой конфессии он принадлежит, на каком вербальном языке говорит и в какую эпоху живет. Здесь проявляется умение произведения настраиваться на любого зрителя и перестраиваться в соответствии с его ответным высказыванием.

В качестве языка киноискусства на данном этапе выступают сюжет произведения, актерская игра, декорации фильма и его композиция.

1. Сюжет представляет собой систему событий и действий, воспринимаемую в последовательности. Сюжет нельзя сводить только к событиям, он нередко бывает более сложным по конструкции, в него могут входить многие элементы, не относящиеся к событиям как таковым. Основные элементы сюжета: экспозиция, завязка, развитие действия (перипетии), кульминация, развязка. Такая последовательность элементов в композиции фильма не обязательна, они могут быть соединены произвольно, а некоторые и вовсе отсутствовать. Сюжет – это повествование, история, которая воспринимается зрителем как настоящая, и которой он сопереживает.

2. Игра актеров представляет собой воплощение на экране характеров и образов героев фильма исполнителями ролей первого, второго плана, эпизодических ролей, массовки. Образ человека в киноискусстве создается посредством мимики, жестов, физиогномики, поведения, демонстрации настроения и самочувствия, тождественных настроению и переживаниям героя. Зритель воспринимает активизацию режиссером черт индивидуальности артиста и усиление тех нюансов игры, которые наиболее отвечают режиссерскому видению образа.

3. Декорации представляют место, где разворачивается действие фильма. Это может быть специально сконструированный павильон или натура. Декорации могут быть интерьерными, архитектурными, ландшафтными, они создают антураж и атмосферу фильма.

4. Композиция представляет соединение в единое целое элементов произведения киноискусства в пространстве и времени, как выражение режиссерского замысла. Композиция в киноискусстве подчиняет все элементы единым требованиям. Последняя стадия формирования композиции в ее экранном решении – это монтаж. Локальные и сквозные движения композиции формируют общую структуру фильма, представляющую соотношения человека и среды его экранного бытия. Эти соотношения содержат и движение персонажа (персонажей) в избранных мизансценах, и соотношение света, цвета, тональности, смены планов в том или ином ритме, они передают взаимопереходы портретного изображения, обстановки и атмосферы действия в логике монтажа» [16, с. 31]. В композиции конкретизируется тема, фабула и сюжет, через нее проступают очертания идеи произведения. Логика композиции представляет собой логическое выражение идеи картины.

На заключительном этапе произведение выступает в роли соавтора художественного Текста, который возникает как новое качество диалоготношения сторон, в результате чего образуются и осознаются новые смыслы.

Зритель как субъект художественной коммуникации

Различные роли, которые исполняет зритель как субъект художественной коммуникации с произведением, отличаются степенью коммуникативной активности.

На начальном этапе зритель выступает в роли адресата, встречающегося с сообщением, которое посылает произведение. Здесь адресат находится в позиции ведомого и декодирует те знаки, которые посылает ему произведение искусства. В статусе адресата зритель проявляет ту идеальную схему действия,

которую предлагает произведение. Зритель в статусе адресата раскрывает объективные значения знаковой системы. Зритель в роли адресата воспринимает послание кинофильма от первой секунды его появления на экране до последнего титра. Воспринимая происходящее на экране, зритель пребывает в состоянии эмоциональной включенности. Кинофильм захватывает своей зрелищностью и погружает в «мир грез», в котором вымышленная история, разворачивающаяся перед зрителем, переживается им как происходящее в реальности. Реагируя на внешние раздражители – свет, цветовые сочетания, смену кадров, движения на экране, звуковое сопровождение зритель принимает «правила игры» и одобряет дальнейшее взаимодействие с кинофильмом.

На следующем этапе зритель выступает в роли речевого партнера, а его зрительская речевая активность переходит на уровень формирования личностных смыслов. Таким образом, эталонная всеобщая схема действия, которая доминировала и диктовала зрителю нормы речевого поведения на первом этапе, теперь в ходе единичных операций обретает качество особенного. Погружаясь в другой мир, виртуальную реальность кинофильма, зритель одновременно осознает, что он смотрит кино. На данном этапе зритель оценивает происходящее на экране, сообразно собственным представлениям, культурным нормам и так называемой «насмотренности», привычке и умению воспринимать язык кино. Зритель погружается в происходящие события, соотносит себя с героями картины, отслеживает их характеры, поведение, взаимоотношения друг с другом, вырабатывая личные оценочные суждения.

На заключительном этапе зритель выступает в роли соавтора художественного Текста. Зритель направлен на идеалообразование, как основу художественной культуры. На данном этапе формируется общая картина произведения киноискусства, которая целостно воспринимается зрителем, что позволяет ему получать новый опыт, делать обобщенные выводы, подвергать

увиденное собственной интерпретации и извлекать новые смыслы и «откровения».

Результат процесса художественного диалога-отношения зрителя и произведения искусства есть визуальное понятие, являющееся идеалом, обеспечивающим развитие культуры. Механизм, благодаря которому происходит саморазвитие визуального понятия, представляет собой смену статусов произведения искусства – материального, индексного, иконического и символического. Знаковые операции, связующие зрителя и произведение киноискусства и послужившие движению визуального понятия, изменяющего статусы, становятся тем единственным пространством, в котором коммуникация может преодолеть границу чувственного и сверхчувственного уровней, осуществляя процесс идеалообразования в художественной культуре.

Первой фазой процесса самораскрытия нового качества отношения зрителя и художественного произведения является материальный статус визуального понятия, который выражается посредством материального воплощения произведения искусства – техники его исполнения, цвета, света, звука, ракурса, кадра, монтажа, спецэффектов. На данном этапе все уже проявлено, но еще не осознано, и зритель осуществляет эталонную деятельность, программируемую кинопроизведением. Произведение киноискусства, стремится преобразить конкретного зрителя, вызвав в нем реакцию, близкую к идеальной. Эталонные действия оказываются адекватным образом претворенными в конкретные зрительские действия, потому как обладают всеобщим характером. Независимо от своих индивидуальных характеристик, зритель кинофильма выполняет всеобщую программу собирания целого из отдельных материальных элементов и делает это неосознанно.

Следующей фазой является становление визуального понятия индексного статуса, на котором зритель становится речевым партнером, способным выстраивать общение на языке киноискусства и осознавать, осмысливать

сообщение киноискусства. На данном этапе происходит процесс расшифровки зрителем отдельных знаков кинопроизведения, установление связей и отношений между ними как участниками единого события. Зритель определяет фигуры и образы главных и второстепенных персонажей фильма, их сюжетные линии, личностные особенности, характер их взаимоотношений друг с другом, оценивает композицию произведения.

Третьей фазой является становление визуального понятия иконического статуса. На данном этапе происходит процесс объединения зрителем отдельных знаков-индексов и встраивание их в общую картину – икону. В результате происходит складывание целостного изображения. В завершении данного процесса зритель начинает наполнять иконические значения личностными смыслами. Данный этап коммуникации предполагает взаимную активность сторон отношения, действующих в качестве речевых партнеров. Произведение киноискусства по-прежнему является инициатором диалога, но соучастие зрителя становится более осознанным. Здесь диалог-отношение кинопроизведения и зрителя проходит в аспекте «конечное – конечное». Зритель преимущественно находится в процессе общения с «родителями» произведения искусства: автором, эпохой создания, сюжетом и т.п.

Завершающая фаза становление визуального понятия – символический статус. На данном этапе образование личностных смыслов зрителя проходит посредством осознания всеобщих значений символических знаков. Организация материального статуса визуального понятия создает совокупность индексных знаков, в которой достигается знаковое единство на смысловом уровне. Это позволяет зрителю и произведению выступать в роли соавторов. При формировании визуального понятия символического статуса знаки приобретают многоаспектность символов и объединяются всеобщим понятием. На данном этапе определенность изображения теряет свою значимость, происходит самоликвидация визуального понятия и осуществляется переход к

функции идеального посредничества в диалоге-отношении конечного и бесконечного.

Выводы параграфа:

Таким образом, процесс коммуникации зрителя и произведения киноискусства происходит в пространстве культуры. В идеалофундированной системе культуры произведения киноискусства обладают посреднической функцией, выражающейся в том, что человек познает мир через репрезентанта - идеал, транслируемый произведением искусства.

Коммуникация произведения киноискусства и зрителя является субъект-субъектным диалогом-отношением.

Взаимоотношение произведения киноискусства и зрителя начинается с первых моментов трансляции фильма. На начальном этапе произведение выступает в роли адресанта, а зритель в роли адресата, происходит считывание зрителем отдельных элементов художественного материала фильма. На следующем этапе произведение киноискусства и зритель выступают в роли речевых партнеров, происходит расшифровка значений знаков, предъявляемых произведением киноискусства и вынесение личных суждений. На завершающей стадии взаимодействия произведение киноискусства и зритель выступают в роли соавторов художественного текста, происходит рождение новых смыслов, осознание зрителем общего смысла произведения, открытие человеком нового мироощущения.

1.2. Образовательный потенциал произведения киноискусства

Данный параграф посвящен определению образовательного потенциала произведения киноискусства, который проявляется через взаимодействие произведения киноискусства со зрителем. Рассматривая образовательный потенциал произведения киноискусства, необходимо принимать во внимание, что данный потенциал реализуется в пространстве художественной культуры и художественного образования. Теоретическим основанием для данной работы

служит монография М. В. Тарасовой «Культура и образование: принципы взаимодействия» [88]. Автор отмечает, что художественная культура представляет собой функциональную систему, целью которой является создание оптимальных условий для взаимодействия произведения искусства и человека. Процессы, приводящие художественную культуру в действие - это образование произведения искусства, образование художника, образование публики, образование критики. М. В. Тарасова подчеркивает, что художественное образование в художественной культуре является, прежде всего, ведущим типом деятельности, и не ограничивается системой соответствующих институтов. Исследуя понятие образовательного начала, автор отмечает, что оно соединяет в себе все стороны творческой и преобразующей активности, которая свойственна художественной культуре. Образовательная функция выделяется автором как приоритетная в художественной культуре. В традиционных концепциях художественное образование понимается как процесс, включающий в себя обучение, развитие, воспитание и духовно-нравственное очищение или катарсис. В монографии отмечается, что исследователи в разные периоды в качестве одного из главных результатов эффективности художественной культуры называли процесс изменения, преобразования человека, который становится носителем нового качества, образованного взаимодействием человека и произведением искусства.

Концепция образовательного потенциала художественной культуры строится на понимании того, что процесс образования в художественной культуре – это образование идеалов культуры. Субъектами образовательного взаимодействия в данном контексте выступают человек в качестве зрителя (читателя, слушателя) и эталон – произведение искусства. Продуктом образовательного взаимодействия данных субъектов является художественный образ. Художественный образ постоянно пребывает в процессе самообразования, изменения, меняет статусы своего бытия, в связи с чем, процесс появления художественного образа образователен по сути своей.

Появлению художественного образа сопутствует единение эталонных и единичных действий. Этот процесс нуждается в том зрительском (читательском, слушательском) действии, которое наиболее полно соответствует эталонному.

Автор отмечает, что в системе культуры действует закон образовательной рефлексии. В процессе своего образования, идеал образует того, кто его создает. Таким образом, образование идеала способствует образованию человека как субъекта культуры.

С целью понимания сущности взаимодействия человека с произведениями искусства автор предпринимает попытку выстраивания теории образовательного потенциала художественной культуры. Специфика образовательного действия идеалов художественной культуры определяется существованием трех уровней образования идеала художественной культуры:

1. Образование эталона. В художественной культуре в качестве эталона выступает произведение искусства. Произведение искусства – чувственное явление, обладающее способностью представления сверхчувственной сущности. Во всех видах искусства, произведение представляет собой вещь, существующую на грани материальности и нематериальности. Произведение искусства выступает начальным импульсом действия художественной культуры, которая сама образована произведениями искусства. Произведение искусства вызывает к жизни и художника, и зрителя, а также создает условия художественной коммуникации. Проявившись в реальности, эталон, последовательно создает все те элементы, которые являются необходимыми для его самореализации – образования в качестве идеала.

2. Операции актуализации репрезентативного потенциала эталона. Данные операции представляют собой действия, которые совершаются в процессе диалога-отношения зрителя и произведения искусства. Результатом взаимодействия зрителя и произведения искусства становится появление нового качества – художественного образа. Художественный образ не является

свойством одного лишь произведения искусства или человека, взаимодействующего с произведением искусства, а возникает в пространстве между ними, и одновременно принадлежит каждому из образующих его субъектов. Образовавшийся на данном уровне художественный образ является идеалом художественной культуры. Именно на данном этапе произведение становится частью в художественной культуры и вступает в пространство художественной коммуникации. Таким образом, художественная культура рассматривается как коммуникативное, образовательное пространство, в котором произведение искусства становится художественным образом – идеалом культуры. Свое образующее действие художественная культура направляет одновременно на произведение искусства, на художника, а также на зрителя. Подчеркивается, что актуализация идеала художественной культуры происходит в единстве действий образовательного диктата и образовательного энтузиазма. Произведение искусства становится источником диктатно-образовательных объект-операций, которые произведение предлагает человеку для освоения, привлекая его внимание как зрителя. В процессе индивидуального развития зрителя действия преобразуются в образовательные субъект-операции. Энтузиазм человека как субъекта художественной коммуникации проявляется в его готовности проходить через все стадии изменения художественного образа. Зритель становится сотворцом, и его единичное начало соучаствует во всеобщем в соответствии с той моделью мироотношения, которую предлагает произведение искусства. Зритель применяет к себе эталонные принципы мироотношения, которые заключены в произведении искусства.

3. Заключительная стадия идеалообразования - экстраполяция схемы действия с эталоном на более широкую область оперирования. Данный уровень представляет собой перенос зрителем схемы действия с произведением искусств на взаимодействие с представленным им миром. Зритель понимает способ отношения с произведением как способ отношения с миром. На данном

этапе правила художественной коммуникации переносятся на правила взаимодействия субъектов мироотношения.

Резюмируя вышеизложенное, можно сделать вывод, что идеал художественной культуры представляет собой единство трех составляющих элементов: чувственно-явленного основания представленного эталоном – произведения искусства, взаимодействия зрителя (читателя, слушателя) с данным произведением, актуализирующей эталон, а также действием по переносу способа и результата коммуникации с произведением искусства на коммуникацию с миром. Таким образом, художественный идеал представляет собой эталонный способ мироотношения. Схема, по которой строится мироотношение, одержится в произведении искусства, она направляет и организует единичные процессы мироотношения.

Автор отмечает, что произведение создано как послание человечеству, собрание смыслов, проясняющих суть бытия. Человеку отводится роль объекта поучения и субъекта учения. Анализ образовательного потенциала идеала художественной культуры особенно актуален, так как позволяет исследовать равновесие диктатного и энтузиазного начала в предложенной образовательной программе.

При анализе образовательного потенциала произведения киноискусства необходимо учитывать следующие образовательные уровни, по которым развивается образовательное действие, инициируемое идеалом художественной культуры:

Первый образовательный уровень, реализуемый культурой, связан с образованием самого чувственно-явленного эталона. Поэтому сначала необходимо охарактеризовать законы, по которым организован эталон художественной культуры, в данном случае – художественный кинофильм, произведение кинематографического искусства.

Второй образовательный уровень – это уровень становления человека зрителем. Процесс преобразования человека в зрителя означает переход его в

статус субъекта. Не каждый человек может выступать в роли зрителя, поскольку не всякий, смотря на произведение искусства, может видеть. В процессе становления зрителем в человеке раскрывается энтузиазм. Зритель готов не только обнаруживать объективно ненаблюдаемое, но и выявлять скрытые значения и смыслов всех элементов художественной целостности произведения киноискусства. На данном уровне человек проявляется в качестве и зрителя, и читателя. Зритель открывает произведение киноискусства как текст, состоящий из знаков и предназначенный для визуального «прочтения» их значений. Зритель проявляется как мыслитель, умозритель, которому произведение демонстрирует связи между отдельными знаковыми элементами при формировании целостного послания.

Образовательная активность художественного идеала на данном этапе заключается в том, что он показывает разнообразие художественной реальности, неограниченность бытия материальным уровнем и расшифровывает знаковое устройство мира в целом.

В кинофильме содержатся знаки-указатели, которые считываются как ответы на вопросы, посредством которых раскрывается художественный идеал. Произведение киноискусства ведет человека-зрителя по указателям, одновременно преобразуя его в «ученика», ищущего решения поставленной задачи, и провоцируя его неудовлетворенность найденными ответами, что стимулирует зрителя к новым исследовательским действиям. Художественный идеал становится «учителем», рассказывающим историю при помощи визуальных средств, и побуждающим человека-зрителя к раскрытию все новых и новых познавательных горизонтов.

Второй образовательный уровень реализуется в несколько этапов. Первый этап – культурно-познавательный, где объектом познания, выступают идеалы культуры прошлого и настоящего: философские, социальные и религиозные системы. Человечество, жившее и живущее соответствующими культурными идеалами, выступает предметом познания и определяется

понятием «они». Идеалообразовательный опыт человечества подвергается изучению с применением методов наблюдения и анализа, и в результате превращается в достояние конкретного человека-зрителя, Образовательный результат заключается в познании объекта, внешнего для познающего субъекта.

Второй этап - человеко-познавательный. На данном этапе предмет познания меняется, и исследуемое человечество раскрывается в аспекте «мы». Наблюдается процесс осознания зрителем значений художественных знаков и присоединения конкретного зрителя к той человеческой общности, проблемы которой представляются в произведении киноискусства. При помощи синтеза, аналогии, индукции и дедукции, которые позволяют сопоставлять и видеть всеобщее мировоззренческое поле, образовательно реализуется художественный идеал. Результат познания на данном этапе состоит в личной включенности зрителя в процессы, о которых повествует произведение киноискусства.

Третий образовательный этап - лично-познавательный. В процессе своего становления художественный идеал провоцирует переход с уровня раскрытия объективных значений «рассказанной» произведением истории на уровень осознания её личностных смыслов. На данном этапе объектом познания становится Я самого зрителя. В ходе мысленного эксперимента происходит процесс перенесения эталонных качеств человека на индивидуальные качества личности. Результатом познания на данном этапе становится раскрытие произведения киноискусства в качестве портрета каждого конкретного человека-зрителя.

На данном этапе процесс, который начинался с преобразования человека в зрителя, завершается проявлением зрителя качественно обновленным человеком. Происходит процесс образовательно-развивающего определения сущности эталонного человеческого Я. Произведение приводит человека-зрителя к пониманию личной причастности к событиям, визуально представленным в пространстве произведения киноискусства, диктует

необходимость перенесения полученных ответов на судьбу конкретного зрителя-человека, дает человеку осознание единства собственной судьбы со всем человечеством, дает человеку опыт узнавания себя и рефлексии над собой, позволяет человеку включиться в полноту Бытия.

Целью образовательного действия третьего уровня является достижение уровня образования мироотношения, т.е. раскрытие способа взаимодействия между миром и человеком. Произведение киноискусства предполагает равенство усилий субъектов коммуникации. И мир, и человек должны быть достаточно активны для того, чтобы их взаимодействие состоялось. На данном уровне энтузиазм человека ведет к поиску ответов, стимулирует стремление к познанию, заставляет вслушиваться в вечность, а мир, в свою очередь, говорит с ним и дает человеку ответы на его вопросы. Таким образом, человек-зритель раскрывает мироотношение, которое переносит на свои собственные отношения с миром.

На данном образовательном уровне единичное и всеобщее начала, эталонный человек и Универсум, предстают равными партнерами. Особенность идеала художественной культуры как посредника в организации мироотношения проявляется в способности уравнивать две силы, управляющие системой культуры: бесконечное начало, стремящееся к проявлению себя в границах конечного, и конечное, стремящееся к преодолению своих границ и растворению в Едином.

Необходимо отметить, что образовательный потенциал произведения киноискусства реализуется в пространстве художественной культуры и художественного образования. Киноискусство как один из видов искусства подчиняется общим принципам, действующим в системе художественной культуры. В соответствии с законом образовательной рефлексии, произведение киноискусства образует зрителя, а зритель образовывается в процессе взаимодействия произведения киноискусства и зрителя.

Выводы параграфа:

Выделяется три уровня образования идеала художественной культуры: образование эталона — произведения искусства, представляющего собой вещь, пребывающую на грани вещественности и нематериальности; образование художественного образа в результате операций актуализации репрезентативного потенциала эталона, которые осуществляются в процессе диалога-отношения зрителя и произведения киноискусства; экстраполяция схемы действия с эталоном на более широкую область оперирования, перенос зрителем схемы действия с произведением киноискусства на взаимодействие с репрезентированным им миром, включаясь в понимание способа отношения с произведением как способа отношения с миром.

Реализация образовательного потенциала произведения киноискусства, представляется последовательностью нескольких стадий:

На первом уровне как эталон художественной культуры кинопроизведение раскрывается посредством его элементов - выразительных средств киноискусства.

На втором образовательном уровне происходит анализ знаков, содержащихся в произведении киноискусства и предназначенных для визуального прочтения, а также последовательная интерпретация их с культурно-познавательной, человеко-познавательной и личностно-познавательной позиций.

На третьем уровне раскрытие образовательного потенциала кинофильма происходит с помощью становления мироотношения, образования способа взаимодействия между миром и человеком.

1.3. Традиционные формы и методы организации коммуникации зрителя и произведения киноискусства в условиях современного кинотеатра

В данном параграфе следует рассмотреть практический опыт кинообразования, реализованный культурными институциями. Наше внимание будет сосредоточено на образовательной и просветительской деятельности кинотеатров, которая выражается в осуществлении проектной деятельности, формировании альтернативной репертуарной политики, а также на деятельности кино клубов.

Образование посредством искусства кино принято обозначать такими терминами как «кинопедагогика» и «медиаобразование». Если термин кинопедагогика говорит сам за себя и в самом широком смысле понимается как образование и воспитание на материалах киноискусства, то медиаобразование представляет более масштабную сферу – медиа, и подразумевает образование с использованием средств массовой коммуникации - телевидения, прессы, радио, кинематографа, видео, интернета и т.д. Медиаобразование достаточно новое, но очень активно развивающееся направление образовательной деятельности. В нашей стране целенаправленную деятельность в этом направлении ведет Ассоциация кинообразования и медиапедагогике России [6].

Образование посредством кино осуществлялось владельцами кинотеатров еще в дореволюционной России. Часто в репертуар кинотеатров включали познавательные фильмы, сопровождаемые выступлением лекторов. Такие показы пользовались спросом, о чем свидетельствует тот факт, что в 1911 году М.Н. Алейников в своей книге «Разумный кинематограф» дал описание почти 1500 познавательных картин, имевших хождение по России и находившихся в распоряжении кинотеатров того времени. Особенно распространены были научно-популярные картины естественно-научного, исторического содержания: «В стране змей и обезьян», «По Неману», «По горным потокам Японии»,

«Остров Гильда», «Жизнь на итальянском корабле», «Осенняя флора в стереоскопе», «Берега Исландии» и др. [20]. Первые кинотеатры учебно-просветительских фильмов открылись в 1909 г. в Одессе и в Москве.

Система кинопедагогике сложилась в нашей стране уже в советский период. Она включала в себя следующие направления деятельности:

- подготовка киноспециалистов во ВГИКе, на курсах сценаристов и режиссеров, курсах повышения квалификации работников киностудий;
- подготовка научных кадров в области истории и теории кино, кинокритики, кинопедагогике;
- массовая педагогическая работа, проводимая через систему народных киноуниверситетов, кинолекториев Бюро пропаганды советского киноискусства при СК СССР и общества «Знание», в разветвлённой сети кинотеатров и клубов;
- кинообразование в школах и некинематографических вузах через кинофакультативы, клубы друзей кино [15].

Кинопедагогика советского времени представляла собой централизованную систему, основанную на марксистско-ленинском понимании значения кино в жизни общества. Посредством кинопедагогике осуществлялся механизм идеологического, а потом уже художественного и кинематографического образования. Сложившаяся система функционировала благодаря всесторонней государственной поддержке, заключавшейся в материально-техническом обеспечении, формировании фильмофонда и его доступности для организации кинопоказов, издательской деятельности по выпуску специализированной и популярной литературы и периодических изданий по теме кино. Изучение основ киноискусства осуществлялось по программам, утверждённым Министерством просвещения СССР, Советом по кинообразованию, Союзом кинематографистов СССР, Институтом художественного воспитания АПН СССР.

Специалисты в области кинообразования в качестве главных и системообразующих функций кинематографа рассматривали познавательную и воспитательную функции, подчеркивая, что познавательная функция кино служит фундаментом для воспитательной [67].

Образовательная (просветительская) и воспитательная функция осуществлялась в нашей стране киноклубами. Прототипом киноклубов было Общество друзей советской кинематографии, созданное в 1925 году, с 1929 года переименованное в Общество друзей советской кинематографии и фотографии (ОДСКФ) и к 1930 году насчитывало 110 тысяч членов. Общество имело устав, центральный орган — совет, собственную газету «Кино». ОДСКФ занималось изучением массового зрителя, развитием политико-воспитательной работы, устройством просмотров в рабочих аудиториях с последующими диспутами, выступлениями с докладами, организацией выставок на тему картин. ОДСКФ просуществовало до 1934 года, поскольку в тридцатые годы возобладало мнение об автоматическом успехе хорошего советского фильма, объединение оказалось ненужным.

В начале 60-х годов отмечается новая волна киноклубного движения в нашей стране. Стали появляться Клубы друзей кино (КДК), которые создавались зрителями, заинтересовавшимися «трудными» фильмами, вызывавшими споры и размышления. Члены КДК изучали историю киноискусства, обсуждали новые работы советских и прогрессивных зарубежных мастеров кино, вели пропагандистскую работу среди населения: устраивали зрительские конференции и диспуты, выступали с лекциями. Кинокритика выполняла в рамках киноклубной работы следующие функции. Перед просмотром кинофильма — репрезентативную, функцию представления произведения киноискусства зрительской аудитории. Аналитическую - после просмотра фильма, создавая условия для дискуссий со зрителями.

Первый учредительный съезд Союза кинематографистов СССР (1965 г.) совместно с представителями Госкино СССР, ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ,

Всесоюзного общества «Знание» обсудило вопрос об оказании помощи КДК. В Союзе кинематографистов была создана комиссия по работе с киноклубами под председательством редактора «Советского экрана» Д. Писаревского. КДК получили право просмотра двух новых фильмов в месяц до их выхода на экраны. В Москве специально для клубов друзей кино в помещении рабочего клуба «Красный текстильщик» открылся кинотеатр, где демонстрировались лучшие советские и зарубежные картины, хранящиеся в Госфильмофонде СССР.

В 1988 году было создано Общество друзей кино СССР, а в его составе - Федерация киноклубов СССР, которая в 1989 году была принята в Международную Федерацию киноклубов.

Создание Федерации открывало перед киноклубами новые возможности и перспективы. Появились надежды реализовать идею создания в стране альтернативного кинопроката. Советские киноклубы могли стать активными участниками международной кинематографической жизни, в качестве передовой части кинозрителей, войти в мировое сообщество киноклубов. Распад СССР, Общества друзей кино и Федерации киноклубов СССР, развал государственной системы проката привели к кризису киноклубного движения в нашей стране в 90-е годы XX века.

Киноклубы возникали повсеместно и в мировой практике. Первым из появившихся принято считать созданный во Франции в 1920 году клуб «Друзья седьмого искусства» кинокритика Риччотто Канудо, а также «Синеклуб» Луи Деллюка, созданный в 1924 году. В 1925 году был открыт Лондонский киноклуб, а уже в 1932 году учреждена Британская Федерация киноклубов. В 20-е годы были созданы «Фильм-лига» Иориса Ивенса в Нидерландах, «Фильм-сосайте» в Англии, «Фильм фройнде» в Германии, «Фильм арт гилд» в США и другие организации в различных странах, ставшие основателями международного движения киноклубов. После второй мировой войны сеть киноклубов во многих странах резко возросла. Особенно популярны киноклубы

были в послевоенной Франции, где из них вышло немало выдающихся деятелей киноискусства (Франсуа Трюффо, Андре Базен и другие). В 1947 году по инициативе и под руководством Ж. Садуля и Ч. Дзаваттини была создана Международная федерация кино клубов (МФКК).

К середине 60-х годов МФКК объединяла национальные федерации 32 стран. МФКК - прогрессивная организация, ведущая работу по расширению культурных связей и пропаганде киноискусства, осуществляющая практическую помощь кино клубам, которых насчитывается в мире свыше 6 тыс. Входящие в нее национальные федерации помогают друг другу информацией о произведениях, ценных для эстетического воспитания публики, обмениваются фильмами, предназначенными для показа и обсуждения в КДК. В странах, являющихся членами МФКК, помимо коммерческого кинопроката существует прокат для кино клубов. Его фильмофонд формируется из кинокартин, полученных в порядке обмена из МФКК или специально закупленных для показов только в кино клубах.

МФКК опирается на помощь Международной федерации киноархивов (ФИАФ), в которую входит Госфильмофонд СССР, Международной ассоциации научного кино (МАВК) и других организаций. МФКК - член Международного совета по кино и ТВ при ЮНЕСКО. На некоторых международных кинофестивалях МФКК присуждает «Приз Дон Кихота». На своих конгрессах МФКК обсуждает проблемы кино клубного движения, публикует методические материалы и пособия; издает информационный бюллетень о работе федерации.

Специфика кино клуба — его полифункциональность, поскольку он выполняет несколько взаимосвязанных функций. Изучению вопросов кино клубной работы посвятил свою научную деятельность киновед С. Н. Пензин, который долгие годы был руководителем кино клуба «Друзья десятой музыки», действовавшего в кинотеатре «Пролетарий» города Воронеж. Опираясь на опыт собственной работы, С. Н. Пензин выделил функции

киноклубов, охватывающие все виды их деятельности. Прежде всего, киноclub реализует функцию кинообразования. Киноclub способствует пропаганде и популяризации киноискусства. Организуя прокат «трудных» фильмов, киноclub осуществляет функцию специализированного кинотеатра. Рецензируя произведения киноискусства, киноclub реализует кинокритическую функцию. Проводя анкетирование публики, исследуя мнение зрителей, киноclub выступает в роли социолога. Коммуникативная функция киноclubа заключается в том, что он, как правило, является местом встреч и проведения досуга любителей кино [14].

В статье В.А. Монастырского «Киноклуб как форма социокультурной самозащиты» [18] на примере деятельности тамбовского киноclubа «Контакт», а также на основе анализа развития киноclubного движения в нашей стране, автор сделал вывод, что киноclub как объединение по интересам имеет не только эстетическое значение, но и играет роль социально-культурной защиты. Автор считает, что именно в киноclubах вполне благополучные, хорошо образованные люди, имеющие потребность в более интеллектуальном и культурном досуге, находят особого рода защиту. Оказавшись в ситуации сужения культурного пространства, и в условиях дефицита высокого искусства, участники киноclubов получают необходимую «подпитку» культурой, в «сообществе близких по духу людей» [18, с. 103].

Суммируя функции киноclubа, можно сказать, что главное его предназначение - эстетическое воспитание зрителей средствами киноискусства, побуждая их к саморазвитию.

Среди условий успешного функционирования КДК необходимо выделить энтузиазм любителей кино – кураторов киноclubной деятельности, наличие и доступность фильмов, организации, способные оказывать постоянную помощь.

Необходимо отметить важную тенденцию в деятельности российских кинотеатров последнего времени. Постепенное возрождение отечественного кинематографа и кинопроката привело к тому, что в период с конца 1990-х

начала 2000-х годов стали появляться независимые кинокомпании, ориентированные на прокат экспериментальных, авторских, фестивальных фильмов, исходя в первую очередь из художественной ценности картин, а не коммерческого успеха их проката. Одними из первых специализированных кинокомпаний были «Интерсинема» и «Кино без границ». «Интерсинема» - первая частная кинокомпания на российском рынке была основана в 1992 году Раисой Фоминой. Она представила российскому зрителю фильмы Питера Гринуэя, Вонга Кар-вая, Ларса фон Триера, Михаэля Ханеке, Франсуа Озона, Аки Кариусмяки, Ульриха Зайдля, Миики Тасаки, Ким Ки-дука, Джима Джармуша, Карлоса Рейгадаса, Маттео Гарроне и Ксавье Долана. Все картины каталога компании награждены призами крупных международных кинофестивалей и заслужили признание критиков и взыскательных зрителей. Одновременно с этим компания продвигала российское кино на международный рынок. Среди российских фильмов, представленных «Интерсинема» на международных кинофестивалях и проданных в зарубежный прокат - картины Алексея Балабанова, Андрея Звягинцева, Александра Рогожкина, Сергея Бодрова, Ивана Дыховичного, Валерия Тодоровского, Марины Разбежкиной, Гуки Омаровой, Алексея Германа-мл., Павла Лунгина и других талантливых режиссеров. Кинокомпания «Кино без границ» была создана в 1996 году Сэмом Клебановым и первой привезла в Россию фильмы Такеши Китано. В 2000-е годы появились компании «CoolConnections», «Синема Престиж» (CPRG), «A-One Films», «Capella Film» и многие другие. Появление на рынке альтернативного кино дало импульс появлению кинотеатров с альтернативной репертуарной политикой. Возможность показывать «другое» кино, фильмы на языке оригинала, картины-победители фестивалей стала приметой времени, поскольку до перестройки государственная система кинопроката унифицировала кинотеатры, и набор фильмов в репертуаре был стандартным, а показы кино клубных фильмов проходили только по определенным дням. Единственным исключением из

правил был московский кинотеатр «Иллюзион». В советские времена он был кинотеатром Госфильмофонда СССР и всегда был независим от системы кинофикации, демонстрируя ленты, которых нет в общесоюзном прокате. В настоящее время «Иллюзион» сохранил свой статус, поскольку Госфильмофонд продолжает свою работу. Это единственный в стране кинотеатр, где ведется научно-исследовательская работа.

Наиболее известными и популярными альтернативными кинотеатрами в России стали «35 мм», «Художественный», «Пионер» в Москве, «Спартак», «Аврора», «Дом кино» в Санкт-Петербурге. Кинотеатры с альтернативным репертуаром появлялись по всей стране: «Победа» в Новосибирске, «Кинотеатр им. А. С. Пушкина» в Челябинске, «Дом кино» в Екатеринбурге, «Дом кино» в Иркутске, «Дом кино» в Красноярске и многие другие. Деятельность этих и подобных им кинотеатров в корне отличается от кинотеатров коммерческого проката. Именно здесь можно увидеть фильмы, выходящие в ограниченный прокат - экспериментальное, авторское, артхаусное кино. Альтернативные кинотеатры знакомят зрителя с фильмами-призерами знаменитых фестивалей, короткометражным, документальным кино, современной анимацией, фильмами культовых режиссеров и учебными работами начинающих кинематографистов. Формы работы альтернативных кинотеатров со зрителями заключаются в организации показов брендовых фестивальных программ, таких как «Другое кино», фестивали французского, английского, немецкого, японского кино и других национальных кинематографий. Как правило, эти кинотеатры формируют собственные образовательные кинопрограммы, организуют ретроспективы, тематические показы, проводят образовательные лектории, дискуссии, сопровождаемые выступлением кинокритиков, встречами с режиссерами и актерами. Многие кинотеатры ведут и кино клубную работу. Так в популярном московском кинотеатре «Пионер» работает старейший кино клуб города «Синефантом», кино клуб работает и в кинотеатре «Мир искусства», в старейшем московском однозальном артхаусном кинотеатре «Факел»

действуют психологический кино клуб «У Юнга», философский кино клуб «У Гегеля» и «Кино клуб для Мизантропов», в кинотеатре «Эльдар» работает Кино клуб-музей «Эльдар». В Санкт-Петербурге в культовом кинотеатре «Спартак» работал клуб «Кинематограф». В Перми в киноцентре «Премьер» работает «Пермская синематека». При Свердловском областном фильмофонде в Екатеринбурге действует кинотеатр-кино клуб «Третье тысячелетие». Старейший кино клуб «Иллюзион» работает в кинотеатре «Синема» г. Новосибирска. В Кинотеатре «Красногвардеец» г. Нижний Тагил работает кино клуб «ЭХО» (Экран художественных открытий) и кино клуб для взрослых «Киногурман» [66].

Альтернативные кинотеатры становятся культурными брендами в городах и формируют собственную целевую аудиторию, относящуюся к кино как к искусству.

Более детальное представление о работе альтернативных кинотеатров можно составить на примере деятельности кинотеатра «Дом кино» г. Красноярска.

Муниципальное автономное учреждение «Дом кино» с 2007 года воплощает в своей деятельности концепцию альтернативного кинотеатра, где можно увидеть фильмы, выходящие в ограниченный прокат - экспериментальное, авторское, артхаусное кино. В течение 10 лет проекты кинотеатра были направлены на просвещение и саморазвитие зрителей. За это время были реализованы кураторские проекты «Легендарное кино», «Любимые фильмы прошлых лет», «Час народного кино», «Культовое кино», кино клубы документального кино SiberiaDOC и Докер, неизменным элементом которых были дискуссии, организованные специалистами после просмотра фильмов. Проект «Территория кино», приуроченный к году российского кино, демонстрировал фильмы, снятые в Красноярске и Красноярском крае, и сопровождал их встречами с красноярскими экспертами не только в области кино, но и геологии, авиации, истории и краеведения. В 2010–2011 годах были

организованы встречи красноярских зрителей с известными российскими кинокритиками и кинообозревателями Сэмом Клебановым, Антоном Долиным, Борисом Нелепо, Виктором Зацепиным, Давидом Шнейдеровым и знаменитым польским кинорежиссером Кшиштофом Занусси. Эти дискуссии прошли в рамках проекта «Фестивали национального кино», проходившего при поддержке Фонда Михаила Прохорова. Проект позволил сформировать программу ретроспективных показов и познакомить зрителей нашего города с творчеством итальянских режиссеров братьев Тавиани, французского режиссера Луи Маля, американского режиссера Дмиа Джармуша, китайского режиссера Вонга Кар-вая, польского режиссера Кшиштофа Занусси.

В рамках программ Фестиваля правозащитного кино «Сталкер», реализуемого Фондом Михаила Прохорова с 2012 года в Доме кино, красноярцы обсуждали современное российское кино со знаменитыми актерами и режиссерами Александром Прошкиным, Еленой Циплаковой, Александром Адабашьяном, Вадимом Абдрашитовым, Гарри Бардиным, Сергеем Урсуляком, Аркадием Ининым.

Традиционным форматом для Дома кино стали творческие встречи с известными режиссерами или актерами. В разное время кинотеатр принимал Елену Кореневу, Егора Кончаловского, Степана Михалков, Василия Ланового, Наталью Бондарчук.

Дом кино с 2010 года является постоянной партнерской площадкой Большого Фестиваля Мультфильмов – глобального просветительского проекта, реализуемого Фондом Михаила Прохорова. В рамках проекта проходят показы мультипликации разных лет, авторские ретроспективы, премьеры полнометражных анимационных фильмов. Фестиваль представляет огромный образовательный блок – мастер-классы и творческие встречи с известными мультипликаторами – Марией Муат, Иваном Максимовым, Михаилом Сафроновым, Владимиром Тумелей и многими другими.

При поддержке Института Гете и Центра изучения немецкого языка г. Красноярск в Доме кино уже несколько лет проходят просмотры фильмов на языке оригинала с обсуждениями в формате немецкого киноклуба.

Неизменной составляющей всех проектов, реализуемых в Доме кино, является коммуникативная составляющая.

В советский период времени киноклубы образовывались при кинотеатрах, поскольку это давало возможность смотреть фильмы на большом экране, одновременно киноклубы действовали при домах культуры, в библиотеках, в высших учебных заведениях. Актуальной тенденцией сегодняшнего времени стало появление киноклубов в непрофильных учреждениях – театрах, музеях, культурных центрах, кафе, книжных магазинах и т.п. Только в Москве действуют Киноклуб на Винзаводе, Киноклуб в Гоголь-центре, Киноклуб в центре «новой драмы» и новаторского театра «Практика», Киноклуб «Синий» при Московской Школе фотографии и мультимедиа имени А. Родченко, Киноклуб «Востокино» в Государственном музее Востока, Киноклуб в Электротеатре «Станиславский» Бориса Юхананова. В Санкт-Петербурге известны Киноклуб «Братья Люмьер» в галерее «Борей», артхаус-киноклуб в Центре современного искусства имени Сергея Курехина, киноклуб «Синематека» в арт-клубе «Книги и кофе», отдельное помещение имеет «Киноклуб без попкорна», киноклуб в независимом книжном магазине «Порядок слов», синематека «Матис» расположена в галерее современного искусства «Матисс Клуб». Киноклуб действует в Иркутском краеведческом музее. Ижевский киноклуб «Бриколаж» кочует с показами по культурным площадкам города. В Красноярске в Музейном центре Площадь мира работал киноклуб куратора и искусствоведа Андрея Сокульского. Именно в деятельности данного клуба на практике применялась концепция субъект-субъектного диалога-отношения произведения киноискусства и зрителя.

Изучение опыта городов, в которых на протяжении нескольких лет успешно работают киноклубы, показывает, что этот формат и сегодня актуален

для зрителей. Необходимо отметить, что работа кино клубов – это, как правило, кураторские проекты, делающиеся настоящими энтузиастами, знатоками, влюбленными в киноискусство. Их энергия и самоотверженность – самая главная составляющая в деле успеха кино клуба.

Выводы параграфа:

Подводя итоги данного параграфа, можно сделать вывод о том, что образовательный потенциал произведения киноискусства использовался для организации процесса коммуникации кинозрителя с произведением киноискусства с начала прошлого века во всем мире. Наиболее активно в этом направлении работали кино клубы.

В современной ситуации именно альтернативные кинотеатры выступают в качестве образовательного посреднического пространства, в котором взаимодействие человека и культурных эталонов киноискусства организовано с целью раскрытия образовательного потенциала произведения киноискусства, просвещения и саморазвития зрительской аудитории. Кино клубы являются наиболее востребованным среди любителей кино форматом деятельности как кинотеатров, так и непрофильных институций.

2. ПРОЕКТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ПРОГРАММЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КИНОИСКУССТВА И КИНОЗРИТЕЛЯ

Задачей данной главы является создание проекта образовательно-просветительской программы организации взаимодействия произведений российского киноискусства и кинозрителя. В данной главе было проведено исследование образовательного потенциала произведений российского киноискусства XXI века и кинозрителя, в ходе которого выполнены описание и анализ произведений киноискусства «Лето» и «Кислота». Проведено социологическое исследование влияния знаков произведения киноискусства на процесс реализации образовательного потенциала произведения российского киноискусства XXI века. Исследована актуальность участия в коммуникативных проектах кинотеатра для современного зрителя, а также разработан и представлен проект киноклуба Актуальное кино как модель образовательно-просветительской программы взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя в условиях современного кинотеатра.

2.1. Исследование образовательного потенциала произведений российского киноискусства XXI века

Для исследования образовательного потенциала произведений российского киноискусства XXI века необходимо провести описание и анализ произведений «Лето» и «Кислота». Анализ образовательного потенциала киноискусства в данном параграфе осуществляется посредством исследования произведения киноискусства как знаковых систем и моделей мироотношения, раскрывающихся в культурно-познавательном, человеко-познавательном и личностно-познавательном аспектах образовательного взаимодействия со зрителями.

В кинотеатральный прокат в России за 2001-2018 гг. выпущено 1401 произведение российского киноискусства XXI века.

На основе первичного контент-анализа были выбраны для исследования произведения киноискусства, созданные в 2018 году: «Лето» (режиссер Кирилл Серебренников) и «Кислота» (режиссер Александр Горчилин), раскрывающие тему самореализации молодого человека в мире.

Каждое произведение киноискусства содержит знаки, заложенные на уровне первичной коммуникации автора и художественного материала. Коммуникация строится за счет расшифровки этих знаков на различных уровнях, и за счет новизны каждого такого диалога появляется продукт нового качества, новый смысл для каждой конкретной коммуникации.

Исследование образовательного потенциала произведения киноискусства «Лето»

Первое произведение российского киноискусства XXI века, выбранное для анализа: «Лето» (режиссер Кирилл Серебренников, Россия, 2018, 126 минут).

На первом образовательном уровне, где произведение киноискусства выступает в роли адресанта, а зритель – адресата, произведение киноискусства «Лето» в процессе взаимодействия раскрывается зрителю на материальном уровне посредством света, цвета, звука, монтажа, ракурса, спецэффектов.

В фильме превалирует черно-белое изображение, которое используется когда показывают настоящее. Цвет используется, для изображения «другого» мира или приятных воспоминаний о прошлом. Использование цветного и черно-белого изображения подчеркивает контраст между реальностью и вымыслом, мечтой. Цветное изображение впервые возникает после концерта Майка Науменко и изображает рок-музыканта с поклонниками, веселого на пике славы. После выступления группы «Гарин и гиперболоиды» в цвете показан Виктор Цой — новая восходящая звезда. В цвете представлен микс из кадров с

Девидом Боуи — звездой мирового уровня, кадрами летнего отдыха музыкантов, кадрами перформансов с участием героев фильма, когда Майк Науменко размышляет об отечественной и зарубежной рок-музыке. Цвет появляется в момент выхода Панка через стену в иную реальность, к заливу и облакам. Цветные кадры летнего отдыха появляются в завершающей части фильма, после объяснения и примирения Майка и Наташи.

Отмечается наличие яркого освещения в кадре: солнечный свет, концертное освещение софитов. В фильме противопоставляются ярко освещенные моменты выступлений рок-музыкантов перед публикой, пикника на природе, действия на улицах города, тусклости света в кадрах, показывающих быт героев, помещения квартир, студии, гримерных. В заключении концерта Майка Науменко его показывают на сцене на фоне яркого света софитов, как в ореоле славы (рисунок А.1). На природе он также показан в лучах яркого солнечного света (рисунок А.2). В сцене концерта Виктора Цоя точно в таких же лучах софитов показан уже Виктор Цой.

Главная звуковая составляющая фильма — это музыка. Музыкальным сопровождением выступают рок-композиции главных героев фильма и известных зарубежных исполнителей – Iggy Pop, T. Rex, Lou Reed, которые были кумирами главных героев фильма. Рок композиции Майка Науменко («Дрянь», «Звезда рок-н-ролла») и Виктора Цоя («Мои друзья», «Я посадил дерево», «Бездельник» и другие) в фильме звучат не в авторском исполнении. Лейтмотивом картины стала песня «Лето» Майка Науменко, которая была им написана специально для Виктора Цоя. Завершается картина композицией «Скоро кончится лето» Виктора Цоя.

Главные герои фильма рок-музыканты, рок-музыка является смыслом их жизни. Питерский рок-клуб - уникальная субкультура конца XX века, андеграунд, ставший легендой для многих любителей рока. Советская рок-культура, развивавшаяся автономно от мировой рок-сцены, была абсолютно уникальным явлением. Для молодежи 80-х рок был голосом свободы, способом

самовыражения. Рок музыка в фильме передает дух времени, стремления и мечты молодежи того времени.

Музыка во время выступлений на концертах, игра на гитаре и пение во время пикника на природе, во время квартирника, в звукозаписывающей студии в фильме выступают как непосредственное действие, а не в качестве музыкального сопровождения.

Использован прием, когда звук в качестве музыкального сопровождения, будучи совмещенным с монтажом кадров, переходит в звук в ходе происходящих событий. Сначала Майк Науменко под звуки песни Цоя «Завтра» идет по коридорам, удаляется вниз по лестнице и скрывается за дверью, а в следующем кадре дверь открывается в квартиру, где идет выступление Виктора Цоя, и он заканчивает исполнять ту же песню.

Речь действующих лиц часто сопровождается ненормативной лексикой, которая «запикивается». В фильме присутствует звук голосов героев, который слышится в процессе их общения друг с другом. Только один персонаж - Скептик - произнося фразы, обращается к предполагаемому зрителю.

Использован прием, когда звук появляется раньше, как бы предвосхищая визуальное выражение. В сцене, где Панк выходит в другую реальность, находясь в коммунальной квартире, герой слышит крики чаек, они зовут его внутрь экрана, висящего на стене, на который проецируются кадры, изображающие море. Потом появляется само пространство другой жизни — море и облака, сопровождаемые криками чаек.

Звук как письменная речь возникает в картине в виде подписи белым текстом внизу кадра с обозначением места и времени события; в виде надписей на табличках, афиш, постеров, возникающих в кадре; в виде записывания текста песни Майка Науменко «Лето», в виде записывания русскими буквами перевода иностранной песни во время ее исполнения; в виде написанных слов, обозначающих междометия, произносимые героями; анимированных белых

рисунков на черном фоне; автографов главных героев; дат жизни и смерти Вистора Цоя и Майка Науменко, возникающих в финале фильма.

Монтаж кадров осуществлен в основном последовательно, во временной логике происхождения событий в реальности, при этом прерываясь вставками параллельных виртуальных событий, которые могли бы случиться, фантазиями или воспоминаниями о прошлом. Переход от реальности в вымысел сопровождается появлением анимации. Монтаж сочетает длинные черно-белые и короткие цветные куски. Из комнаты в коммуналке, показанной в привычном черно-белом цвете, панк Панк выходит через стену с экраном в другую цветную реальность, на берег безграничного моря, сливающегося с облаками. Пока зритель смотрит на экран на стене комнаты, изображение черно-белое, как только зритель оказывается внутри кадра, где море и облака, изображение становится цветным. Следующий кадр помещает зрителя из виртуальной реальности в настоящее, на улицу города со всеми атрибутами советской действительности. В финальной части фильма последовательность событий, происходящих на экране, прерывается воспоминаниями главной героини. Из кочегарки, где работает Наташа, зритель попадает в недалекое прошлое, комнату в ее доме, где происходит объяснение с Виктором Цоем, а потом с Майком Науменко. Следом зритель видит кадр, построенный по принципу полиэкрана — цветное изображение посередине и две черных части экрана по краям, на которых пишутся белые буквы и оживают белые рисунки. Из комнаты Майка и Наташи зритель попадает в воспоминания о лете.

Камера оператора следует за героями из питерских дворов-колодцев в общественный туалет, из узких коридоров рок-клуба в просторный концертный зал, на улицу, в лес, на поляну, к заливу, из леса в вагон электрички, в тесные коммуналки, вверх и вниз по многочисленным лестницам, по пространствам советских учреждений, по улицам Питера. Во время концертов оператор охватывает объективом камеры публику, перемещаясь по лицам, выхватывая детали поведения, используя ракурсы из центра зала, со сцены, где выступают

музыканты или, вплотную приближаясь к публике. Во время второго концерта, где выступает группа «Гарин и гиперболоиды» камера снимает лица поющих и смотрящих друг на друга Майка Науменко и Виктора Цоя крупным планом, на равных, на уровне глаз зрителя (рисунок А.3). Во время концертов зрителю попеременно показывают то публику, то музыкантов, то наблюдающих за ними официальных лиц. Кадры концертов в зале, лес, поляна с костром и залив сняты панорамно, передавая масштаб этих пространств. Во время прогулки по городу камера снимает Виктора и Наташу снизу вверх, создавая зрительный эффект приподнятости, парения героев над землей. Такой же ракурс выбран оператором в момент, когда Майк Науменко, Борис Гребенщиков и Виктор Цой идут по улице. Удаляющиеся фигуры музыкантов смотрятся возвышающимися над этим миром (рисунок А.4). В начале фильма Майк Науменко часто снимается снизу вверх, как бы приподнимаясь над толпой. В сюжете после ухода из дома, когда Майк блуждает по городу, спускается по лестнице и скрывается за дверью, камера «смотрит» на него сверху-вниз, подчеркивая глубину его ухода в себя. Главную героиню часто показывают крупным планом, передавая все нюансы ее эмоций, в кадре она чаще всего помещена на первый план. Второстепенные герои картины чаще появляются в группе, камера выделяет лишь некоторых из них по одному — Скептика, Панка, Леонида Рыбина, Марьяну.

В качестве спецэффектов в фильме присутствует анимированная графика из рисунков Майка Науменко, из записанных его подчерком текстов и переводов песен (рисунок А.5).

На первом этапе произведение предьявляет в качестве сообщения, а зритель считывает чередование цветного и черно-белого мира, вымысла и реальности. Зритель отмечает противопоставление освещенной сцены, ярких солнечных кадров на природе, в городе, и темных коммунальных квартир. Зритель слышит музыку Цоя и Науменко, понимая, что поют не они. Зритель

воспринимает мелькание анимированной графики, текстов, рисунков, надписей.

На следующем этапе взаимодействия произведение киноискусства «Лето» и зрителя в качестве речевых партнеров происходит считывание индексных знаков произведения киноискусства, актуализируется восприятие сюжета, декораций, актерской игры и композиции.

Декорации фильма погружают зрителя в атмосферу советской действительности начала 80-х годов прошлого века. В фильме представлены интерьеры обшарпанных коммунальных квартир, советская столовая, концертный зал ленинградского рок-клуба, медпункт, кочегарка, многочисленные лестницы, коридоры, подъезды домов, телефонная будка, вагоны электрички и троллейбуса. Зритель видит пространства полуразрушенных ленинградских дворов-колодцев, улицы города, площадь с огромным панно с изображением Леонида Брежнева и большие буквы МИР на заднем фоне (рисунок А.6). Декорации несут внешние признаки советской действительности, понятные людям, жившим в то время. Интерьеры квартир представляют скромный быт, двери с облупившейся краской, несвежие обои, отсутствие предметов роскоши и признаков комфорта. Тем самым выражается скромность быта рок-звезд того времени, умение довольствоваться малым, жить, не обращая внимания на материальные вопросы. Квартиры представляют собой тесные затемненные ограниченные стенами и вещами пространства, в то время как пейзажи, наоборот просторные, светлые, в них не видно горизонта, они вне времени.

Главные герои фильма известные рок-музыканты Виктор Цой и Майк Науменко. У них общая страсть — рок-музыка. Главные герои - антиподы. Майк Науменко признанный авторитет, знающий английский язык, хорошо разбирающийся в зарубежной музыке, у него в доме «иконостас» из обложек пластинок знаменитых рок-групп. Он учитель и покровитель Виктора Цоя в питерской рок-тусовке (рисунок А.7).

Виктор Цой — романтичный парень, сочиняющий и поющий песни, учащийся техникума, занимающийся резьбой по дереву. Майк увлечен своим делом и общением с друзьями больше, чем семьей и бытом, у Виктора есть время на Наташу, он покупает вместе с ней подарки мужу, нянчится с ее ребенком. У Майка уже сложившаяся жизнь — признание, семья, ребенок, у Виктора — все впереди. В фильме не показано явное соперничество между героями, поскольку они проявляют искреннее уважение друг к другу: Майку нравится творчество Виктора, Виктор признает авторитет Майка, прислушивается к его советам. Главная героиня фильма - Наташа – красивая молодая женщина, жена известного музыканта (рисунок А.8) .

Иконические знаки произведения «Лето» проявляются, в момент, когда зритель прослеживает связи между героями.

В фильме главная сюжетная линия — любовный треугольник двух известных рок-музыкантов Майка Науменко, его жены Наташи и Виктора Цоя. На этом уровне зритель узнает о событиях из жизни героев фильма и соотносит их с жизнью реальных людей. Сюжет разворачивается последовательно, но оставляя недосказанность, которая прояснится только в конце фильма. Ключевые моменты поцелуя Наташи и Виктора Цоя, и объяснения Наташи и Майка Науменко происходят практически одновременно, и представлены в виде воспоминания. Главные герои открыто не выясняют отношения из-за женщины. Таким образом, в фильме показан скрытый конфликт, который разрешился благополучно для всех. Не случайно после объяснений Майка и Наташи звучат слова песни Майка «я хочу, чтобы всем было хорошо». Зритель, сопереживая конфликту героев, их внутренним терзаниям, испытывает катарсис в момент объяснения Наташи и Майка, облегчение от того, что хрупкое равновесие восстановлено, и каждый герой идет предначертанным путем. Сама Наташа, оставаясь с мужем, продолжает испытывать восхищение Виктором и сохраняет теплые чувства к нему. Из двух героев именно Майк Науменко переживает личную драму и одновременно внутренний и творческий

кризис. Он уходит из дома, блуждает по дождливым улицам, извилистым коридорам, наконец, спускаясь по длинной лестнице вниз и скрываясь за дверью, чтобы дверь в следующем кадре открылась и впустила поклонников на квартирник набирающего популярность Виктора Цоя. Майк Науменко готов уйти с дороги соперника.

Виктор Цой показан не сомневающимся в себе человеком. Отношения с Наташей с его стороны переживаются без внутренних терзаний. Он идет к своей цели без каких-либо явных усилий, и мир, помогая, ведет его к своей мечте. И на этом пути рядом с ним появляется другая женщина.

Параллельно с линией любовного треугольника разворачивается линия становления Виктора Цоя из неизвестного музыканта популярной фигурой в питерской рок-тусовке. Данная сюжетная линия развивается по восходящей. В первом концерте на сцене есть только Майк Науменко, на втором концерте они с Цоем на сцене вдвоем на равных, в третьем концерте на сцене только Виктор Цой в свете софитов под взглядами восторженной публики. Сюжетная линия Майка Науменко, напротив, представлена по нисходящей. В начале фильма он — звезда, мэтр, но постепенно мы видим человека, сомневающегося в значимости своего творчества по сравнению со звездами мировой рок-сцены. В финальном концерте зритель видит Виктора Цоя на сцене, ему аплодирует публика, а Майк стоит в стороне у стены и уходит еще до завершения выступления. Уходит в буквальном смысле, но это воспринимается и как его близкий уход из жизни.

Второстепенные персонажи представлены реальными людьми и вымышленными. Реальные - это музыканты, их поклонники, партийные деятели, соседи, пассажиры. Вымышленный персонаж – Скептик (рисунок А.9). Герои, относящиеся к рок-тусовке, противопоставляются официальным представителям советской действительности, партийным деятелям, руководителям и работникам рок-клуба. Виден контраст между строгой одеждой и прическами официальных лиц и свободным внешним видом

музыкантов, их длинными волосами, панковскими начесами. Официальные лица скованны в эмоциональных проявлениях и сдержаны в поведении, деятели рок-тусовки более свободные, раскрепощенные, естественные. У каждой стороны свои представления о рок музыке, По мнению официальных лиц, рок должен воспевать светлое в жизни, вдохновлять молодежь, а, по мнению музыкантов, рок должен сказать что-то новое, показать другую жизнь.

Композиция произведения «Лето» нелинейная. События реальной жизни, развиваются последовательно, но они постоянно прерываются вымышленными сюжетами, альтернативными вариантами развития событий, музыкальными номерами, комментариями Скептика. Фильм снят по реальным событиям, у многих героев есть свои прототипы, и многие факты, показанные в фильме, происходили в реальности, (о чем свидетельствуют мемуары Натальи Науменко), однако, картина воспринимается как вымысел, фантазия на тему жизни рок-музыкантов. Видимо для того, чтобы еще сильнее подчеркнуть идею нереальности происходящего в фильме не звучит музыка в аутентичном исполнении Майка Науменко и Виктора Цоя, их композиции исполняют другие музыканты.

В фильме неоднократно возникают фигуры обнаженных людей. Первый раз во время пикника на природе музыканты купались обнаженными и прыгали через костер. Обнаженный человек, свободный, раскрепощенный, находящийся в естественной природе, противопоставляется несвободному человеку, как части общества — обнаженные парни во время медосмотра для призыва в армию. Противопоставление свободного поведения и требований социума разворачивается с начала фильма на концерте Майка Науменко, где зрители под наблюдением официальных лиц не решаются проявить настоящие эмоции, быть более раскованными в поведении, а самое большое, что они могут себе позволить отбивать такт пальцем руки. Музыканты должны играть и петь только то, что одобряется официально.

На данном этапе идеал на культурно-познавательном уровне раскрывает культурные и идеологические нормы советского времени, жизненные ценности питерской рок-тусовки, соотносит события, показанные в фильме с реальными событиями, на которых основан фильм. Идеальный зритель призван узнать приметы советской действительности, характерные признаки субкультуры отечественной рок-музыки ее неформальный характер, отсутствие денег, существование в андеграунде, стремление ориентироваться на мировых рок звезд. На человеко-познавательном уровне зритель ищет сходство между персонажами фильма и реальными их прототипами. Отождествляясь с главными героями, различает своих и чужих. Зритель понимает, что все действующие лица, это отдельные представители человечества со своими стремлениями к свободе, представлениями о прекрасном, о счастье, о том, как хотелось бы, и о том, как удастся жить в этом мире. Зритель понимает, что человеку как части социума сложно следовать своим чувствам, быть абсолютно свободным, будучи связанным семейными узами и обязательствами. Условности социума не дают личности проявить свои стремления в полную силу.

Переходя на личностно-познавательный уровень, зритель чувствует свою сопричастность происходящему, отождествляет себя с частью социума, осознает несвободу героев как собственную несвободу и нереализованность, воспринимает рок музыку как выражение стремления к свободе и другой новой жизни, тем самым образуя визуальное понятие символического статуса.

Название фильма «Лето» представляет собой отсылку к названию песни Майка Науменко, которая звучит в начале фильма. Название фильма – это еще и время года, в которое происходит действие картины. Воспринимается слово «лето» не только как теплое время года и один из самых ярких сезонов, но и как пик цветения, время творческого расцвета, буйства энергии. У каждого из героев фильма свое лето, для одного пик славы и осознание истощенности собственных ресурсов, лучшее из случившегося, что постоянно возвращается в

памяти, для другого — начало взлета и вступление в период собственной силы, реализация мечты, для третьей — незабываемая пора любви.

В стадии, когда произведение «Лето» и зритель становятся соавторами текста, возникают новые смыслы и общее понимание идеи фильма. Зритель видит героев стремящихся к самовыражению через творчество, к проявлению своей внутренней свободы в этом мире, не взирая, на все сложности и нормы существующей реальности и собственную ограниченность бытом, материальными возможностями, семейным положением, существующим строем. Зритель понимает, что каждому человеку приходит время пребывать в лучах славы и уходить с Олимпа, даже уходить из жизни. Рок музыка воспринимается как своеобразная религия, которой служит музыкант, отодвигая на задний план все материальное и бренное. Рок музыка воспринимается как стремление к другой новой лучшей жизни, счастье самовыражения, молодость, свобода и вечное лето нашей жизни.

В итоге взаимодействия произведения киноискусства «Лето» со зрителем формируется новый образ отношения человека с миром, выраженный в способности жить творчеством, стремиться к самореализации, гармонично балансируя на грани потребностей и обязательств, понимая, что всему в жизни свой срок.

Исследование образовательного потенциала произведения киноискусства «Кислота»

Второе произведение российского киноискусства XXI века, выбранное для анализа: «Кислота» (режиссер Александр Горчилин, Россия, 2018, 98 минут).

На первом образовательном уровне, где произведение киноискусства выступает в роли адресанта, а зритель – адресата, произведение киноискусства «Кислота» в процессе взаимодействия раскрывается зрителю на материальном уровне посредством света, цвета, звука, монтажа, ракурса, спецэффектов.

В картине есть освещенность помещений, улиц, но яркого естественного солнечного света в картине очень мало. Есть унылый тусклый осенний дневной свет, задающий общее настроение всей картине. В первом сюжете перед смертью Ивана странности, происходящие в его сознании, передаются при помощи мигающего освещения. В пространстве молодежного клуба освещение тоже постоянно мигает, показывая измененное состояние сознания героев фильма. В остальные моменты свет в картине равномерный.

Фильм цветной, зритель видит на протяжении всего фильма неяркие приглушенные цвета по большей мере холодных тонов. В картине доминирует серый цвет всех оттенков. Практически нет ярких теплых цветов, что создает ощущение холодной, недружелюбной, унылой реальности. В фильме много белого цвета: белый чистый благополучный цвет сашинного дома, белая студия художника Василиска с белыми гипсовыми фигурками, белые полосы снега на черной земле где-то в поле, куда ездит сашина мама, белые одеяла и одежды на младенце в церкви. Яркий цвет появляется лишь однажды в сцене, где в видении Саша встречается с умершим другом Ваней. Вспышка неприятного «кислотного розового цвета», похожа на вспышку воспаленного сознания. Создается ощущение, что Саша сходит с ума.

Звуки в картине представлены редкими музыкальными фрагментами, большая часть аудио-ряда представлена звуками голосов героев, звуками их дыхания, шумами внешнего мира. Запоминающегося музыкального лейтмотива у фильма нет. Своеобразным лейтмотивом образа Саши можно считать отсутствие звуков музыки, когда он сам слушает свою музыку в наушниках или дает ее послушать подруге.

Монтаж построен на линейном последовательном выстраивании кадров в соответствии с разворачивающимися во времени действиями. Единственным моментом, выпадающим из реальности, является появление Ивана в видениях Саши. Кадр на кладбище (рисунок Б.1) сменяется кадром на дискотеке в клубе (рисунок Б.2), куда Петя и Саша переносятся ровно в тех же позах, в каких они

стояли на кладбище. Перед перемещением героев в другое пространство на кладбище слышатся отдаленно доносящиеся звуки клубной музыки. В момент появления ребят в клубе музыка усиливается. В сцене видения Саши, он перемещается в пространство своих фантазий, просто закрыв глаза. В новом кадре Саша изображается в той же позе, с тем же выражением лица. Вспыхивает фейерверк и такой же фейерверк вспыхивает за окном в реальном мире, куда возвращается Саша, а голос Вани все продолжает говорить откуда-то из параллельного мира.

Главные герои часто снимаются крупным планом, камера сосредотачивается на деталях их лиц, камера смотрит в лица героев глаза в глаза. В сцене драки Василиска и Пети в студии камера снимает борьбу героев сверху вниз. Камера снимает лежащего внизу Василиска и переворачивается. В следующем кадре камера уже смотрит на Петра снизу вверх. Он одержал победу в этой схватке.

Спецэффекты в фильме возникают в сюжете видений Саши, подчеркивая фантазийность, нереальность происходящего. Среди ровного поля возникает унитаз, из которого появляется танцующий младенец, трансформирующийся во взрыв фейерверка.

На первом этапе произведение предъявляет в качестве сообщения, а зритель считывает серые унылые тона картины, отсутствие яркого цвета, отсутствие запоминающейся музыки, создающие ощущение монотонно тянущейся жизни.

На этапе взаимодействия произведения «Кислота» и зрителя в качестве речевых партнеров происходит считывание индексных знаков произведения киноискусства, актуализируется восприятие сюжета, декораций, актерской игры и композиции.

Декорации, использованные в фильме, не обнаруживают явных признаков времени. Интерьеры квартир, дома, больница, студия без характерных узнаваемых деталей, такие помещения могли существовать и в 90-

е годы прошлого века, и в начале 2000-х, и в наше время. Единственную примету времени выдает стиль в одежде героев, модные тренды последнего времени.

Главные герои фильма Иван, Петя и Саша – обычные молодые люди, в них нет ничего выдающегося.

На иконическом уровне зритель прослеживает сюжет картины как историю трех друзей Ивана, Петра и Саши. Сюжетная линия Ивана самая короткая — он покончил жизнь самоубийством, спрыгнув с балкона, будучи под воздействием какого-то психотропного средства. Смерть Ивана явилась спусковым крючком к развитию сюжетной линии Пети. Он нагрубил матери Ивана во время похорон, сказав, что она не знает своего сына, не знает, чем он жил. Ощущая вину за гибель друга, Петя выпивает кислоту и попадает в больницу, а когда выходит, лишается возможности разговаривать (рисунок Б.3). Петя идет с повинной в милицию. У Пети сложные отношения с родителями, которые не живут вместе, с папой бизнесменом и неблагополучной мамой. Петя не живет дома, а скитается, живет, где придется, у друга Саши, у художника Василиска в студии. В результате своих жизненных исканий Петя приходит к Богу.

Саша самый благополучный из трех друзей (рисунок Б.4). У него есть дом, любящая бабушка и странная, приезжающая время от времени из-за границы мама, которую Саша боится. Саша не любит свою подружку Вику, а влюбляется в ее младшую сестру Карину. О том, кто эти ребята и чем они занимаются, зритель так и не узнает. На протяжении всего фильма главные герои не ходят на учебу или на работу. Они просто живут, тусуются. Из всех друзей только про Сашу известно, что он музыкант, но его музыки зритель так и не услышит. В его доме стоит дорогая аппаратура для создания электронной музыки. У Саши есть подружка, но чем она занимается, зритель тоже не узнает, однако увидит способности ее младшей сестры, которая занимается художественной гимнастикой. У девушек есть отчим, которому не нравится

внимание Саши к пятнадцатилетней девочке, и он пытается воздействовать на Сашу через его маму. Саша пытается помочь Пете и поговорить с его родителями, что не приносит никаких результатов. Саша осознает, что его музыка плохая и уничтожает ее, после того, как в видении ему является Иван и говорит о том, что Саша пишет плохую музыку.

Еще один герой картины — современный художник Василиск, уважаемый молодой человек, имеющий собственную студию. Василиск показывает гостям перформанс «расщепленный пионер», в ходе которого он расщепляет в кислоте гипсовую фигурку, сделанную его отцом. Василиск цинично заявляет, что в этом нет никакого смысла, зато это приносит славу скандального художника и хорошие деньги.

Петя и Саша выясняют отношения, пытаются понять, в чем смысл их жизни. Из уст Пети зритель слышит обращение-пожелание к Саше «будь хоть каким-нибудь, будь интересным». Именно Петя, осознав что-то в своей жизни, приходит к Саше для откровенного разговора. Петя произносит главные слова этой сцены о том, что их проблемы заключаются в отсутствии проблем, и они ничего не могут оставить миру, кроме зарядки от айфона (рисунок Б.5).

Петя, Саша и Василиск сходятся в финальной кульминационной сцене в церкви. Петя, уверовав в Бога, помогает в процессе крещения грудного ребенка Василиска, а Саша задумывает повторить перформанс «расщепленный пионер» (рисунок Б.6) с живым младенцем, наливая в крестильную купель кислоты. Саша решил растворить ребенка Василиска в кислоте, подобно тому, как сам Василиск расщепляет в кислоте гипсовые фигурки, созданные его отцом. Это самый напряженный момент фильма. В момент, когда Петр читает псалом, зритель с нетерпением ожидает развязки. Зритель переживает катарсис, когда Саша опрокидывает купель с кислотой и выбегает из церкви. Зритель испытывает чувство облегчения от того, что человек не воплотил задуманное зло, что с ребенком не случилось ничего страшного, что в Саше возобладало человеческое.

Композиция фильма строится на повторениях ранее возникших тем. Во время разговора с мамой Пети Саша произносит те же слова, что сказал Петя маме Вани на кладбище. В повторенной неоднократно фразе «Я тебе бруснички принесла» выражается насмешка над тем, как родители представляют заботу о своих детях, где главным становится стремление накормить.

В картине неоднократно появляется бутылка с кислотой. Первый раз в мастерской Василиска кислота используется во время перформанса «расщепленный пионер». Второй раз Петр выпивает кислоту в мастерской художника. В третий раз - Петя во время беседы с Сашей обращает внимание на бутылку с кислотой, которую Саша взял себе. В четвертый раз в сцене крещения, и последний раз в финале, когда Саша, прикладывая бутылку с кислотой к губам, пытается посвистеть в нее.

На протяжении фильма зритель видит обнаженные тела: в начале фильма друзья обнаруживают голого Ваню, сходящего с ума; в мастерской Василиска в сцене группового секса переплетены мужские и женские тела; в сцене секса Саши и Карины; в сцене видения Саши снова появляется обнаженный Иван. Фигуры обнаженных людей воспринимаются как символ человека, вышедшего за грань обыденности, сломавшего стереотипы принятых норм поведения. Все эти герои обнажаются в момент свершения действий, которые традиционно не одобряются обществом: перед самоубийством, в момент группового секса, в момент секса с несовершеннолетней девочкой, в момент, когда нужно сообщить человеку неприятную информацию о нем самом. Обнаженный человек воспринимается как символ освобождения от навязанных норм и стереотипов.

На данном этапе зритель на культурно-познавательном уровне раскрывает культурные и мировоззренческие нормы нынешнего времени, жизненные ценности людей старшего поколения, своих родителей. Видит отчужденность детей и родителей, не находящих общего языка, отстраненных друг от друга. Зритель узнает приметы нынешнего времени во внешнем облике

героев, в их образе жизни. На человеко-познавательном уровне зритель соотносит события, показанные в фильме с событиями, происходящими в реальной жизни. Отождествляясь с главными героями, зритель выходит за рамки дозволенного и пытается ответить на вопрос «как жить?». Переходя на личностно-познавательный уровень, зритель ощущает свою сопричастность поискам смысла жизни, настоящей любви, дела жизни. Название фильма «Кислота» интерпретируется как нечто большее, чем жидкость, способная разъедать гипсовые фигуры и человеческую плоть, кислота воспринимается как аналог субстанции, способной разъедать человеческую душу.

В стадии, когда произведение «Кислота» и зритель становятся соавторами художественного текста, возникают новые смыслы и общее понимание идеи фильма, проявляется символический визуальный образ. Зритель осознает, что слово кислота рифмуется со словом пустота, и именно пустота жизни без цели и без смысла, пустота жизни без настоящих искренних чувств, без искренней веры в Бога, пустота жизни людей, отстраненных друг от друга расщепляет ткань бытия, разъедает остатки настоящего в человеке. Пустота, заполняющая пространство отстраненных друг от друга родителей и детей, искренняя забота и участие, подмененные комфортом и материальной обеспеченностью, толкают детей защищаться от разрушающей силы родителей, и дети начинают творить бессмысленное, уничтожая созданное родителями. Пустота и замкнутость на себе, своих проблемах и заботах, отсутствие гармонии в жизни не дает родителям пробиться к своим детям, чтобы дать им настоящее тепло, любовь, поделиться жизненным опытом и мудростью. Именно родители призваны передать своим детям жизненные силы для самореализации и созидания, не случайно фильм заканчивается фразой «Папам и мамам посвящается».

В итоге взаимодействия произведения киноискусства «Кислота» со зрителем образуется новый образ действия человека с миром, выраженный в модели, показывающей потребность человека в самоопределении и

самореализации и невозможности их осуществления и жизни в гармонии с миром в условиях разорванности связей со своими родителями.

Обобщая, можно заметить, что произведение киноискусства «Лето» и произведение киноискусства «Кислота» имеют сходства и различия в своем образовательном потенциале. Сходство заключается в подобной тематике повествования. Оба фильма рассказывают истории о судьбах молодых людей, музыкантов, об их стремлении к реализации, поискам себя, своих друзей, любви и взаимопонимания. Различия заключаются в трактовке сложной жизненных задач, поставленных произведением искусства. Если в картине «Лето» главные герои изначально обладают внутренним знанием о своем предназначении и видят его в рок-музыке, осознают свою мечту стать звездой, то в картине «Кислота» герои потеряны, они ни к чему не стремятся, у них нет понимания своего предназначения, осознания собственной мечты. Главные герои «Лета» создают, творят новое, несмотря на трудности, главные герои «Кислоты» разрушают то, что создано до них и не создают ничего нового, потому что у них нет проблем и им нечего больше хотеть.

Оба произведения искусства при наличии в повествовании реальной истории, содержат элементы вымысла, существования героев в параллельной реальности. В фильме «Лето» фантазийность и нереальность происходящего выражена множеством эпизодов, в фильме «Кислота» виртуальный мир прорывается только в одном из финальных эпизодов, в связи с этим можно сказать, что «Кислота» более реалистичное произведение, чем «Лето».

Принципиально отличаются модели мироотношения сформированные в результате реализации образовательного потенциала произведений киноискусства «Лето» и «Кислота». «Лето» представляет модель жизни в стремлении творить, самореализовываться, сказать что-то новое, вопреки сдерживающим факторам социума, а «Кислота» представляет модель жизни, где в условиях пустоты, отсутствия стремлений и разорванности человеческих связей, человек способен лишь на саморазрушение.

Выводы параграфа:

С целью исследования образовательного потенциала произведений российского киноискусства XXI века проведен искусствоведческий анализ произведений «Лето» (2018, режиссер Кирилл Серебренников) и «Кислота» (2018, режиссер Александр Горчилин). Анализ осуществлен на основе знания характерных особенностей реализации образовательного потенциала произведения киноискусства.

В результате анализа произведения киноискусства как эталона художественной культуры, через раскрытие его элементов - выразительных средств киноискусства, расшифровки знаков, содержащихся в произведении киноискусства и последовательной интерпретации их с культурно-познавательной, человеко-познавательной и личностно-познавательной позиций, выявлен общий смысл произведений, сформированы новые смыслы и модели мироотношения. В произведении «Лето» модель мироотношения представляет творческое созидание в процессе стремления к достижению своей мечты, в фильме «Кислота» модель мироотношения построена на саморазрушении человека в условиях отсутствия мечты и ощущения собственной миссии.

2.2. Социологическое исследование взаимодействия произведения российского киноискусства XXI века и кинозрителя

Для изучения взаимодействия произведения российского киноискусства XXI века и кинозрителя необходимо провести социологическое исследование, которое позволило бы выяснить степень влияния знаков произведения киноискусства на процесс реализации образовательного потенциала произведения российского киноискусства XXI века.

Генеральная совокупность исследования – зрители российского кино.

Цель социологического исследования: изучить взаимодействие зрителей и произведений российского киноискусства XXI века «Лето» и «Кислота».

Для достижения цели необходимо решить ряд исследовательских задач:

1. Изучить материальные знаки, считываемые зрителями произведений «Лето» и «Кислота»;

2. Исследовать способность зрителя оперировать знаками произведения киноискусства для интерпретации сюжета произведений «Лето» и «Кислота»;

3. Исследовать способность зрителей произведений «Лето» и «Кислота» раскрывать культурные и мировоззренческие нормы времени, показанного в фильме, отождествлять себя с героями фильма, формировать личностные смыслы;

3. Исследовать формирование у зрителей произведений «Лето» и «Кислота» общего понимания идеи фильма.

Было опрошено 54 респондента с помощью интернет-опроса, методом анкетирования (приложение В, Д). Для обработки информации, полученной в ходе социологического исследования, использованы методы математической статистики.

С целью исследования вопроса актуальности просмотра произведений российского киноискусства в кинотеатрах был задан вопрос «Как часто вы смотрите российские фильмы в кинотеатрах?»

22,6% опрошенных не смотрят российские фильмы в кинотеатрах, остальная часть опрошенных 87,6% смотрят российские фильмы в кинотеатрах с периодичностью от одного раза в год до одного раза в неделю (рисунок Г.1)

Примерное количество российских фильмов, просмотренное опрошенными в 2018 году: 32,3 % — 10 фильмов в год, 19,2% — 20 фильмов в год (рисунок Г.2).

В числе фильмов, просмотренных в 2018 году, опрошенным наиболее запомнились «Лето», «Кислота», «Лед», «Как Витька Чеснок вез Леху Штыря в Дом инвалидов» и другие.

С целью исследования потребности опрошенных зрителей участвовать в коммуникации по поводу произведений киноискусства было сформулировано несколько вопросов, которые свидетельствуют о том, что 21,7% опрошенных постоянно обсуждают все просмотренные фильмы, 47,8% участвуют в обсуждениях редко, у 13,0% респондентов нет потребности обсуждать просмотренные фильмы (рисунок Г.3). Из числа опрошенных зрителей, которые участвуют в обсуждениях фильмов 78,3% предпочитают обсуждать с друзьями и родственниками, 34,8% — с коллегами и только 17,4 % предпочитают обсуждать с профессионалами в области кино (рисунок Г.4). Соответственно, 78,3% опрошенных участвуют в обсуждениях в формате дружеской беседы и только 21,7% в рамках дискуссионных площадок, творческих встреч, кино клубов, а 13,0% опрошенных предпочитают обсуждение в сети интернет на страницах кинотеатров, профессиональных форумах (рисунок Г.5).

Потребность регулярно участвовать в дискуссиях по поводу просмотренного кино есть у 47,8% респондентов. 82,6% опрошенных сообщили, что у них в городе нет дискуссионной площадки или кино клуба, постоянными участниками которого они бы являлись. 60,0% опрошенных заявили, что участвовать в публичных дискуссиях о кино не любят, 17,4% опрошенных участвуют в публичных дискуссиях не чаще одного-двух раз в год (рисунок Г.6). Для той части опрошенных, которая принимает участие в публичных дискуссиях стимулом является возможность услышать различные точки зрения, отличающиеся от собственной — 56,5%, возможность совместно прийти к новым выводам о фильме — 30,4%., возможность услышать мнение специалистов — 26,1% (рисунок Г.7).

В публичных дискуссиях участвуют примерно раз в год 17,4% опрошенных, 8,7% - один-два раза в полгода, по 4,3% голосов распределились по показателям один раз в месяц, два раза в месяц, один раз в неделю (рисунок

Г.8). 82,6% респондентов не имеют в городе дискуссионной площадки или киноклуба (рисунок Г.9).

Возраст участников опроса: меньше 18 лет - 0%, 8-24 года — 21,7%, 25-29 лет — 13,0%, 30-39 лет — 21,7%, больше 40 лет — 34,8%, больше 60 лет — 8,7% (рисунок Г.10). 60,9% участников опроса — женщины, 39,1% - мужчины (рисунок Г.11).

Участники опроса заняты в следующих сферах: культура и искусство — 43,5%, наука и образование — 17,4%, информационные технологии — 13,0%, сфера услуг — 8,7%, бизнес — 4,3%, гос. служба — 4,3%, реклама и маркетинг — 4,3%, торговля — 4,3% (рисунок Г.12).

Исходя из представленных данных, можно сделать вывод, что больше половины опрошенных интересуются произведениями российского киноискусства, запоминают названия просмотренных фильмов, смотрят российские фильмы в кинотеатрах, смотрят более 10 российских фильмов в год и почти у половины опрошенных есть потребность регулярно участвовать в обсуждениях просмотренных фильмов.

Социологическое исследование взаимодействия произведения российского киноискусства XXI века «Лето» и кинозрителя

На первом образовательном уровне, где произведение киноискусства выступает в роли адресанта, а зритель – адресата, произведение киноискусства «Лето» в процессе взаимодействия раскрывается зрителю на материальном уровне следующими материальными знаками: спецэффекты: анимация, эффект полиэкрана, эффект разрывания четвертой стены — 51,6%; музыкальный ряд — 48,4%; текст в кадре (реплики, написание русского перевода одновременно звучащей англоязычной композиции, титры) — 42,5%; преобладание черно-белого кино — 35,5% (рисунок Г.13).

Использование спецэффектов воспринималось положительно большинством опрошенных: положительно, создание интересного ощущения

нереальности происходящего — 71,0%, с интересом, ощущалась несерьезность действия, чувство, что автор дурачится, шутит — 42,9%, вызывали раздражение лишние отвлекающие элементы — 26,5% (рисунок Г.14).

На следующем этапе взаимодействия произведение киноискусства «Лето» и зрителя в качестве речевых партнеров происходит расшифровка знаков произведения киноискусства, актуализирующих восприятие сюжета.

На вопрос «Соответствовали ли, по Вашему мнению, внешние образы, поведение главных героев их реальным прототипам?» большая часть опрошенных ответила положительно: по большей части соответствовали — 58,1%, что свидетельствует о знакомстве с прототипами героев и знании реальной истории, которая легла в основу фильма (рисунок Г.15). 54,8% опрошенных реальную историю знали в общих чертах без подробностей, только 9,7% опрошенных тема была хорошо известна (рисунок Г.16). 64,5% респондентов отметили, что реальные факты незначительно искажаются в фильме (рисунок Г.17).

Оценивая, соответствует ли реальность, показанная в фильме тому, что происходило в жизни, зрители ответили следующим образом. Считают, что показанное полностью соответствует прошлому времени начала 80-х годов — 6,5%. Показанное в целом соответствует прошлому по мнению 45,2% опрошенных. Мнение о том, что показанное универсально, и не важно, где и когда происходят события, высказали 35,5% опрошенных. Считают, что показанное настолько фантастично, что не может быть сравнимо с действительностью 6,5% участников опроса (рисунок Г.18).

Восприятие зрителей разделилось, поскольку почти третья часть респондентов не восприняла атрибуты времени, присутствующие в фильме.

Восприятие композиции фильма как сочетания событий реальной жизни и альтернативной реальности было отмечено следующими отзывами: альтернативные события на рок-концерте, в электричке были восприняты респондентами с одобрением интересной находки автора — 64,5%, вызывали

улыбку, смех — 22,6 %, только у 3,2% альтернативные события вызвали недоумение, и у 6,5% раздражение (рисунок Г.19). В целом события в картине как сочетание вымысла и реальности были восприняты с одобрением.

На вопрос о главной сюжетной линии в картине 58,1% опрошенных ответили, что центральной линии нет, все сюжетные линии развиваются параллельно, только 6,1% опрошенных назвали любовный треугольник главной сюжетной линией фильма (рисунок Г.20).

Степень сопричастности зрителей происходящим в фильме событиям выразилась в том, что 63,1% опрошенных ощущали сопричастность зрителям рок-концертов, испытывали чувство восторга, драйва от происходящего. 58,1% респондентов ощущали сопричастность участникам рок-тусовки и их поклонникам во время действия на природе, в электричке, испытывали чувства единения (рисунок Г.21).

На вопрос «На чьей стороне любовного треугольника были Ваши симпатии?» мнения разделились следующим образом: Наташа и Виктор Цой — 9,7% опрошенных, Наташа и Майк Науменко — 22,6%, сложно было выбрать, симпатизировали каждому герою — 35,5%, эта сюжетная линия не затронула 32,3% (рисунок Г.22). Из результатов опроса следует, что большая часть зрителей отождествляет себя с героями картины, сопереживает им.

Ответы на вопрос: «Что для зрителя было особенно близко в фильме?» показывают, что больше половины опрошенных соотносили происходящее в фильме со своей жизнью и личным опытом, при этом 38,7% опрошенных больше заинтересовали авторские эксперименты и 12,9% информационная сторона происходящего. Противопоставление свободы жизни и творчества рок-музыкантов несвободе советской действительности отметили как наиболее важное в фильме 45,2% опрошенных. Ощущение молодости, творчества, свободы и того чувства, когда вся жизнь еще впереди было важным для 41,9%. Авторские эксперименты (рисованная анимация, эффект полиэкрана, создание ощущения параллельной реальности, разрывание четвертой стены) отметили

как наиболее важное в фильме 38,7% участников опроса. Музыка любимых исполнителей была важна для 29,0% опрошенных. Ощущение, что фильм рассказывает о временах моей молодости и узнаваемость примет того времени отметили как важное в фильме 25,8% зрителей. Было интересно узнать факты из жизни известных рок-музыкантов 12,9% респондентов (рисунок Г.24).

В опросе была смоделирована ситуация виртуального диалога с человеком, выступающим в роли посредника взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя, с известным кинокритиком. Опрошенным было предложено соотнести свое понимание общего смысла фильма с мнениями специалистов-кинокритиков (рисунок Г.25).

Антон Долин «Вести FM»: «...черно-белый мир не столько ностальгии, сколько утопии, в котором органично существуют эти герои – такие молодые, беспечные и, вместе с тем, благородные» — 51,6%;

Стас Тыркин «Комсомольская правда»: «Лето» - фильм о вечном российском «подполье» и людях, добровольно выбирающих себе такое маргинальное существование, готовых платить за него высокую цену»— 19,4%

Станислав Зельвенский «Афиша»: «Лето» построено, в сущности, вокруг отсутствующего события, и главные герои норовят постоять в уголке. Любой синопсис этой картины слегка лукавит, она в каком-то смысле ни о чем».— 12,9%;

Валерий Рокотов «Новые известия»: «Ожидания в фильме, в принципе, оправдало одно название. Он, действительно, оказался про лето. ... Но про Цоя, а уж тем более про питерский рок-клуб, такое кино, как говорят в лучших домах, не канает». — 16,1%;

Половина респондентов согласны с мыслью о том, что произведение искусства «Лето» - это утопическая фантазия, ностальгия по прошлому, где все были молоды и счастливы.

Результаты социологического исследования произведения «Лето» показали, что респонденты готовы считывать материальные знаки

произведения киноискусства, отдавая предпочтение спецэффектам и музыкальной составляющей фильма.

Зрители оперируют знаками произведения киноискусства для интерпретации сюжета произведения «Лето», различая в общих чертах приметы времени, представленные в кинопроизведении, будучи знакомы в общих чертах с реальной историей, по которой снято произведение.

Зрители произведений «Лето» способны отождествлять себя с героями фильма, сопереживая событиям, происходящим в картине.

У зрителей произведения «Лето» сформировано представление об общей идее фильма как об утопической фантазии, ностальгии по прошлому.

Социологическое исследование взаимодействия произведения российского киноискусства XXI века «Кислота» и кинозрителя

На первом образовательном уровне, где произведение киноискусства выступает в роли адресанта, а зритель – адресата, произведение киноискусства «Кислота» в процессе взаимодействия раскрывается зрителю на материальном уровне следующими материальными знаками: внешние образы героев — 60,9%, операторская работа — 30,4%, построение кадра — 30,4%, цвет — 21,7%, свет — 21,7%. Никто из респондентов не отметил звук — 0% (рисунок Е.1). При этом эффект музыки, которую сочиняет Саша, и которую никто не слышит опрошенные восприняли положительно как интересное ощущение недосказанности — 52,2% (рисунок Е.2).

На следующем этапе взаимодействия произведение киноискусства «Кислота» и зрителя в качестве речевых партнеров происходит расшифровка знаков произведения киноискусства, актуализирующих восприятие сюжета.

65,2% респондентов согласны с тем, что внешние образы героев фильма и поведение соответствуют внешним образам и поведению наших современников (рисунок Е.3). 78,3% респондентов высказало мнение, что реальность, показанная в фильме, в целом соответствует современности (рисунок Е.4).

Рассматривая сюжетные линии главных героев, мнения зрителей разделились: 43,5% опрошенных считают главной сюжетной линией историю Саши, 34,8% считают, что центральной линии нет, все сюжетные линии равнозначны и развиваются параллельно (рисунок Е.5).

Зрители эмоционально включаются в события, происходящие в фильме, сопереживает героям. Так сцена падения с балкона Ивана вызвала удивление и страх 34,8% респондентов (рисунок Е.6). Однако, чувство сопричастности посетителям клуба, драйва от музыки и танцующих испытали 26,1% опрошенных, 73,9% опрошенных таких чувств не испытывали (рисунок Е.7).

Ощущение сопричастности зрителям перформанса «расщепленный пионер» в мастерской Василиска, ощущение заинтересованности процессом испытывали 56,5% респондентов (рисунок Е.8).

По вопросу о том, кто из родителей героев симпатичен зрителям, мнения разделились между тем, что симпатию не вызвал никто — 47,8% и бабушкой Саши — 39,1% (рисунок Е.9).

Сцена разговора Пети и Саши о смысле жизни вызвала следующую реакцию зрителей: интерес у 34,8% опрошенных, 39,1% испытали другую реакцию, которая выразилась в сочувствии, грусти, печали, безысходности (рисунок Е.10).

К появлению в картине откровенных эротических сцен опрошенные в большинстве своем отнеслись с пониманием, считая, что их наличие необходимо для раскрытия характера героев — 47,8%. 26,1% опрошенных оценили подобные сцены с эстетической точки зрения, считая, что «это было снято красиво» (рисунок Е.11).

На вопрос о том, какую реакцию у Вас вызывала сцена с появлением обнаженного Вани, бегущего рядом с Сашей, респонденты ответили следующим образом: недоумение, ощущение, что это лишнее для понимания сюжета испытали 26,1% опрошенных, 39,1% опрошенных посчитали, что это интересный режиссерский ход. 34,8% респондентов предпочли собственные

ответы, среди которых мнение о том, что это слишком надуманно, эпатажный ход, подумали, что Саша сходит с ума (рисунок Е.12).

Подготовка к сцене крещения младенца, вызвала следующую реакцию опрошенных: 47,8% испытали страх, от мысли, что свершится задуманное, 39,1% опрошенных напряженно ожидали финала сцены, 26,1% испытывали надежду на то, что Саша передумает и исправит ситуацию. Финал сцены в церкви принес чувство облегчения 52,2% опрошенным, из чего можно сделать вывод, что в кульминационной сцене фильма, зрители испытали катарсис (рисунок Е.13).

Опрошенным было близко как зрителям ощущение, что фильм рассказывает о них самих и о современниках — 8,7%, узнаваемость примет нашего времени — 34,8%, как показана вечная проблема отцов и детей — 39,1%, отношение к современному искусству — 21,7%, ощущение молодости, отсутствия мотивации и пустоты жизни — 26,1% (рисунок Е.14).

В опросе была смоделирована ситуация виртуального диалога с человеком, выступающим в роли посредника взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя, в данном случае с известным кинокритиком. Опрошенным было предложено соотнести свое понимание общего смысла фильма с мнением специалиста (рисунок Е.15):

Ефим Гугнин «Film.ru»: «Горчилин говорит о трагедии столичной молодёжи с позиции самой столичной молодёжи, замыкается в собственном микрокосме. Потому на выходе получается нечто такое же локальное, фильм, что называется, «для своих» — 13,0%;

Александра Канапина «Культ кино»: «Кислота» заряжает энергией и заставляет задуматься. Открытый и несколько невнятный финал тоже смотрится уместно, потому что верен общему настроению фильма. А самую важную идею фильма мы слышим еще в самом начале, когда в беснующейся толпе в клубе Петя призывает Сашу: «Будь интересным! Будь хоть каким-то!»

Весь фильм герой будет пытаться стать интересным, стать хоть каким-то. Получится у него? Финал открыт и дарит надежду» — 13,0%;

Александр Нечаев «Российская газета»: «Кислота», которая начинается как фильм Гаспара Ноэ, а затем превращается в «Ученика» Кирилла Серебренникова, производит больше шума, чем смыслов. Но в конце концов, кто сказал, что шум для молодого кино - это обязательно плохо? Эффектно пошуметь тоже ведь нужно уметь» — 34,8%;

Вадим Богданов «Новый взгляд»: «Несомненно, очень спорное кино, но в его спорности, на мой взгляд, его самая прелесть. Александр Горчилин в своём дебюте хочет охватить весь мир и дать определение абсолютно всему, с чем он хоть раз сталкивался в жизни, конечно, далеко не всё у него получается, но наблюдать за каждой его попыткой одно удовольствие» — 39,1%.

Большинство опрошенных считают фильм «Кислота» спорным кино и одновременно многообещающим дебютом режиссера.

Результаты социологического исследования произведения «Кислота» показали, что респонденты готовы считывать материальные знаки произведения киноискусства, работе оператора, использованию цвета и света в фильме.

Зрители оперируют знаками произведения киноискусства для интерпретации сюжета произведения «Кислота», различая в общих чертах приметы времени, представленные в кинопроизведении, по сходству внешних образов и поведения героев фильма внешним образом и поведению современных молодых людей.

Зрители произведения «Кислота» способны отождествлять себя с героями фильма, сопереживая событиям, происходящим в картине, испытали катарсис в кульминационной сцене фильма. Наиболее близко в картине для зрителей было то, как показана проблема отцов и детей, наличие примет нашего времени, а также ощущение молодости, отсутствия мотивации и пустоты жизни.

У зрителей произведения «Кислота» не сформировано представление об общей идее фильма, они выразили мнение о том, что это «спорное кино».

Выводы параграфа:

В данной главе проведено социологическое исследование с целью изучения взаимодействия зрителей и произведений российского киноискусства «Лето» и «Кислота».

Проведено исследование произведений киноискусства как знаковых систем и моделей мироотношения.

Результаты исследования показали, что большая часть респондентов считает материальные знаки произведений киноискусства «Лето» и «Кислота». Больше половины опрошенных продемонстрировали способность оперировать знаками произведения киноискусства для интерпретации сюжета произведений «Лето» и «Кислота». Зрители раскрывают культурные и мировоззренческие нормы времени, показанного в произведениях киноискусства, различают приметы времени периода 80-х годов и современности, отождествляют себя с героями фильма, сопереживают им, интерпретируют содержание фильма, формируют личностные смыслы. Выявлен общий смысл произведений, сформированы новые смыслы и модели мироотношения. В произведении «Лето» модель мироотношения построена на творческом созидании в процессе стремления человека к достижению своей мечты, в фильме «Кислота» модель мироотношения построена на саморазрушении человека в условиях отсутствия мечты и ощущения собственного предназначения.

2.3. Актуальность участия в коммуникативных проектах кинотеатров для современного зрителя

В данном параграфе предпринята попытка исследования актуальности зрительского участия в процессе коммуникации с произведением

киноискусства, проходящем в пространстве современного кинотеатра. Современный кинотеатр призван создавать условия, отвечающие потребностям зрителя. Коммерческие кинотеатры в данном вопросе, прежде всего, ориентируются на развлечение зрителя и комфортность его пребывания в кинотеатре, альтернативные же кинотеатры стараются удовлетворить потребности взыскательного зрителя, ищущего эстетического, интеллектуального, эмоционального удовлетворения посредством искусства кино. Сотрудниками кинотеатра проводились исследования предпочтений и вовлеченности зрителей в коммуникативные проекты кинотеатра «Дом Кино» г. Красноярска. Основными методами исследования являются наблюдение, беседы со зрителями, анкетный опрос зрителей, анализ еженедельных отчетов о деятельности МАУ «Дом кино», анализ зрительских голосований в социальных сетях на страницах кинотеатра за период с 2015 – 2017 годов.

За десять лет работы с 2007 по 2017 годы у кинотеатра сложилась целевая аудитория, которую составляют зрители от 18 до 35 лет. Такие зрительские категории как дети младшего возраста с родителями, школьники, люди старше среднего и пожилого возраста приходят в кинотеатр эпизодически на специальные проекты, ориентированные на данную возрастную аудиторию (например, Большой Фестиваль Мультфильмов – детская и семейная аудитория, «Час народного кино» - пожилые люди).

Репертуарная политика кинотеатра рассчитана на интересы целевой аудитории: студентов, молодых профессионалов, среди которых больше число людей творческих профессий, работников сферы культуры и образования. При этом учитывается, что в Дом кино приходят зрители, относящиеся к кинематографу как к искусству, а не как к развлечению, и желающие смотреть «другое» кино.

Одним из специальных проектов для целевой зрительской аудитории является «Культовое кино» - цикл кинопоказов, демонстрирующих художественные фильмы, вышедшие на экраны в разные годы и ставшие с

течением времени знаковыми явлениями в отечественном кинематографе и кинематографе зарубежных стран. Проект реализуется на площадке Дома кино с 2015 по настоящее время. Уникальность данного проекта заключается в том, что он предоставляет зрителям редкую возможность смотреть на большом экране, картины, которые сегодня не показывают никакие другие кинотеатры нашего города.

С 2015 по 2017 годы подавляющее число фильмов для показов «Культового кино» предоставлял ГУК «Красноярский кинограф», поэтому выбор фильмов у организаторов был ограничен. Изучение зрительских предпочтений проходило на основе репертуара проекта.

На начальной стадии реализации проекта «Культовое кино» в его программе преобладали фильмы иностранных режиссеров. Так в 2015 году на 24 картины приходилось всего 3 фильма отечественных режиссеров. Подобное формирование программы кинопоказов отражает как личные предпочтения куратора проекта, так и его субъективное представление об интересах целевой аудитории. Очевидно предпочтение в сторону зарубежного кинематографа. Три фильма российских режиссеров («Человек с киноаппаратом» Д. Вертова, «Добро пожаловать или посторонним вход воспрещен» Э. Климова, «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна), попали в ряд фильмов с наименьшим числом зрителей (соответственно 17, 30 и 41 человек на сеанс). Для сравнения: столь же незначительное число зрителей собрали иностранные картины («Виридиана» Л. Бунюэля – 29 человек, «Токийская повесть» Я. Одзу – 20 человек, «Слон» Гаса Ван Сэнта – 18 человек). Остальные картины перешагнули порог 40 зрителей на сеанс. Фаворитами 2015 года стали картины («Бешеные псы» К. Тарантино – 145 человек на сеансе, «Заводной апельсин» С. Кубрика – 125 человек, «Пианист» Р. Полански – 125 человек). Таким образом, предположение куратора проекта о востребованности у зрительской аудитории признанных картин зарубежного кинематографа подтвердилось.

В 2016 году в Год российского кино организаторами была предпринята попытка популяризации отечественного кинематографа прошлых лет путем формирования репертуара проекта «Культового кино» примерно 50 на 50% (11 отечественных, 13 зарубежных фильмов). При равных условиях рекламирования каждой из картин в 2016 году в лидерах по зрительским предпочтениям также оказались фильмы иностранных режиссеров («Психо» А. Хичкока – 135 зрителей, «И корабль плывет» Ф. Феллини – 91 человек, «Чужой» 1979 г. Р. Скотт – 88 человек). Самые посещаемые отечественные картины не сравнялись в количестве зрительской аудитории с популярными иностранными («Брат» А. Балабанова – 82 человека, «Андрей Рублев» А. Тарковского – 56 человек, «Жертвоприношение» А. Тарковского – 52 человека).

Результаты работы проекта «Культовое кино» в 2017 году не изменили, а только лишь подтвердили сложившуюся ситуацию. В числе лидеров картины «Беспечный ездки» Д. Хоппера, «Доктор Стренджав или как я перестал волноваться и полюбил атомную бомбу» С. Кубрика, «Семь самураев» А. Куросавы (соответственно 73, 70 и 71 зрителей).

Таким образом, для зрительской аудитории, предпочитающей альтернативное кино, характерна тенденция, которая уже почти два десятилетия держится в российском кинопрокате – популярность иностранного кино и отсутствие интереса к отечественному кинематографу. Причем, данная тенденция характерна не только для фильмов, выходящих в прокат в последнее время, но и для фильмов, получивших признание много лет назад.

Подобные выводы отнюдь не свидетельствуют о более низком качестве отечественного кинематографа прошлых лет. Значительное влияние на такое положение вещей оказало и то, что целевая аудитория зрителей от 18 до 35 лет выросли в период, когда отечественное кино уже было в упадке, и в силу возраста молодые люди не могли быть хорошо знакомы со знаменитыми картинами российского кино. Еще одно объяснение низкого интереса к

отечественному кино лежит в ситуации широкого выбора фильмов для просмотра и появления множества каналов, которые позволяют смотреть интересные зрителю фильмы в удобном для него режиме. Так, например, сегодня на телевидении транслируется несколько каналов, по которым показывают кино, в том числе и признанные шедевры, а также ресурсы сети интернет открывают разнообразные возможности для просмотра фильмов. Стоит отметить, что отечественные фильмы прошлых лет часто показывают по телевидению, и зрители, видевшие их хотя бы однажды, уже не станут тратить время, чтобы пересматривать их на большом экране.

Таким образом, аудитория проекта «Культурное кино» за два года существования кинопоказов продемонстрировала устойчивый интерес к шедеврам зарубежного кинематографа.

Помимо содержательных предпочтений зрительской аудитории кинотеатра с 2010 по 2016 годы проводились исследования вовлеченности зрительской аудитории в коммуникативные проекты «Дома кино». Альтернативное кино - повод для зрительского диалога, рефлексии, совместного размышления, дискуссии. Потребность зрителей в общении, рефлексии по поводу увиденного озвучивалась целевой аудиторией с первых дней работы кинотеатра в новом формате – с 2007 года. Постоянные зрители неоднократно высказывали пожелания сотрудникам кинотеатра о необходимости создания киноклуба или дискуссионной площадки, где можно было бы общаться на темы кино и обсуждать фильмы текущего репертуара. Об этом свидетельствуют и результаты опросов – более 80% опрошенных хотели бы участвовать в обсуждениях фильмов, примерно 75% опрошенных отмечали наличие дискуссионных программ в качестве привлекательных отличительных черт данного кинотеатра от других кинотеатров города.

В результате наблюдений за аудиторией, принимавшей участие в коммуникативных проектах, было замечено, что с течением времени поведение зрителей меняется незначительно. Ограниченное число зрителей вступают в

дискуссии, в зрительской аудитории численностью от 30 до 60 человек в коммуникацию вступают, как правило, единицы – 3-5 человек, в аудитории от 250 до 300 человек в лучшем случае мнением делятся 15-20 зрителей. Подавляющая часть публики немногословна, редко высказывает собственное мнение, настроена больше на пассивное восприятие информации от эксперта. В целом отмечается отсутствие у зрителей опыта ведения дискуссий о кино. При этом зрители охотно посещают показы, после которых можно поучаствовать в обсуждении или задать вопросы эксперту, как показывают наблюдения две третьих аудитории остаются после просмотра фильма на обсуждение, выступая в качестве пассивных участников.

Исключение составляют показы и встречи со зрителями известных российских актеров и режиссеров в рамках Фестиваля правозащитного кино «Сталкер», проходящего с 2012 по 2017 годы в Доме кино. Эти встречи происходят на бесплатной основе и собирают разновозрастную аудиторию «от пионеров до пенсионеров». Наблюдения показывают, что значительная часть аудитории – не меньше одной трети – всегда представлена людьми пожилого возраста. Большой зал Дома кино (340 мест) на подобных мероприятиях всегда полон. В формате «творческих встреч» коммуникация со стороны зрительской аудитории выстраивается легко. Гостям задаются ожидаемые «дежурные» вопросы о творческих планах, о предпочтениях в кино, музыке, литературе, о людях, повлиявших на их творчество, о личной жизни. Зрители же высказывают собственные мнения о фильмах на уровне «понравился – не понравился», делясь по большей части собственными эмоциями. В подобных встречах зрительский анализ кинопроизведения и рефлексия представлены крайне редко.

Можно сделать вывод, что трудности в выстраивании коммуникации зрительской аудитории между собой, с гостями, экспертами возникают в ходе проектов, рассчитанных на камерный формат (малый зал на 100 мест) и на глубокое содержательное общение.

С расчетом на активизацию коммуникации со зрительской аудиторией было создано виртуальное пространство на странице Дома кино в контакте - <https://vk.com/board13989007>. Предполагалось, что здесь также можно будет поделиться мнением об увиденной картине. Как показывает анализ, и в виртуальном формате подавляющее большинство зрителей предельно кратко в высказывании собственного мнения. Очень редко можно встретить развернутое сообщение о фильме или проекте. В результате содержательных дискуссий на тему фильмов текущего репертуара в виртуальном пространстве социальной сети в контакте к концу 2016 года так и не появилось. Исследования показали, что у зрителей Дома кино не сформирован навык к глубокой рефлексии по поводу просмотренных фильмов, они не привыкли выражать собственное мнение публично. Данную проблему необходимо решать институционально, путем создания образовательно-просветительских программ взаимодействия произведения киноискусства с кинозрителем, реализуемых в форме дискуссионной площадки киноклуба в условиях современного кино

Выводы параграфа:

Таким образом, исследование зрительской аудитории «Дома кино» города Красноярска обнаружило тенденцию предпочтения зрителями фильмов иностранных режиссеров, произведениям отечественного кино. При наличии сформированной целевой аудитории, желающей смотреть альтернативное кино, лишь незначительное число зрителей готово к публичному анализу образовательного потенциала произведения киноискусства и высказыванию собственной интерпретации увиденного.

2.4. Проект Киноклуба «Актуальное кино» как модели образовательно-просветительского взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя в условиях современного кинотеатра

Задача данного параграфа состоит в разработке и представлении проекта Киноклуба «Актуальное кино» как модель образовательно-просветительской программы взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя в условиях современного кинотеатра.

Современный альтернативный кинотеатр представляется идеальной площадкой для регулярной деятельности киноклуба, поскольку и киноклуб, и кинотеатр необходимы и равно полезны друг другу:

1. Наличие кинозала с качественным профессиональным кинопроекторным и звуковоспроизводящим оборудованием для киноклубных показов.
2. Возможность на законных основаниях осуществлять публичный показ фильмов.
3. Наличие уже сформированной целевой аудитории, готовой к восприятию «другого» кино.
4. Раскрученный бренд популярного кинотеатра будет работать на популярность киноклуба.
5. Возможность объединения усилий киноклуба и кинотеатра по рекламированию культурных событий друг друга.
6. Расширение видов деятельности, улучшения качества услуг для кинотеатра.
7. Увеличение числа зрителей кинотеатра за счет постоянных участников киноклуба.
8. Формирование вокруг кинотеатра экспертного сообщества, аккумуляция профессионалов в области кино и неравнодушных зрителей,

способных к осмысленному просмотру кино и рефлексии по поводу увиденного.

Цель проекта «Киноклуб «Актуальное кино»

- сформировать на площадке кинотеатра культурное пространство для осуществления процесса коммуникации кинозрителя с произведением киноискусства.

Задачи проекта:

- написать концепцию развития киноклуба;
- сформировать ядро киноклуба в составе куратора, специалиста по рекламе, специалиста по организационным вопросам;
- разработать план работы на год, репертуарный план показов киноклуба, определить периодичность показов и мероприятий киноклуба;
- разработать систему контроля за результатами деятельности киноклуба;
- создать информационные ресурсы киноклуба в сети интернет;
- организовать регулярную рекламную компанию проекта и выпуск рекламной полиграфии (афиши, плакаты, флайеры, буклеты с программой на месяц, полгода, год);
- получить статус члена Федерации киноклубов России (ФКК России).

Концепция «Киноклуба «Актуальное кино» основывается на теоретико-методологическом подходе к процессу взаимодействия зрителя с произведением киноискусства как к субъект-субъектному диалогу-отношению. Выстраивание сценария встречи куратора и участников киноклуба будет происходить в соответствии с логикой осуществления коммуникации, где зритель и произведение киноискусства последовательно выступают сначала в роли адресата и адресанта, затем в роли речевых партнеров и в завершении в роли соавторов художественного текста. Куратор киноклуба должен выступать в роли опытного искусствоведа-майевтика - профессионального помощника в осуществлении полноценного процесса творческого диалога между зрителем и

произведением киноискусства с порождением и кристаллизацией качественного художественного образа [36, с. 159].

В процессе деятельности киноклуба постоянные его участники получают опыт рефлексии в отношении произведения киноискусства, научатся раскрывать образовательный потенциал произведения киноискусства через его выразительные средства, анализировать знаки, содержащиеся в произведении киноискусства и предназначенные для визуального прочтения, интерпретировать их с культурно-познавательной, человеко-познавательной и личностно-познавательной позиций, а также образовывать новые способы взаимодействия между миром и человеком. Для осуществления столь сложного процесса на каждое событие киноклуба будут привлекаться эксперты: специалист-практик в области кино (режиссер, оператор, сценарист, актер, кинокритик и т.п.), специалист в области той темы, которой посвящена кинокартина (историк, IT-специалист, медик, художник, музыкант и т.п.).

Отбор кинокартин для показа осуществляется в соответствии с одним из следующих параметров:

- фильмы, обладающие высокой художественной ценностью – шедевры, высокие образцы мирового и отечественного кино, так называемое «культовое» кино, пользовавшееся в свое время популярностью у зрителей;

- современные фильмы, представляющие интерес с точки зрения развития современного кинопроцесса, так называемое, «сложное» кино, вызвавшего наибольшее количество противоречивых оценок зрителей и профессионалов (например, фильм «Груз 200» А. Балабанова как вариант «сложного кино» талантливого режиссера). Не исключено, что в число подобных фильмов абсолютно сознательно могут быть выбраны картины сомнительного художественного достоинства, поскольку невозможно учиться отличать качественное кино от некачественного, не имея представления о последнем. (например, фильм «Временные трудности» М. Расходникова, как пример неудачного фильма на актуальную социальную тему и т.п.);

- фильмы, представляющие эксперименты в области кино (например, «Социализм» Ж.-Л. Годара);
- картины, посвященные актуальным вопросам современности (например, «Братство» П. Лунгина);
- новые фильмы известных режиссеров-современников (например, «Лето» К. Серебренникова);
- работы начинающих режиссеров (например, «Кислота» А. Горчилина).

В данном контексте могут рассматриваться не только фильмы, вышедшие в ограниченном прокате, но также и отвечающие вышеизложенным требованиям фильмы, представленные в широком прокате. Приоритет в выборе картин отдается художественному, игровому кино, также рассматриваются документальные и анимационные фильмы, при условии их актуальности. Выбор фильмов для мероприятий киноклуба будет осуществляться на основании предпочтений куратора киноклуба. В случае проведения специальных опросов, при формировании программы будут приниматься во внимание результаты интернет-голосования участников киноклуба.

Некоммерческий принцип показа заключается в наличии «чисто символической цены» на входной билет, по сумме доступной для студентов, пенсионеров, малообеспеченных граждан. Коммерческий успех в виде размера валового сбора с кинопоказов и мероприятий не будет являться показателем результативности проекта. Рассматривать увеличение валового сбора целесообразно как результат увеличения числа зрителей и участников мероприятий киноклуба.

Периодичность мероприятий киноклуба – один показ в две недели.

Формат мероприятия: кинопоказ с последующим обсуждением.

Ход мероприятия: представление темы мероприятия; представление формата, в котором проходит событие (для впервые пришедших); представление гостей; общее представление фильма; просмотр фильма; выражение мнения экспертами, о художественных и кинематографических

особенностях картины, об особенностях картины с точки зрения ее тематики; дискуссия; итоговое слово куратора; выражение благодарности гостям и участникам; объявление темы следующего мероприятия.

Мероприятия киноклуба могут также проходить в форме творческих встреч с одним гостем – режиссером, актером и т.п.

Сопутствующая основному мероприятию деятельность киноклуба:

- выпуск интернет издания, где куратор и участники киноклуба могут опубликовать свои отзывы и рецензии на интересующие их фильмы, в том числе не вошедшие в программу киноклуба. Участники киноклуба из числа наиболее активных могут создать собственные подкасты, видео-интернет каналы о кино. Публиковать топы лучших, худших российских, зарубежных фильмов года по мнению куратора киноклуба, по мнению наиболее интересных приглашенных экспертов;

- организация дискуссий в сети интернет на информационных ресурсах киноклуба;

- актуализация работы кинотеатра посредством формирования рейтингов из фильмов, показанных в репертуаре кинотеатра (например, «10 лучших картин года, по мнению Киноклуба «Актуальное кино», «Лучшая тематическая картина года, по мнению Киноклуба «Актуальное кино»);

- награждение в конце года наиболее активных участников киноклуба специальными абонеменами кинотеатра;

- организация одного бесплатного кинопоказа в конце года с целью привлечения дополнительных участников в киноклуб, в качестве рекламирования деятельности киноклуба, а также в качестве подарка зрителям.

Киноклуб может быть собственным проектом кинотеатра. Куратор киноклуба является сотрудником кинотеатра, соответственно, получает заработную плату и участвует в других проектах кинотеатра. Расходы киноклуба по выпуску рекламной полиграфии осуществляются за счет средств

кинотеатра. Гости и приглашенные эксперты вознаграждаются из средств кинотеатра. Доходом от продажи билетов распоряжается кинотеатр.

В случае деятельности Киноклуба как проекта, независимого от кинотеатра, куратор может организовать НКО, осуществляющее деятельность в области культуры помимо киноklubной, привлекать средства грантов и спонсоров, на зарплату куратора, вознаграждение гостей и экспертов, оплату фильмов, оплату аренды кинозала, если таковая будет потребована кинотеатром. Доход от продажи билетов уходит в распоряжение киноklubу. Учитывая, что в современных условиях существуют специальные государственные программы, поддерживающие социально-ориентированные НКО, реализующие проектную деятельность в области культуры и искусства, данная модель финансового взаимодействия киноklubа и кинотеатра видится наиболее реалистичной.

Выводы параграфа:

Киноклуб как имиджевый проект, может быть полезен кинотеатру в качестве средства расширения видов услуг и повышения качества услуг, а кинотеатр может быть полезен киноklubу как материально-техническая площадка и гарант законной деятельности в области кино. Куратор киноklubа помимо проведения организационной работы должен выступать в роли опытного искусствоведа-майевтика. Проект Киноклуба «Актуальное кино» представляет один из вариантов образовательно-просветительской деятельности кинотеатра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В магистерской диссертации были проанализированы основные теоретические подходы в исследовании проблем взаимодействия произведения киноискусства со зрителем, на теоретическом уровне описан механизм субъект-субъектного диалога отношения произведения киноискусства со зрителем.

Задача первой главы состояла в анализе таких особенностей взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя, как специфика коммуникации зрителя и произведения киноискусства, образовательный потенциал произведения киноискусства, а также традиционные формы и методы организации коммуникации зрителя и произведения киноискусства в условиях современного кинотеатра.

В первом параграфе первой главы выявлены этапы и особенности процесса взаимодействия произведения киноискусства и зрителя. В ходе исследования установлено, что процесс коммуникации зрителя и произведения киноискусства происходит в пространстве культуры. В идеалофундированной системе культуры произведения киноискусства обладают посреднической функцией, выражающейся в том, что человек познает мир через репрезентанта - идеал, транслируемый произведением искусства. Коммуникация произведения киноискусства и зрителя является субъект-субъектным диалогом-отношением. Взаимоотношение произведения киноискусства и зрителя начинается с первых моментов трансляции фильма. На начальном этапе произведение выступает в роли адресанта, а зритель в роли адресата, происходит считывание зрителем отдельных элементов художественного материала фильма. На следующем этапе произведение киноискусства и зритель выступают в роли речевых партнеров, предпринимая усилия по расшифровке значений знаков, предъявляемых произведением киноискусства и вынесение личных суждений. На завершающей стадии взаимодействия произведение киноискусства и зритель выступают в роли соавторов художественного текста, происходит рождение новых смыслов,

осознание зрителем общего смысла произведения, открытие человеком нового мироощущения.

Второй параграф первой главы посвящен решению задачи определения специфики образовательного потенциала произведения киноискусства, которая проявляется через взаимодействие произведения киноискусства со зрителем. В результате исследования было установлено, что выделяется три уровня образования идеала художественной культуры: образование эталона — произведения искусства, представляющего собой вещь, пребывающую на грани вещественности и нематериальности; образование художественного образа в результате операций актуализации репрезентативного потенциала эталона, которые осуществляются в процессе диалога-отношения зрителя и произведения киноискусства; экстраполяция схемы действия с эталоном на более широкую область оперирования, перенос зрителем схемы действия с произведением киноискусства на взаимодействие с репрезентированным им миром, включаясь в понимание способа отношения с произведением как способа отношения с миром. Реализация образовательного потенциала произведения киноискусства, представляется последовательностью нескольких стадий: На первом уровне как эталон художественной культуры кинопроизведение раскрывается посредством его элементов - выразительных средств киноискусства. На втором образовательном уровне происходит анализ знаков, содержащихся в произведении киноискусства и предназначенных для визуального прочтения, а также последовательная интерпретация их с культурно-познавательной, человеко-познавательной и личностно-познавательной позиций. На третьем уровне раскрытие образовательного потенциала кинофильма происходит в виде мироотношения, образования способа взаимодействия между миром и человеком.

Задача третьего параграфа первой главы - проведение анализа практического опыта кинообразования, реализованный культурными институциями. Проанализирована просветительская деятельность кинотеатров,

которая выражается в осуществлении проектной деятельности, формировании альтернативной репертуарной политики, а также в деятельности кино клубов. В результате анализа было установлено, что образовательный потенциал произведения киноискусства использовался для организации процесса коммуникации кинозрителя с произведением киноискусства с начала прошлого века во всем мире. Наиболее активно в этом направлении работали кино клубы. В современной ситуации альтернативные кинотеатры выступают в качестве образовательного посреднического пространства, в котором взаимодействие человека и культурных эталонов киноискусства организовано с целью раскрытия образовательного потенциала произведения киноискусства, просвещения и саморазвития зрительской аудитории. Кино клубы являются наиболее востребованным среди любителей кино форматом деятельности как кинотеатров, так и непрофильных институций.

В качестве задачи второй главы диссертации «Проект образовательно-просветительской программы организации взаимодействия произведения киноискусства и кинозрителя» выступило создание проекта образовательно-просветительской программы организации взаимодействия произведений российского киноискусства XXI века и кинозрителя. В соответствии с поставленной целью в первом параграфе второй главы проведено исследование образовательного потенциала произведений российского киноискусства XXI века в форме искусствоведческого анализа произведений «Лето» и «Кислота».

В ходе исследования установлено, что в результате анализа произведения киноискусства как эталона художественной культуры, через раскрытие его элементов - выразительных средств киноискусства, расшифровки знаков, содержащихся в произведении киноискусства и последовательной интерпретации их с культурно-познавательной, человеко-познавательной и личностно-познавательной позиций, выявлен общий смысл произведений, сформированы новые смыслы и модели мироотношения. В произведении «Лето» модель мироотношения построена на творческом созидании в процессе

стремления человека к достижению своей мечты, в фильме «Кислота» модель мироотношения построена на саморазрушении человека в условиях отсутствия мечты и ощущения собственной миссии.

Во втором параграфе второй главы диссертации было проведено социологическое исследование, которое позволило выяснить степень влияния знаков произведения киноискусства на процесс реализации образовательного потенциала произведения российского киноискусства XXI века. Результаты исследования показали, что большая часть респондентов считает материальные знаки произведений киноискусства «Лето» и «Кислота». Больше половины опрошенных продемонстрировали способность оперировать знаками произведения киноискусства для интерпретации сюжета произведений «Лето» и «Кислота». Зрители раскрывают культурные и мировоззренческие нормы времени, показанного в произведениях киноискусства, различают приметы времени периода 80-х годов и современности, отождествляют себя с героями фильма, сопереживают им, интерпретируют содержание фильма, формируют личностные смыслы и мироотношение.

Третий параграф второй главы диссертации был отведен под исследование актуальности зрительского участия в процессе коммуникации с произведением киноискусства, проходящем в пространстве современного кинотеатра на материале кинотеатра «Дом кино» города Красноярска. Исследование обнаружило тенденцию предпочтения зрителями фильмов иностранных режиссеров, произведениям отечественного кино. При наличии сформированной целевой аудитории, желающей смотреть альтернативное кино, лишь незначительное число зрителей готово к публичному анализу образовательного потенциала произведения киноискусства и высказыванию собственной интерпретации увиденного.

В четвертом параграфе второй главы диссертации был разработан и представлен проект Киноклуба «Актуальное кино» как модели образовательно-просветительской программы взаимодействия произведения киноискусства и

кинозрителя в условиях современного кинотеатра. Представленный проект демонстрирует один из вариантов осуществления образовательно-просветительской деятельности альтернативного кинотеатра. Киноклуб как имиджевый проект, может быть полезен кинотеатру в качестве средства расширения видов услуг и повышения качества услуг, а кинотеатр может быть полезен кино клубу как материально-техническая площадка и гарант законной деятельности в области кино. Куратор кино клуба помимо проведения организационной работы должен выступать в роли опытного искусствоведа-майевтика.

Цель диссертации состоящая в создании проекта образовательно-просветительской программы организации взаимодействия произведений российского киноискусства XXI века и кинозрителя, достигнута. Проведен искусствоведческий анализ произведений киноискусства, социологическое исследование взаимодействия зрителей и произведений киноискусства, сделан анализ полученных результатов, представлен проект кино клуба в качестве экспериментальной модели образовательно-просветительской программы организации взаимодействия произведений российского киноискусства XXI века и кинозрителя в условиях современного кинотеатра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. 10 кино клубов, где показывают редкое кино [Электронный ресурс] : городской интернет сайт The villadge. - Режим доступа: <https://www.the-village.ru/village/weekend/weekend-guide/214809-cinema>.
2. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильмов / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
3. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия : учеб. пособие / Ю. Арабов. – Москва : ВГИК, 2003. – 106 с.
4. Аронсон О. Искусство в эпоху его тотального потребления / О. Аронсон // Критическая масса. – Москва, 2003. – №3. – С. 16–27.
5. Аронсон О. Коммуникативный образ кино. (Кино. Литература. Философия). / О. Аронсон. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
6. Ассоциация кинообразования и медиапедагогике России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20070821212702/http://edu.of.ru/mediaeducation/default.asp?ob_no=1709.
7. Багрова А. Киноклубы в России: точки роста [Электронный ресурс] / А. Багрова // Бюллетень кинопрокатчика . – 2018. – 2 апреля. – Режим доступа: http://www.kinometro.ru/materials/show/name/kinoklubi_v_rossii_020418 .
8. Баранов О. А. Фильм в воспитательной работе с учащейся молодежью : учеб. пособие / О. А. Баранов, С. Н. Пензин. – Тверь : Изд-во Твер. гос. ун-та, 2005. – 180 с.
9. Басин Е. Искусство и коммуникация (очерки из истории философско-эстетической мысли) / Е. Басин. – Москва : Московский общественный научный фонд : Издательский центр научных и учебных программ, 1999. – 240 с.
10. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва, 1975. – 504 с.
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва, 1979. – 424 с.

12. Беллур Р. Недостигаемый текст / Р. Беллур // Структура фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана : сборник статей / сост. [и авт. предисл.] К. Разлогов ; [коммент. М. Ямпольского]. – Москва : Радуга, 1984. – С. 221–230.
13. Белова Д. А. Образ России в современном отечественном кинематографе (2014 - 2017 годы) [Электронный ресурс] / Д. А. Белова, М. О. Гусева // Власть в логике и риторике межнациональных и межконфессиональных отношений : материалы Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых (с международным участием) / под ред. Д. С. Будановой. – Иваново, 2017. – С. 14–17. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=32551400>.
14. Березуцкая Д. О. Теоретические предпосылки киноclubной работы С. Н. Пензина [Электронный ресурс] / Д. О. Березуцкая // Медиаобразование. – 2015. – №4. – С. 5–12. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-predposylki-kinoklubnoy-raboty-s-n-penzina>.
15. Вайсфельд И. В. Кино и педагогика – что это такое? [Электронный ресурс] / Вайсфельд И. В. // Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич ; редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – Режим доступа: <https://cinema.academic.ru/3230/>.
16. Вайсфельд И. В. Кино как вид искусства / И. В. Вайсфельд. – Москва : Знание, 1983. – 144 с.
17. Воскресенская И. Н. Звуковое решение фильма / И. Н. Воскресенская. – Москва : Искусство, 1978. – 126 с.
18. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Москва, 1987. – 344 с.
19. Гашева Н. Н. Преодоление постмодернизма в стратегиях современного российского кино [Электронный ресурс] / Н. Н. Гашева // Вестник московского государственного университета культуры и искусств. – 2010. –

№ 6 (38). – С. 219–224. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25615455>

20. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / С. С. Гинзбург. – Москва, 1963. – 463 с.

21. Головня А.Д. Мастерство кинооператора / А.Д. Головня – М.: Книга по требованию, 2013. – 237 с.

22. Гурьянова А. Московские кино клубы: где смотреть хорошие фильмы, которых нет в прокате [Электронный ресурс] // Афиша Daily. – 2016. – 5 февраля. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/cinema/443-moskovskie-kinokluby-gde-smotret-horoshie-filmy-kotoryh-net-v-prokate/>

23. Гусак В. А. Советское кино как лекарь и фантом современного российского кинопроцесса [Электронный ресурс] // Прошлое – настоящее – будущее Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения : материалы всероссийской научно-практической конференции. – Санкт-Петербург, 2013. – С. 216–266. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23318075>

24. Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Ж. Делез. – Москва : Ad Marginem, 2004. – 623 с.

25. Жабский М. И. Глобализм и функции кино в обществе / М. И. Жабский // Кино: реалии и вызовы глобализации / ред. М. И. Жабский. – Москва : Изд-во научно-исследовательского института киноискусства, 2002. – С. 13–65.

26. Жабский М. И. Кинематограф – зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика / М. И. Жабский. – Москва : Канон, 2010. – 536 с.

27. Жабский М. И. Кино и массы: (Проблемы социокультурного взаимодействия) / М. И. Жабский. – Москва, 1987. – 63 с.

28. Жабский М. И. Кино на этапе демократизации / М. И. Жабский. – Москва, 1990. – 64 с.

29. Жабский М. И. Методология и методика социологического исследования киноаудитории : сборник научных трудов / М. И. Жабский. – Москва, 1986. – 174 с.
30. Жабский М. И. Социология кино: истоки, предмет, перспективы / М.И. Жабский. – Москва, 1989. – 61 с.
31. Ждан В. Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В. Ждан. – Москва : Искусство, 1986. – 496 с.
32. Жерехов В. Г. Нужны ли стране кино клубы? [Электронный ресурс] / В. Г. Жерехов // Медиаобразование. – 2010. – № 1. – С. 99–101. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/nuzhny-li-strane-kinokluby>
33. Жуковский В. И. Амбивалентность зрителя: тезисы и антитезисы [Электронный ресурс] / В. И. Жуковский // Успехи современного естествознания. – 2012. – № 3. – С. 69–71. – Режим доступа: <http://natural-sciences.ru/ru/article/view?id=29812>.
34. Жуковский В. И. Визуальное мышление художника и зримая сущность произведения искусства [Электронный ресурс] / В. И. Жуковский // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 7-2 (57). – С. 70–72. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23438736>.
35. Жуковский В. И. Образовательное пространство в изобразительном искусстве: диалог, игра, общение [Электронный ресурс] / В. И. Жуковский // Международный журнал экспериментального образования. – 2017. – № 3-2. – С. 201–203. – Режим доступа: <http://expeducation.ru/ru/article/view?id=11295>.
36. Жуковский В. И. Профессия искусствовед: единство знатока, исследователя, майевтика [Электронный ресурс] / В. И. Жуковский // Педагогика искусства. – 2015. – № 2. – С. 73–77. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25615455>.

37. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства : монография / В. И. Жуковский. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2011. – 496 с.
38. Жуковский В. И. Характер и особенности диалога зрителя с произведением изобразительного искусства [Электронный ресурс] / В. И. Жуковский // Педагогика искусства. – 2010. – № 2. – С. 229-235. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=15186603>.
39. Жуковский В. И. Значение зрителя в процессе отношения человека и произведения изобразительного искусства [Электронный ресурс] : сервис публикации документов Docme / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева // Территория науки. – 2007. – № 1(2). – С. 95–102. – Режим доступа: <https://www.docme.ru/doc/1633467/znachenie-zritelya-v-processe-otnosheniya-cheloveka-i-proizved>.
40. Жуковский В. И. Зримая сущность / В. И. Жуковский, Д. В. Пивоваров. – Свердловск : Издательство Уральского университета, 1991. – 294 с.
41. Жуковский В. И. Коммуникативные основы художественной культуры / В. И. Жуковский, М. В. Тарасова. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2010. – 179 с.
42. Зайченко С. С. К вопросу о знаковой неоднородности кинодискурса [Электронный ресурс] / С. С. Зайченко // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 2. – С. 96–99. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18814473>.
43. Иванова Р. В. Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах [Электронный ресурс] / Р. В. Иванова, О. А. Полюшкевич // Политическая культура. Серия «Политология. Религиоведение». – 2018. – Т. 17. – С. 44–55. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/patriotizm-i-identichnost-v-sovremennyh-rossiyskih-filmah>.
44. Ильин Р. Н. Изобразительные ресурсы экрана. – М. Искусство, 1973. – 176 с.
45. Иосифян С. А. Кино и молодежная аудитория : учеб. пособие / С. А. Иосифян. – Москва : ВГИК, 1979. – 77 с.

46. Исаева К. М. О средствах киновыразительности / К. М. Исаева. – Москва, 1969. – 75 с.
47. Казин А. Л. Искусство кино: эстетико-культурологический анализ [Электронный ресурс] / А. Л. Казин // История и культура. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета, 2002. – № 1. – С. 71–91. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17219322>.
48. Карповец М. Синефелия – идеальная практика чтения [Электронный ресурс] / М. Карповец // Cineticle: интернет-журнал об авторском кино. – Вып. № 14. – Режим доступа: <http://cineticle.com/focus/680-cinephiliya-kak-praktika-chteniya.html>.
49. Киноклубы Москвы: от Винзавода до Музея Востока [Электронный ресурс] // Be-in.ru : электронный журнал . – 2011. – 2 июня. – Режим доступа: https://www.be-in.ru/places/18313-movies_places/.
50. Кино и время : сборник научных трудов. – Москва, 1985.
51. Кино и городской зритель : сборник научных трудов. – Москва, 1978.
52. Кино и зритель. Проблемы социологии кино : сборник научных трудов. – Москва, 1978.
53. Колбышева С. И. Образовательный и воспитательный потенциал экранной культуры / С. И. Колбышева // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. Педагогика. – 2009. – №11. – С. 66–70.
54. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – Москва : Искусство, 1974. – 235 с.
55. Леклезю Ж. М. Г. Смотреть кино. Смотреть кино / Ж. М. Г. Леклезю ; предисл. Ж. Жакоба ; пер. с фр. и послесловие Д. Савосина. – Москва : Текст, 2012. – 173 с.
56. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Изд-во Ээсти Раамат, 1973. – 315 с.

57. Лурье С. Страничка истории. Культурно-просветительный и научный кинематограф (1927) / С. Лурье ; публикация и комментарии В. Сквородниковой [Электронный ресурс] // Киноведческие записки. – 2003. – № 64. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/136/>.
58. Лотман Ю. М. Диалог с киноэкраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллинн : Александра, 1994. – 144 с.
59. Лукьянова М. Н. Основные этапы социологической разработки проблемы киноаудитории в России / М. Н. Лукьянова // Социология. Вчера. Сегодня. Завтра. – Санкт-Петербург : Эйдос, 2012. – С. 265–284. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=24127888>.
60. Любутин К. Н. Синтетическая теория идеального / К. Н. Любутин, Д. В. Пивоваров ; науч. ред. Н. С. Рыбаков. – Псков : ПОИПКРО, 2000. – 207 с.
61. Макиенко Н. Г. Иллюзия реальности в художественных фильмах (На примере исторического кинематографа) [Электронный ресурс] / Н. Г. Макиенко // Вестник МГУКИ. – 2010. – № 2 (34). – С. 93–98. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/illyuziya-realnosti-v-hudozhestvennyh-filmah-na-primere-istoricheskogo-kinematografa>.
62. Маниковская М. Коммуникативное пространство художественной культуры [Электронный ресурс] / М. Маниковская // Философия и общество. – Москва, 2005. – № 1(38). – С. 94–115. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=19156183>.
63. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – Санкт-Петербург : Наука, 1999. – С. 413.
64. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма / Ж. Митри // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва : Радуга, 1984. – С. 33–44.
65. Монастырский В. А. Киноклуб как форма социокультурной самозащиты [Электронный ресурс] / В. А. Монастырский // Вестник Тамбовского

- университета. Серия: Гуманитарные науки. – 1996. – № 1. – С. 101–103. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=16397957>.
66. Мой киноклуб : практическое пособие для руководителей киноклубных дискуссионных площадок [Электронный ресурс] / сост. М. Мускевич // Гильдия неигрового кино и телевидения : официальный сайт. – Режим доступа: http://rgdoc.ru/upload/medialibrary/f7c/Methodicka_Dok_Film.pdf.
67. Пензин С. Н. Кино и эстетическое воспитание: методологические проблемы / С. Н. Пензин. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1987. – 176 с.
68. Пензин С. Н. Кино как средство воспитания / С. Н. Пензин. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1973. – 152 с.
69. Перельштейн Р. М. Видимый и невидимый мир в киноискусстве / Р. М. Перельштейн. – Москва, 2015. – 208 с.
70. Пивоваров Д. В. Идеал в основании культуры: стратегия общего образования / Д. В. Пивоваров // Научные труды профессоров Уральского института экономики, управления и права. – Екатеринбург, 2004. – Вып. 1. – С. 12–23. – Режим доступа: <https://docplayer.ru/39846975-Ideal-v-osnovanii-kultury-strategiya-obshchego-obrazovaniya-1-kultura-kak-sistema-idealov.html>.
71. Пивоваров Д. В. Проблема носителя идеального образа: операционный аспект / Д. В. Пивоваров. – Свердловск : Изд-во Урал. гос. ун-та, 1986. – 130 с.
72. Позднякова О. А. Особенности субъектов художественной кинокоммуникации [Электронный ресурс] / О. А. Позднякова, К. В. Резникова // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 4. – С. 385. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20848505&>.
73. Познин В. Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09 / Познин Виталий Фёдорович ; [Место защиты: С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов]. – Санкт-Петербург, 2009. – 46 с.

74. Познин В. Ф. Экранное пространство: реальное и воображаемое [Электронный ресурс] / Познин В. Ф. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. – 2015. – Вып. 1. – С. 18–25. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23327073>.
75. Познин В. Ф. Стилиевые особенности отечественного арт-фильма [Электронный ресурс] / В. Ф. Познин // Вестник ВГИК. – 2015. – № 2(24). – С. 41–51. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23746176>.
76. Постникова Т. В. Антропология кино: репрезентация реальности и наблюдатель / Т. В. Постникова // Человек.RU: Гуманитарный альманах. – Новосибирск : НГУЭУ, 2007. – Режим доступа: <http://kzref.org/postnikova-t-v-antropologiya-kino-reprezentaciya-realenosti-i.html>.
77. Постникова Т. В. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю. М. Лотмана: философско-антропологический анализ / Т. В. Постникова // Вестн. Моск. ун-та. – Москва, 2006. – № 3. – С. 11–31. – Режим доступа: <http://kzref.org/postnikova-t-v-antropologiya-kino-reprezentaciya-realenosti-i.html>.
78. Разлогов К. Э. Строение фильма / К. Э. Разлогов. – Москва : Радуга, 1984. – С. 5–24.
79. Разлогов К. Э. Язык кино и строение фильма / К. Э. Разлогов // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва : Радуга, 1984. – С. 5–24.
80. Родионов В. В. Образовательный потенциал искусства в общекультурном развитии личности [Электронный ресурс] / В. В. Родионов // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура : научный и социокультурный журнал. – Москва : НИЦ «Академика», 2014. – Вып. № 3 (44). – С. 34–51. – Режим доступа: <http://журналпоиск.рф/upload/iblock/a8a/a8a1369a276eda63f72c1ad9bf6ff8de.pdf>.

81. Райзен О. К. Современное российское кино в контексте общемирового [Электронный ресурс] / О. К. Райзен // Вестник ВГИК. – 2018. – № 4(38). – С. 26–39. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=36604517>.
82. Рымарь Н. Т. Теория автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь. – Воронеж : Логос-траст, 1994. – 305 с.
83. Севостьянов Д. А. Проблема зрителя / Д. А. Севостьянов // Цвет в изобразительном искусстве. – Новосибирск, 2007. – 115 с.
84. Сельская аудитория кинематографа : сборник научных трудов. – Москва, 1979. – 197 с.
85. Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино / И. П. Смирнов. – Санкт-Петербург : Издательский дом «Петрополис», 2009. – 404 с.
86. Социология и кинематограф / [М. И. Жабский, К. А. Тарасов, Ю. У. Фохт-Бабушкин и др.] ; под общ. ред. М. И. Жабского ; Министерство культуры Российской Федерации, Научно-исследовательский институт киноискусства. – Москва : Канон+, 2012. – 599 с.
87. Стрельников С. Компьютерные спецэффекты в кино и смысл экранного произведения [Электронный ресурс] / С. Стрельников. – Режим доступа: <https://discours.io/articles/theory/kompyuternye-spetseffekty-v-kino-i-smysl-ekrannogo-proizvedeniya>
88. Тарасова М. В. Коммуникативные основы художественной культуры / М. В. Тарасова, В. И. Жуковский. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2010. – 179 с.
89. Тарасова М. В. Культура и образование: принципы взаимодействия : монография / М. В. Тарасова. – Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2012. – 360 с.
90. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении / П. Уорд ; пер. с англ. А. М. Аемуровой, Ю. В. Волковой ; под ред. С. И. Ждановой. – Москва : ГИТР, 2005. – 196 с.

91. Усманова А. Научение видению: К вопросу о методологии анализа фильма / А. Усманова // Визуальная антропология. Новые взгляды на социальную реальность. – Саратов : Научная книга, 2007. – С. 183–205.
92. Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два аспекта развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. – Москва, 2001. – № 55 – С. 27–36.
93. Филиппов С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. Филиппов. – Москва, 2005. – 207 с .
94. Хакимова Е. Особенности кино как коммуникации / Е. Хакимова. – Новокузнецк : РИО КузГПА, 2009. – С. 278–281.
95. Хренов Н. А. Сергей Эйзенштейн: от технологий суггестивного воздействия к эстетике диалога / Н. А. Хренов // Киноведческие записки. – Москва, 2000. – № 46.
96. Хренов Н. А. Социальная психология зрелищного общения: теория и история / Н. А. Хренов. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2019. – 688 с.
97. Хроники клуба Сине фантом: 80-е-00-е [Электронный ресурс] // Иноекино : интернет-магазин. – Режим доступа: <http://www.inoekino.ru/artcFANT.html>.
98. Шикирзянова Е. И. Использование спецэффектов в современном кинематографе / Е. И. Шикирзянова // Россия молодая: передовые технологии в промышленности. – 2013. – №2. – С. 101–103. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21053456>.
99. Эко У. О членениях кинематографического кода / У. Эко // Строение фильма. – Москва : Радуга, 1985. – С. 79–101.
100. Эстетика фильма / Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне. – Москва : Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Кадры из произведения «Лето» (режиссер Кирилл Серебренников, 2018,
126 мин.)



Рисунок А.1 - Концерт Майка Науменко – кадр из произведения «Лето»



Рисунок А.2 - Майк Науменко – главный герой произведения «Лето»



Рисунок А.3 - Майк Науменко и Виктор Цой – главные герои произведения «Лето»



Рисунок А.4 - Майк Науменко, Борис Гребенщиков и Виктор Цой – герои произведения «Лето»



Рисунок А.5 – кадры цветного изображения и анимации в произведении «Лето»



Рисунок А.6 – улица Ленинграда – кадр произведения «Лето»



Рисунок А.7 - Майк Науменко и Виктор Цой – главные герои произведения «Лето»



Рисунок А.8 – Наталья Науменко – главная героиня произведения «Лето»



Рисунок А.9 - Скептик – герой произведения «Лето»

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Кадры из произведения «Кислота» (режиссер Александр Горчилин, Россия,
2018, 98 минут)



Рисунок Б.1 – Петя и Саша – главные герои произведения «Кислота»



Рисунок Б.2 – Петя и Саша – главные герои произведения «Кислота»



Рисунок Б.3 – Петя – главный герой произведения «Кислота»



Рисунок Б.4 – Саша – главный герой произведения «Кислота»



Рисунок Б.5 – Разговор Саши и Пети – кадр из произведения «Кислота»



Рисунок Б.6 – Перформанс «расщепленный пионер» - кадр из произведения «Кислота»

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Бланк анкеты произведение «Лето»

Здравствуйте!

Сибирский федеральный университет проводит исследование отношения зрительской аудитории к современному российскому кино на материале художественного фильма «Лето» (2018), режиссера Кирилла Серебренникова. Результаты опроса будут использованы в магистерской диссертации. Данные будут представлены анонимно, в обобщенном виде.

Выражаем признательность за помощь в проведении исследования!

1. Как часто вы смотрите российские фильмы в кинотеатрах?

- а) один раз в неделю
- б) один раз в две недели
- в) один раз в месяц
- г) раз в полгода
- д) два-три раза в полгода
- е) два-три раза в год
- ж) один раз в год
- з) не смотрю российские фильмы в кинотеатрах

2. В каком формате вы предпочитаете просмотр российского кино чаще всего:

- а) по телевизору
- б) на мониторе компьютера (трансляция в сети Интернет, воспроизведение с DVD)
- в) в кинотеатре
- г) в домашнем кинотеатре

3. Примерное количество российских фильмов, просмотренное Вами в 2018 году?

- а) 1-2 фильма
- б) 5 фильмов
- в) 10 фильмов
- г) 20 фильмов
- д) больше 20 фильмов

4. Какие российские фильмы 2018 года Вам наиболее запомнились?

5. При просмотре фильма «Лето» особенно запоминающимся, на Ваш взгляд, были: (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) преобладание черно-белого кино
- б) музыкальный ряд
- в) звук
- г) спецэффекты – анимация, эффект полиэкрана
- д) операторская работа
- е) построение кадра
- ж) монтаж
- з) внешние образы героев
- и) предметы, антураж помещений и пространств, в которых происходит действие
- к) текст в кадре (реплики, написание русского перевода одновременно звучащей англоязычной композиции, титры)
- л) свет

6. Какую реакцию у Вас вызывало появление в кадре фигуры «скептика» с комментарием «Этого не было...»? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) раздражение
- б) недоумение, непонимание
- в) одобрение интересного приема режиссера
- г) улыбку, смех
- д) другое _____

7. Как вами воспринимался эффект использования рисованной анимации? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) положительно, создание интересного ощущения нереальности происходящего
- б) с интересом, несерьезность действия, автор дурачится, шутит
- в) раздражение, лишние отвлекающие элементы
- д) другое _____

8. Соответствовали ли, по Вашему мнению, внешние образы, поведение главных героев их реальным прототипам?

- а) соответствовали полностью
- б) по большей части соответствовали
- в) отдаленно соответствовали
- г) не соответствовали

9. Были ли Вы знакомы с реальной историей, которая легла в основу фильма?

- а) да, тема хорошо знакома
- б) да, знал общую информацию, без подробностей
- в) нет

10. Искажаются ли на Ваш взгляд реальные факты в фильме?

- а) да, сильно искажаются
- б) незначительно искажаются
- в) факты соответствуют реальным

11. На Ваш взгляд, реальность, показанная в фильме, соответствует жизни?

- а) показанное полностью соответствует прошлому времени начала 80-х годов
 - б) в целом показанное соответствует прошлому
 - в) показанное универсально, не важно, где и когда происходят события
 - г) показанное настолько фантастично, что не может быть сравнимо с действительностью
 - д) другое
-

12. Какую реакцию вызывают сюжеты альтернативного развития событий на рок-концерте, в электричке? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) недоумение
 - б) раздражение
 - в) одобрение интересной находки автора
 - г) улыбку, смех
 - д) другое
-

13. Какая сюжетная линия, на ваш Взгляд, главная в картине?

- а) начало «взлета» молодого Виктора Цоя в петербургской рок-тусовке
 - б) Майк Науменко – признанный мэтр и покровитель
 - в) любовный треугольник
 - г) центральной линии нет, все три равнозначны и развиваются параллельно
 - д) другое
-

14. Испытывали ли Вы ощущение сопричастности зрителям рок-концертов, испытывали чувство восторга, драйва от происходящего?

- а) да
- б) нет

15. Испытывали ли Вы ощущение сопричастности участникам рок-тусовки и их поклонникам во время действия на природе, в электричке, испытывали чувства единения или возмущения?

- а) да
- б) нет

16. На чьей стороне любовного треугольника были Ваши симпатии?

- а) Наташа и Виктор Цой
- б) Наташа и Майк Науменко
- в) сложно было выбрать, симпатизирую каждому герою
- г) ни на чьей, эта линия не затронула

17. Какому зрителю, на Ваш взгляд, фильм понравится больше всего? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) зрителю, которому хочется отдыха, развлечения, расслабления
- б) зрителю, которому хочется интеллектуального опыта
- в) зрителю, интересующемуся музыкой
- г) зрителю, которому интересны эксперименты в кино, визуальные эффекты
- д) другое _____

18. Что для Вас как зрителя было близко в фильме? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) ощущение, что фильм рассказывает о временах моей молодости
 - б) узнаваемость примет того времени
 - в) противопоставление свободы жизни и творчества рок-музыкантов несвободе советской действительности
 - г) музыка любимых исполнителей
 - д) ощущение молодости, творчества, свободы и того чувства, когда вся жизнь еще впереди
 - е) интересно узнать факты из жизни известных рок-музыкантов
 - ж) интересны авторские эксперименты (рисованная анимация, эффект полиэкрана, создание ощущения параллельной реальности, разрывание четвертой стены)
 - з) другое _____
-

19. Выберите близкое Вам высказывание кинокритиков о фильме:

- а) «черно-белый мир не столько ностальгии, сколько утопии, в котором органично существуют эти герои – такие молодые, беспечные и, вместе с тем, благородные». *Антон Долин «Вести FM»*
- б) «Лето» - фильм о вечном российском «подполье» и людях, добровольно выбирающих себе такое маргинальное существование, готовых платить за него высокую цену» *Стас Тыркин «Комсомольская правда»*
- в) «Лето» построено, в сущности, вокруг отсутствующего события, и главные герои норовят постоять в уголке. Любой синопсис этой картины слегка лукавит, она в каком-то смысле ни о чем». *Станислав Зельвенский «Афиша»*
- г) «Ожидания в фильме, в принципе, оправдало одно название. Он, действительно, оказался про лето. ... Но про Цоя, а уж тем более про питерский рок-клуб, такое кино, как говорят в лучших домах, не канает». *Валерий Рокотов «Новые известия»*

20. Как часто вы принимаете участие в обсуждениях фильмов?

- а) не принимаю, потребности обсуждать фильмы нет
- б) редко
- в) часто
- д) постоянно обсуждаю все просмотренные фильмы

21. С кем вы предпочитаете обсуждать увиденные фильмы? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) предпочитаю ни с кем не обсуждать
- б) с друзьями, родственниками, знакомыми
- в) с коллегами
- г) с профессионалами

22. В каком формате вы участвуете в обсуждении кино?

- а) не участвую
- б) дружеская беседа
- в) дискуссия в интернете на страницах друзей
- г) обсуждение в интернете на страницах кинотеатров, профессиональных форумах
- д) в рамках дискуссионных площадок, творческих встреч, киноклубов

23. Существует ли у вас потребность регулярно участвовать в дискуссиях по поводу просмотренного кино?

- а) да
- б) нет

24. Существует ли в Вашем городе дискуссионная площадка, кино клуб, участником которого Вы являетесь?

- а) да
- б) нет

25. Как часто вы участвуете в публичных дискуссиях о кино?

- а) не люблю участвовать в публичных обсуждениях
 - б) один-два раза в год
 - в) один-два раза в полгода
 - г) один раз в месяц
 - д) два раза в месяц
 - е) один раз в неделю
 - ж) другое
-

26. Что для Вас является стимулом участия в публичных дискуссиях о кино? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) возможность поделиться собственным мнением
 - б) возможность услышать мнение специалистов
 - в) возможность услышать различные точки зрения, отличающиеся от собственной
 - г) возможность совместно прийти к новым выводам о фильме
 - д) другое
-

27. Ваш возраст:

- а) меньше 18 лет
- б) 18-24 года
- в) 25-29 лет
- г) 30-39 лет
- д) больше 40 лет
- е) больше 60 лет

28. Ваш пол:

- а) женский
- б) мужской

29. Сфера деятельности:

- а) наука и образование
- б) здравоохранение
- в) гос. служба
- г) издательство
- д) реклама и маркетинг
- е) журналистика

- ж) торговля
- з) информационные технологии
- и) культура и искусство
- к) кинопрокат
- л) физкультура и спорт
- м) легкая промышленность
- н) тяжелая промышленность
- о) энергетика
- п) добывающая промышленность
- р) сфера услуг
- с) бизнес
- т) другое _____

Благодарим за участие в проведении исследования!

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

Графическое представление распределения ответов респондентов по произведению «Лето»

Как часто вы смотрите российские фильмы в кинотеатрах?

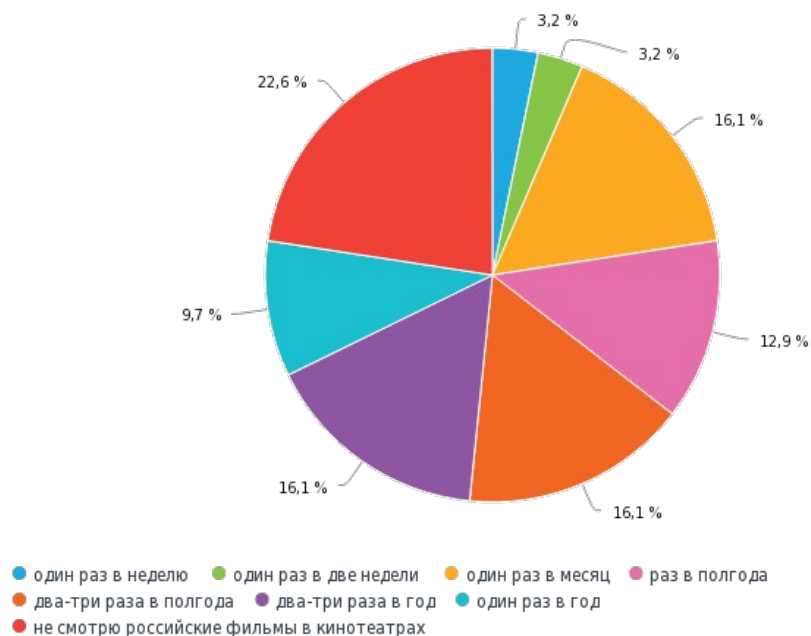


Рисунок Г.1

Примерное количество российских фильмов, просмотренное Вами в 2018
году?

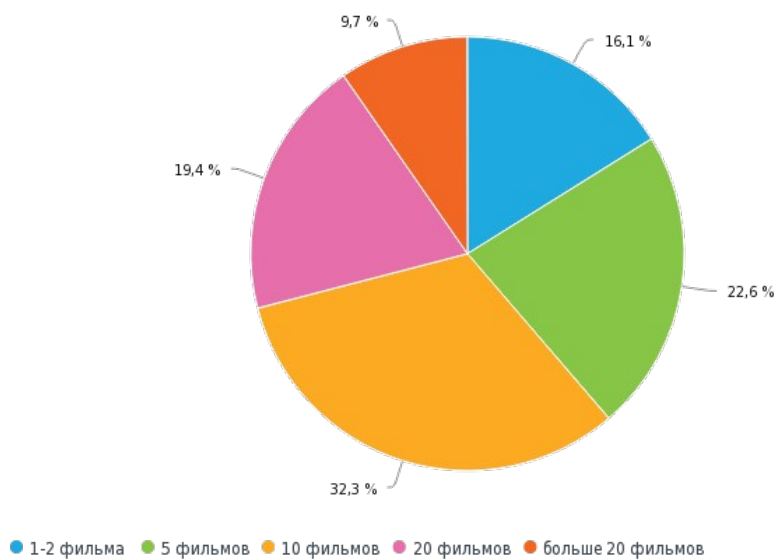


Рисунок Г.2

Как часто вы принимаете участие в обсуждениях фильмов?

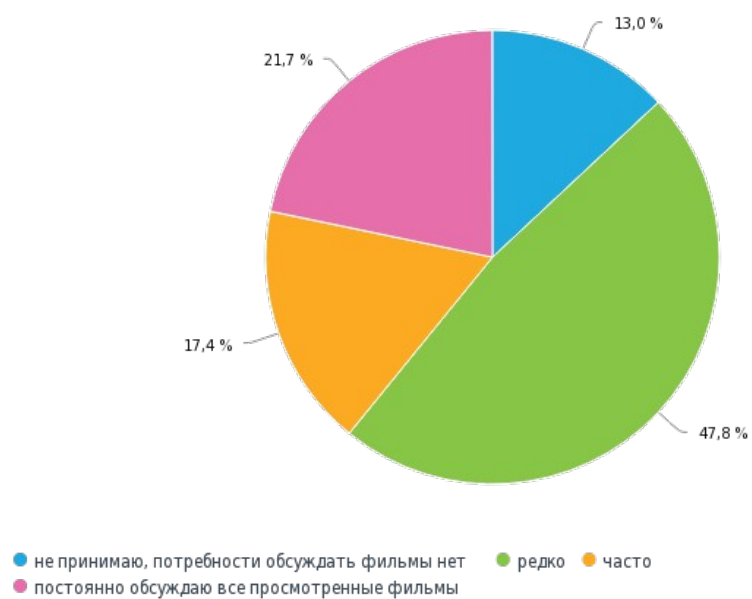


Рисунок Г.3

С кем вы предпочитаете обсуждать увиденные фильмы?

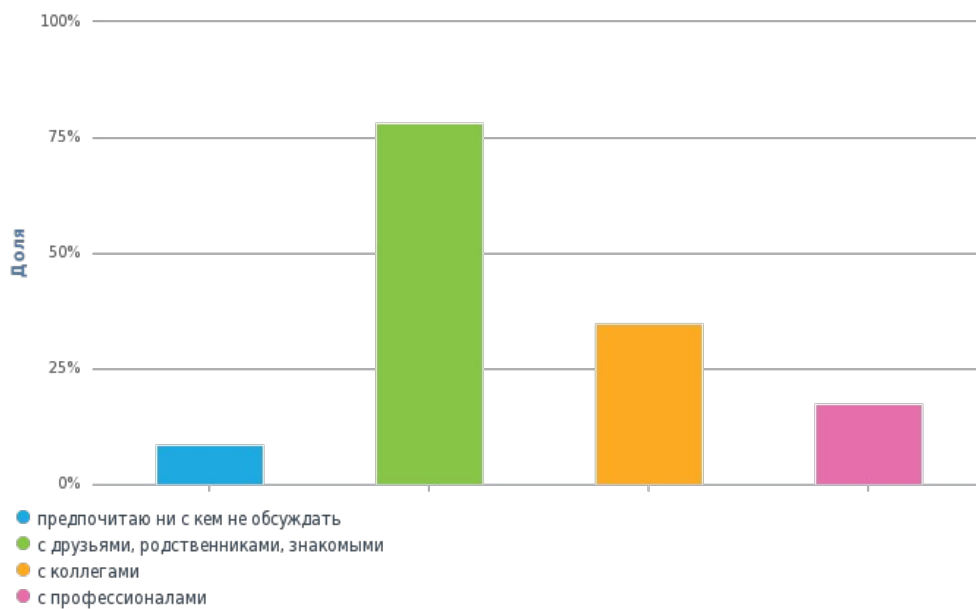


Рисунок Г.4



Рисунок Г. 5

Существует ли у вас потребность регулярно участвовать в дискуссиях по поводу просмотренного кино?

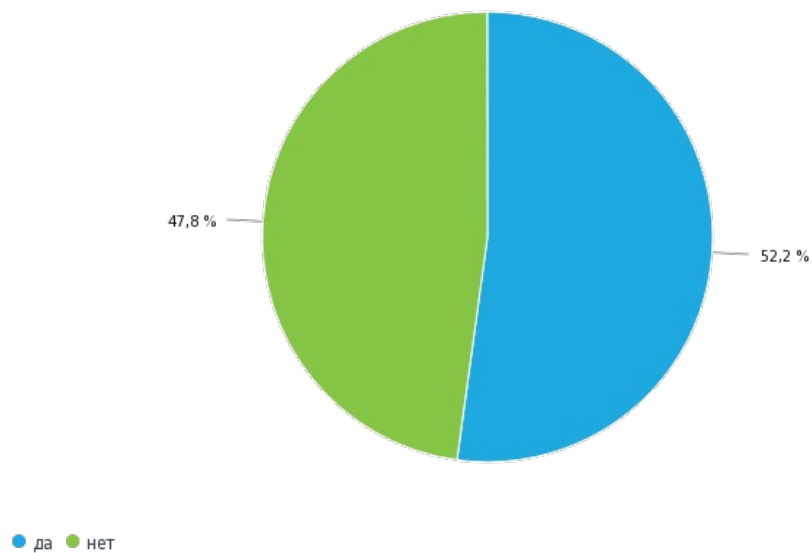


Рисунок Г.6

Что для Вас является стимулом участия в публичных дискуссиях о кино?

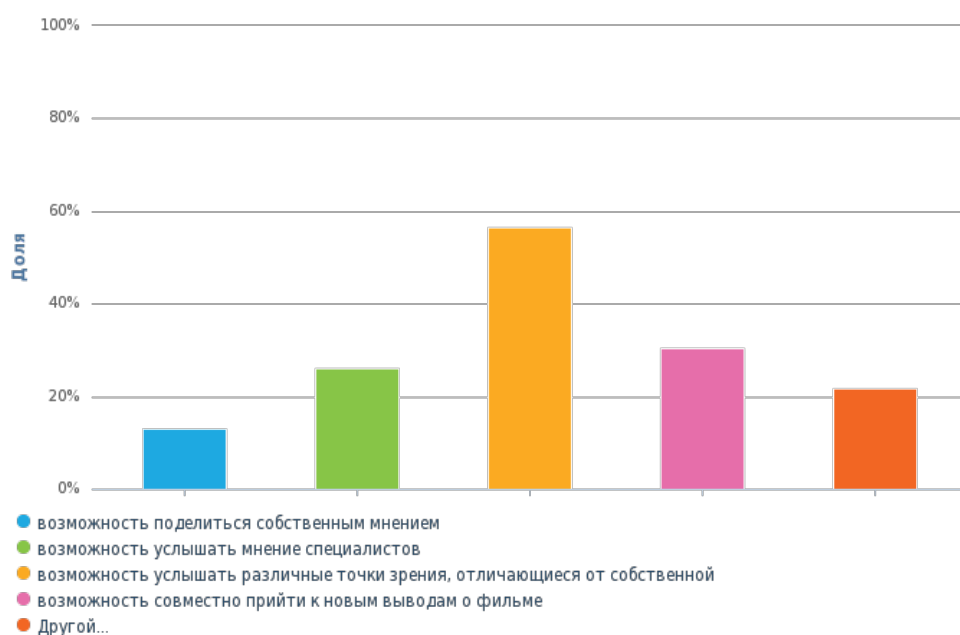


Рисунок Г.7

Как часто вы участвуете в публичных дискуссиях о кино?

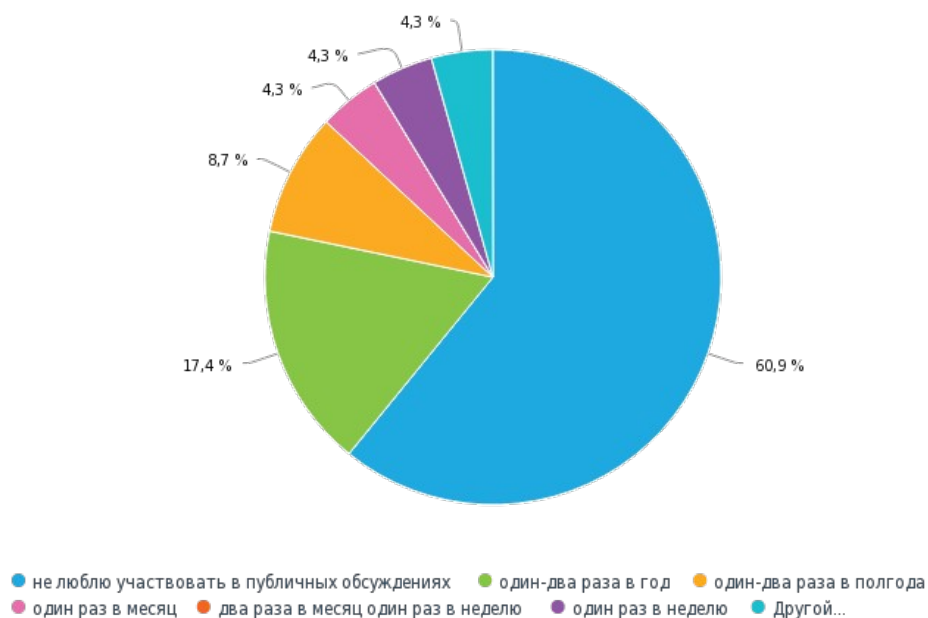


Рисунок Г.8

Существует ли в Вашем городе дискуссионная площадка, киноклуб, участником которого Вы являетесь?

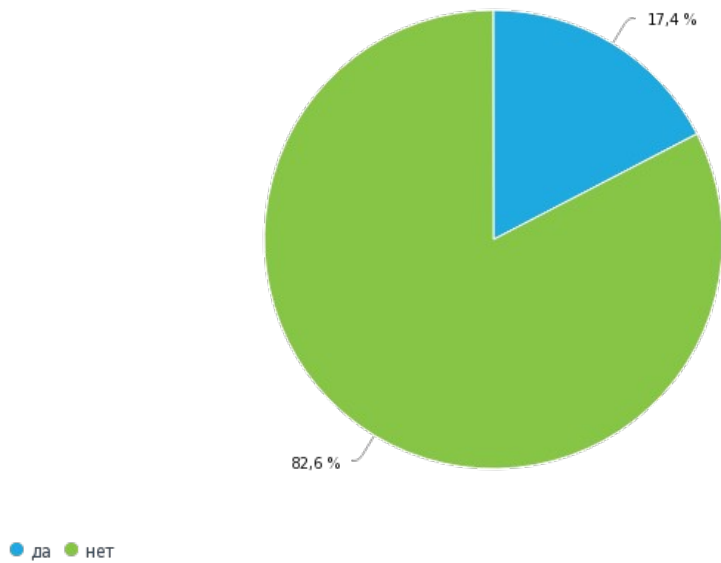


Рисунок Г.9



Рисунок Г.10

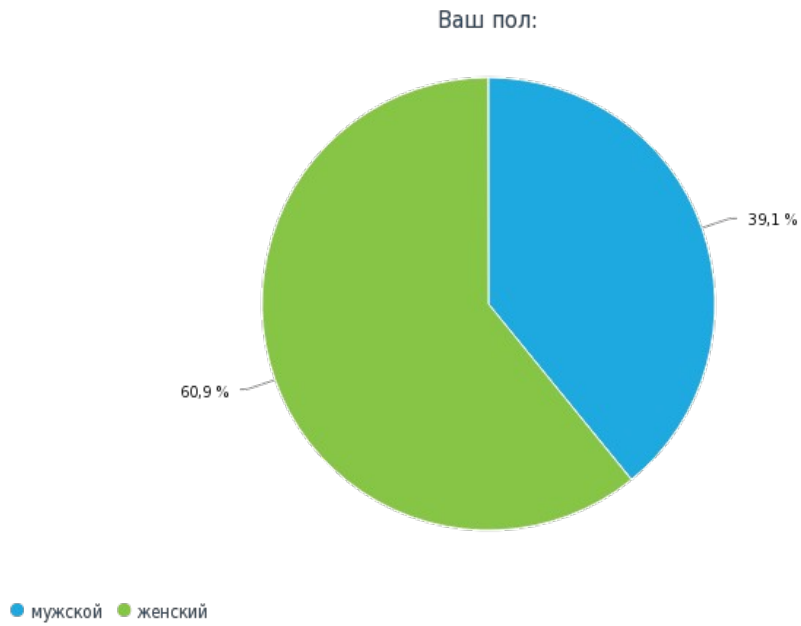


Рисунок Г.11



Рисунок Г.12

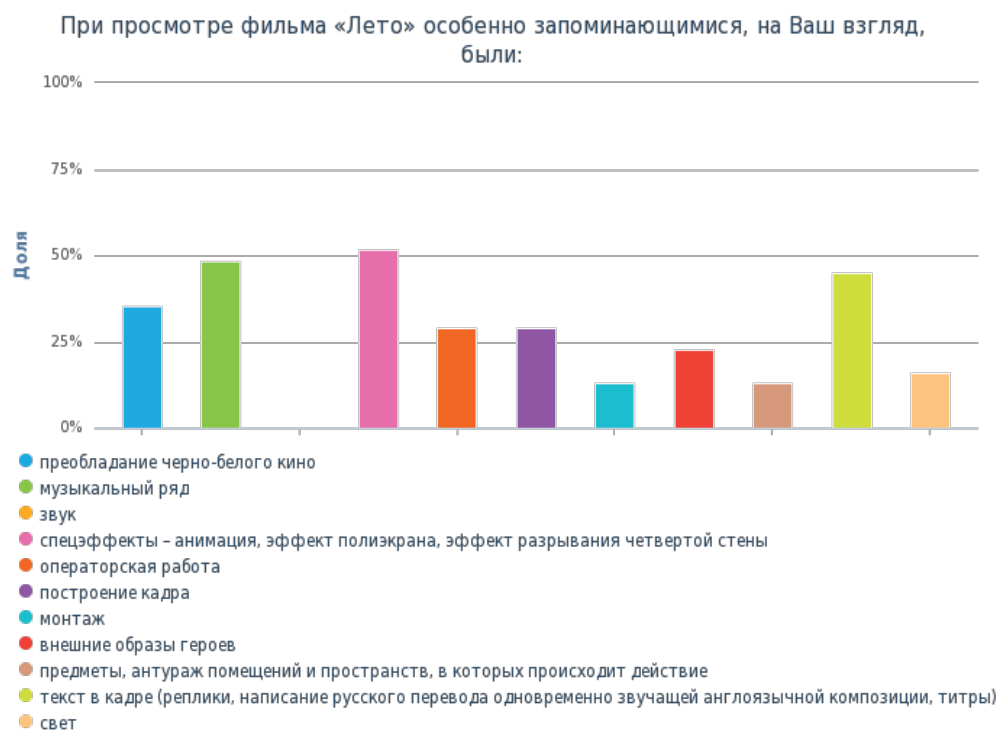


Рисунок Г.13

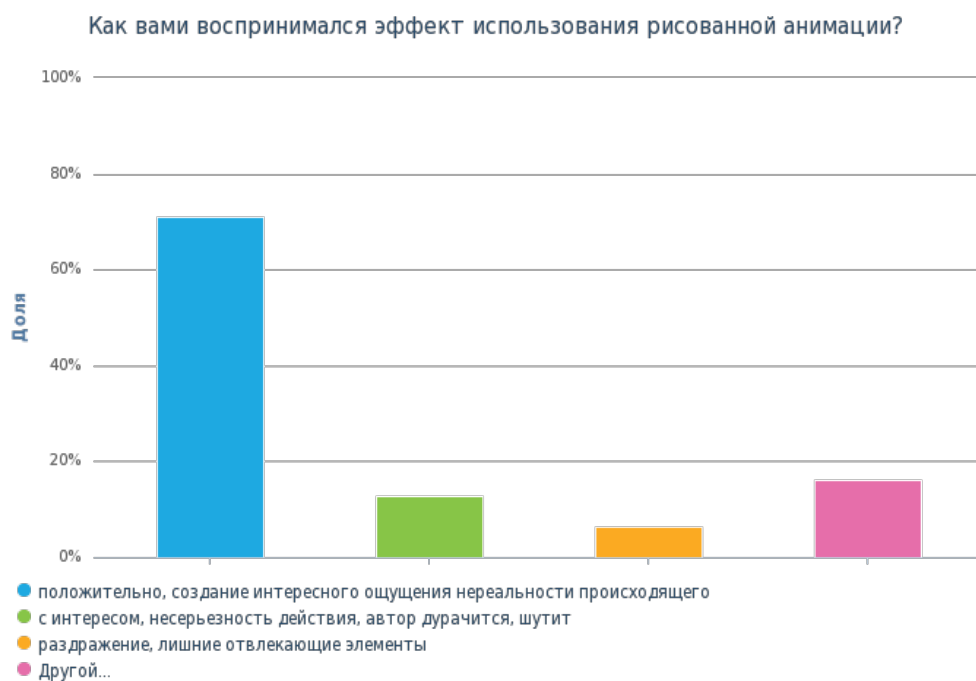
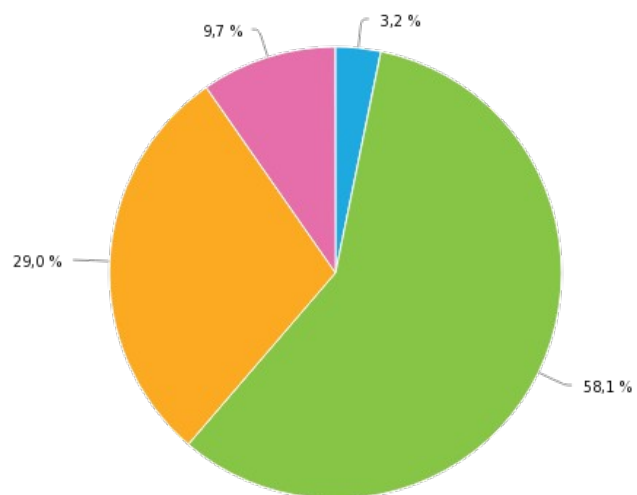


Рисунок Г.14

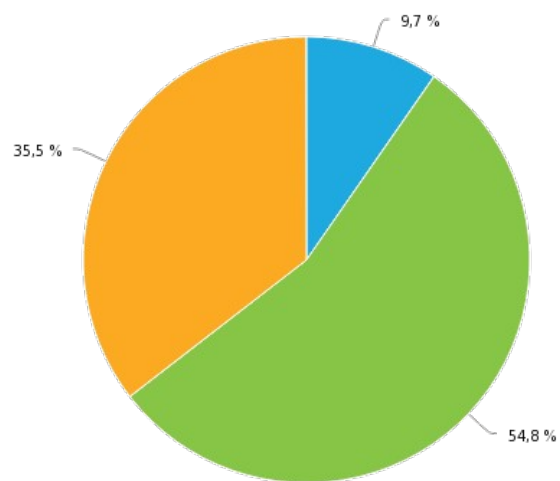
Соответствовали ли, по Вашему мнению, внешние образы, поведение главных героев их реальным прототипам?



● соответствовали полностью ● по большей части соответствовали ● отдаленно соответствовали ● не соответствовали

Рисунок Г.15

Были ли Вы знакомы с реальной историей, которая легла в основу фильма?



● да, тема хорошо знакома ● да, знал общую информацию, без подробностей ● нет

Рисунок Г.16

Искажаются ли на Ваш взгляд реальные факты в фильме?

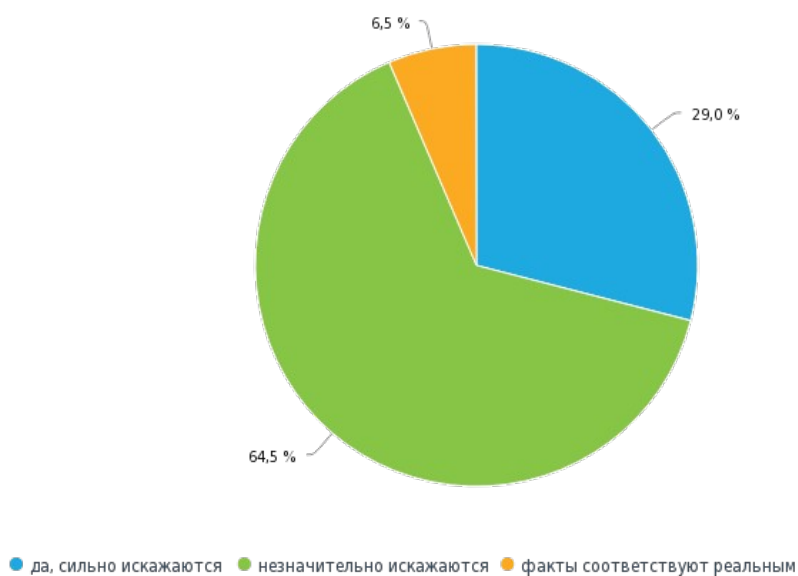


Рисунок Г.17

На Ваш взгляд, реальность, показанная в фильме, соответствует жизни?

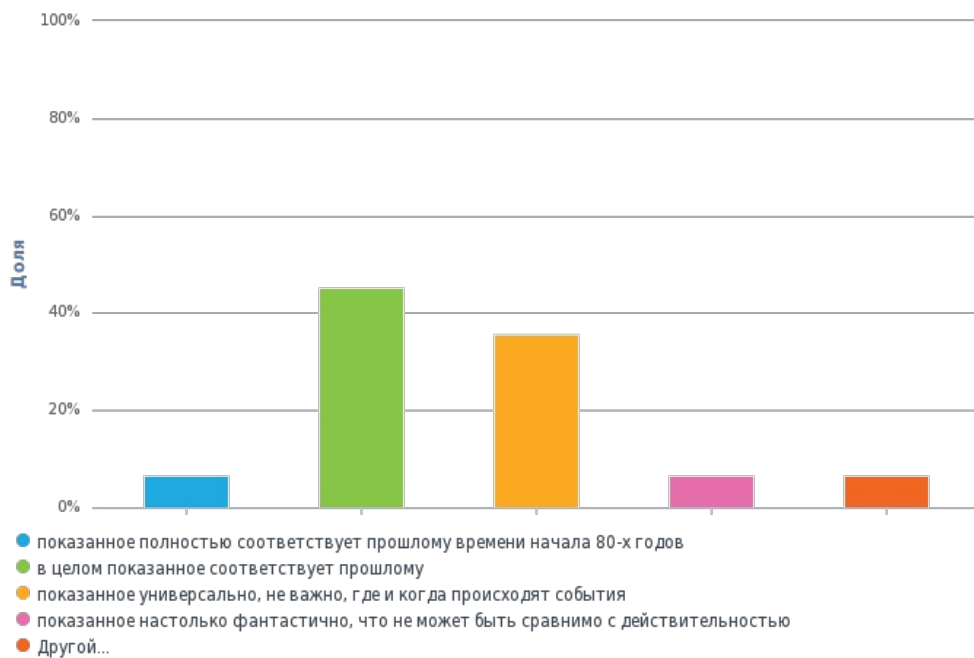


Рисунок Г.18

Какую реакцию вызывают сюжеты альтернативного развития событий на рок-концерте, в электричке?

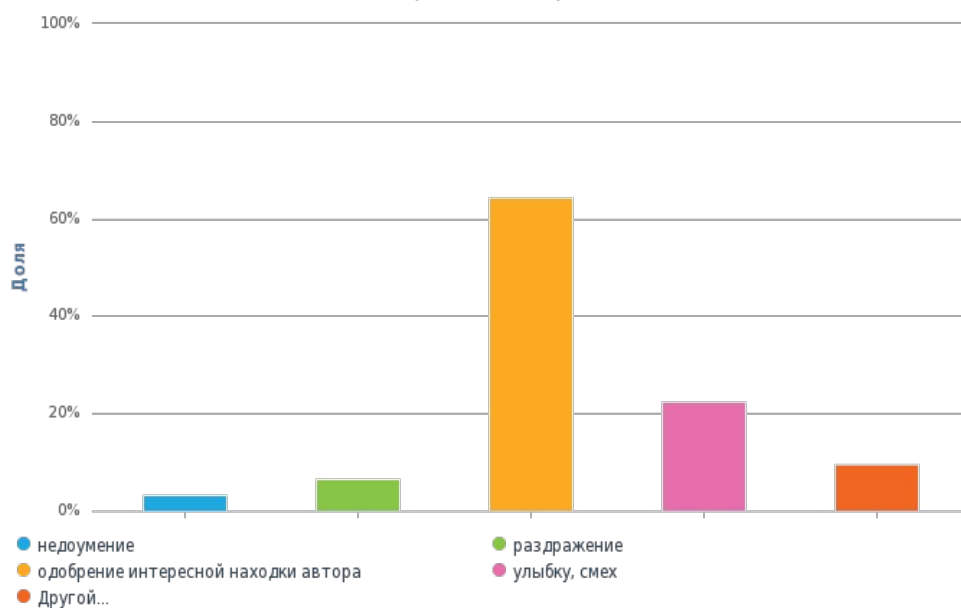


Рисунок Г.19

Какая сюжетная линия, на ваш Взгляд, главная в картине?

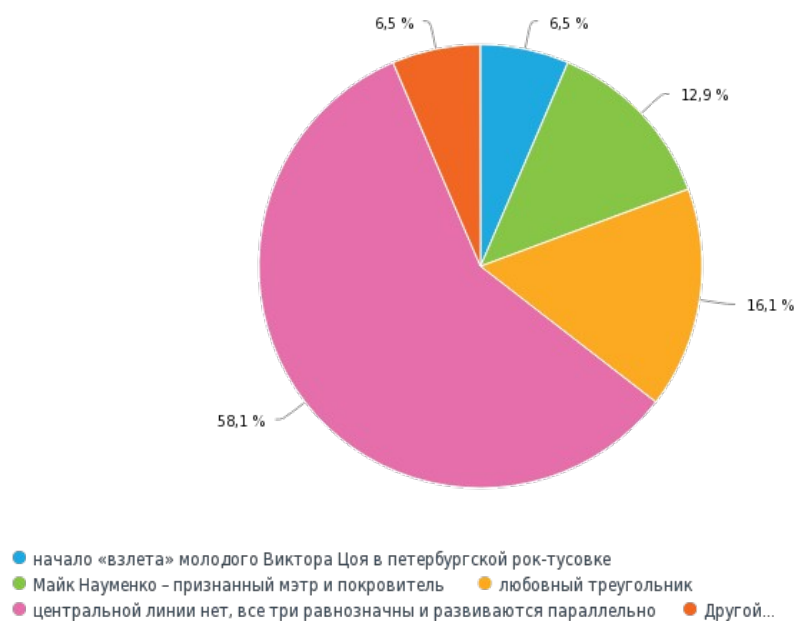


Рисунок Г.20

Испытывали ли Вы ощущение сопричастности зрителям рок-концертов, испытывали чувство восторга, драйва от происходящего?

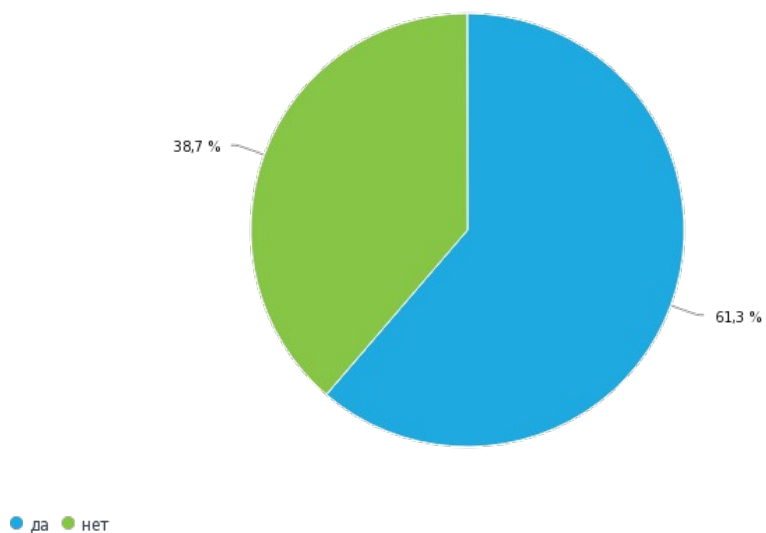


Рисунок Г.21

Испытывали ли Вы ощущение сопричастности участникам рок-тусовки и их поклонникам во время действия на природе, в электричке, испытывали чувства единения или возмущения?

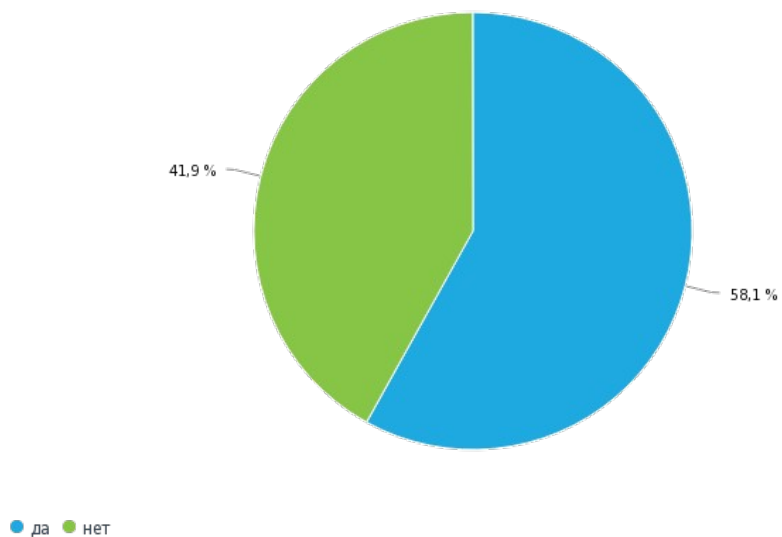


Рисунок Г.22

На чьей стороне любовного треугольника были Ваши симпатии?

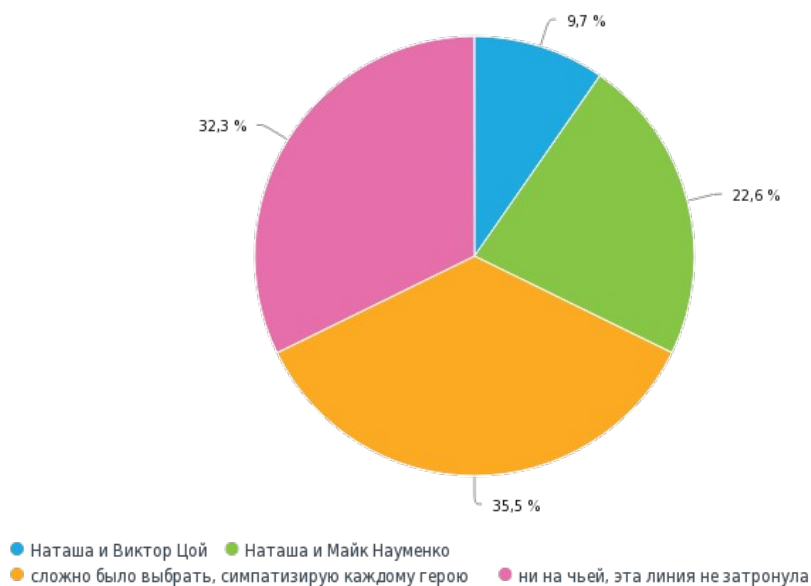


Рисунок Г.23

Что для Вас как зрителя было близко в фильме?

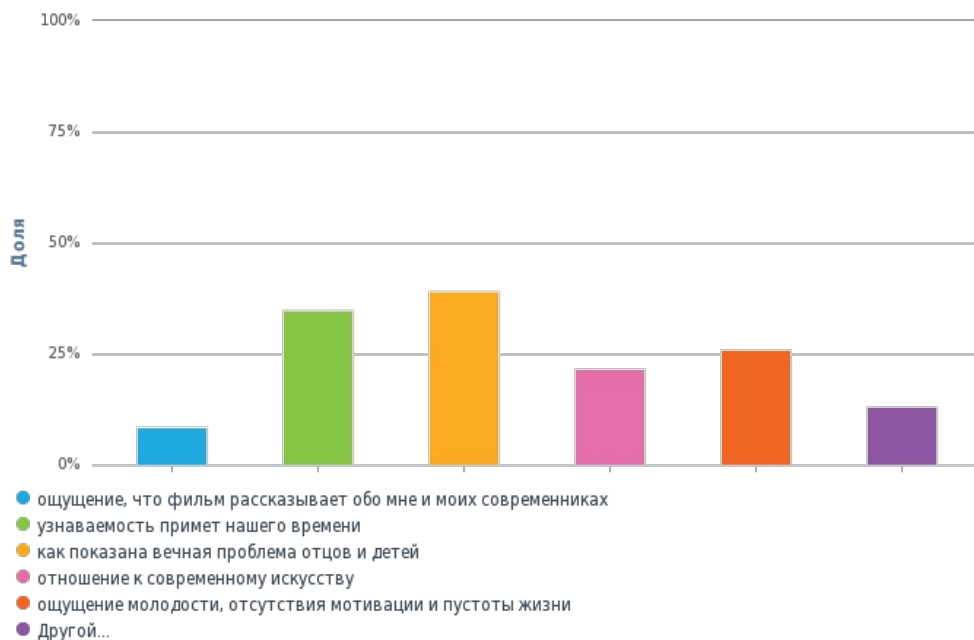
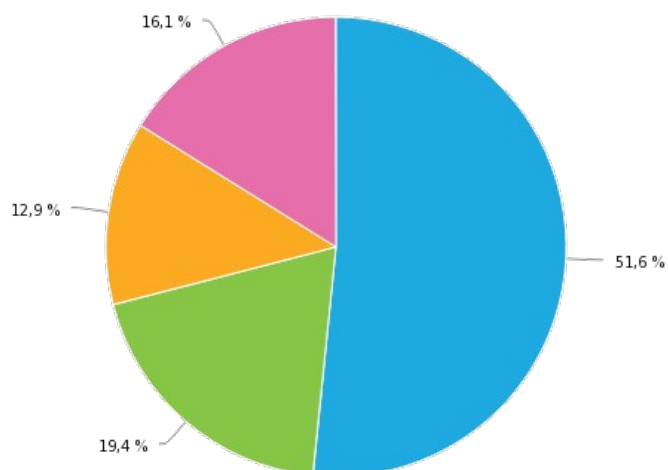


Рисунок Г.24

Выберете близкое Вам высказывание кинокритика о фильме:



- «черно-белый мир не столько ностальгии, сколько утопии, в котором органично существуют эти герои – такие молодые, беспечные и, вместе с тем, благородные». Антон Долин «Вести FM»
- «Лето» - фильм о вечном российском «подполье» и людях, добровольно выбирающих себе такое маргинальное существование, готовых платить за него высокую цену». Стас Тыркин «Комсомольская правда»
- «Лето» построено, в сущности, вокруг отсутствующего события, и главные герои норовят постоять в уголке. Любой синопсис этой картины слегка лукавит, она в каком-то смысле ни о чем». Станислав Зельвенский «Афиша»
- «Ожидания в фильме, в принципе, оправдало одно название. Он, действительно, оказался про лето. ... Но про Цоя, а уж тем более про питерский рок-клуб, такое кино, как говорят в лучших домах, не канает». Валерий Рокотов «Новые известия»

Рисунок Г.25

ПРИЛОЖЕНИЕ Д

Бланк анкеты фильм «Кислота»

Здравствуйте!

Сибирский федеральный университет проводит исследование отношения зрительской аудитории к современному российскому кино на материале художественного фильма «Кислота» (2018), режиссера Александра Горчилина. Результаты опроса будут использованы в магистерской диссертации. Данные будут представлены анонимно, в обобщенном виде.

Выражаем признательность за помощь в проведении исследования!

1. Как часто вы смотрите российские фильмы в кинотеатрах?

- а) один раз в неделю
- б) один раз в две недели
- в) один раз в месяц
- г) раз в полгода
- д) два-три раза в полгода
- е) два-три раза в год
- ж) один раз в год
- з) не смотрю российские фильмы в кинотеатрах

2. В каком формате вы предпочитаете просмотр российского кино чаще всего:

- а) по телевизору
- б) на мониторе компьютера (трансляция в сети Интернет, воспроизведение с DVD)
- в) в кинотеатре
- г) в домашнем кинотеатре

3. Примерное количество российских фильмов, просмотренное Вами в 2018 году?

- а) 1-2 фильма
- б) 5 фильмов
- в) 10 фильмов
- г) 20 фильмов
- д) больше 20 фильмов

4. Какие российские фильмы 2018 года Вам наиболее запомнились?

5. При просмотре фильма «Кислота» особенно запоминающимся, на Ваш взгляд, были: (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) цвет
- б) звук
- в) операторская работа
- г) построение кадра
- д) монтаж
- е) внешние образы героев
- ж) предметы, антураж помещений и пространств, в которых происходит действие
- з) свет

6. Какую реакцию у Вас вызывало наличие откровенных эротических сцен? (можно выбрать несколько пунктов)

- а) раздражение, не приемлю откровенных эротических сцен в кино
- б) не поклонник откровенных эротических сцен в кино, но в данном фильме использование их было необходимо для раскрытия характера главных героев
- в) с пониманием отношусь к эротическим сценам в кино, считаю, что в данном фильме использование их было необходимо для раскрытия характера главных героев
- г) мысль о том, что «это было снято красиво»
- д) другое _____

7. Как вами воспринимался эффект музыки в наушниках героя, которой зритель не слышит? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) положительно, создание интересного ощущения недосказанности
- б) с интересом, с надеждой, что эту музыку мы в фильме услышим
- в) недоумение
- г) раздражение
- д) другое _____

8. Соответствуют ли, по Вашему мнению, внешние образы, поведение главных героев образам и поведению наших современников?

- а) соответствуют полностью
- б) по большей части соответствуют
- в) отдаленно соответствуют
- г) не соответствуют

9. На Ваш взгляд, реальность, показанная в фильме, соответствует жизни?

- а) показанное полностью соответствует сегодняшнему дню
- б) в целом показанное соответствует современности
- в) показанное условно, атрибуты времени в нем мало важны
- г) показанное настолько фантастично, что не может быть сравнимо с действительностью
- д) другое _____

10. Сюжетная линия какого героя, на ваш Взгляд, главная в картине?

- а) история Вани
- б) история Пети
- в) история Саши
- г) центральной линии нет, все три равнозначны и развиваются параллельно
- д) другое _____

11. Какую реакцию вызывает сцена падения с балкона Вани?

- а) недоумение
- б) раздражение
- в) страх
- г) удивление
- д) другое _____

12. Испытывали ли Вы ощущение сопричастности посетителям клуба, испытывали ощущение драйва от музыки и танцующих?

- а) да
- б) нет

13. Испытывали ли Вы ощущение сопричастности зрителям перформанса «расщепленный пионер» в мастерской Василиска, испытывали ощущение заинтересованности процессом?

- а) да
- б) нет

14. Родители кого из главных героев вызвали вашу симпатию? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) никто не вызвал симпатию
- б) мама Вани
- в) мама Пети
- г) отец Пети
- д) мама Саши
- е) бабушка Саши
- ж) отчим Карины

15. Какую реакцию вызывает сцена разговора Пети и Саши о смысле жизни?

- а) интерес
- б) раздражение
- в) скуку
- г) недоумение
- д) другое _____

16. Какую реакцию у Вас вызывала сцена с появлением обнаженного Вани, бегущего рядом с Сашей?

- а) недоумение, ощущение, что это лишнее для понимания сюжета
- б) интерес, мысль о том, что это интересный режиссерский ход
- в) другое _____

17. Какую реакцию вызывает сцена подготовки к крещению младенца в церкви?

(можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) недоумение
- б) раздражение
- в) страх, от мысли, что свершится задуманное
- г) удивление
- д) напряженное ожидание финала
- е) надежда на то, что Саша передумает и исправит ситуацию
- ж) надежда на то, что произойдет Чудо, и вода в купели будет безопасна для ребенка
- з) спокойно прикидывал варианты развития событий
- д) другое _____

18. Какую реакцию вызывает финал сцены в церкви?

(можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) недоумение
- б) раздражение

- в) удивление
- г) радость
- д) облегчение
- е) приятное осознание того, что твой вариант развития событий подтвердился
- ж) другое _____

19. Какому зрителю, на Ваш взгляд, фильм понравится больше всего? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) зрителю, которому хочется отдыха, развлечения, расслабления
- б) зрителю, которому хочется интеллектуального опыта
- в) зрителю, который является ровесником главных героев
- г) зрителю, который является ровесником родителей главных героев
- д) зрителю, интересующемуся современным молодежным кино
- е) другое _____

20. Что для Вас как зрителя было близко в фильме? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) ощущение, что фильм рассказывает обо мне и моих современниках
- б) узнаваемость примет нашего времени
- в) как показана вечная проблема отцов и детей
- г) отношение к современному искусству
- д) ощущение молодости, отсутствия мотивации и пустоты жизни
- е) другое _____

21. Выберите близкое Вам высказывание кинокритиков о фильме:

а) «Горчилин говорит о трагедии столичной молодёжи с позиции самой столичной молодёжи, замыкается в собственном микрокосме. Потому на выходе получается нечто такое же локальное, фильм, что называется, «для своих». *Ефим Гугнин* «Film.ru»

б) «Кислота» заряжает энергией и заставляет задуматься. Открытый и несколько невнятный финал тоже смотрится уместно, потому что верен общему настроению фильма. А самую важную идею фильма мы слышим еще в самом начале, когда в беснующейся толпе в клубе Петя призывает Сашу: «Будь интересным! Будь хоть каким-то!» Весь фильм герой будет пытаться стать интересным, стать хоть каким-то. Получится у него? Финал открыт и дарит надежду». *Александра Канатина* «Культ кино»

в) «Кислота», которая начинается как фильм Гаспара Ноэ, а затем превращается в «Ученика» Кирилла Серебренникова, производит больше шума, чем смыслов. Но в конце концов, кто сказал, что шум для молодого кино - это обязательно плохо?

Эффектно пошуметь тоже ведь нужно уметь». *Александр Нечаев* «Российская газета»

г) «Несомненно, очень спорное кино, но в его спорности, на мой взгляд, его самая прелесть. Александр Горчилин в своём дебюте хочет охватить весь мир и дать определение абсолютно всему, с чем он хоть раз сталкивался в жизни, конечно, далеко не всё у него получается, но наблюдать за каждой его попыткой одно удовольствие». *Вадим Богданов* «Новый взгляд»

22. Как часто вы принимаете участие в обсуждениях фильмов?

- а) не принимаю, потребности обсуждать фильмы нет
- б) редко
- в) часто
- д) постоянно обсуждаю все просмотренные фильмы

23. С кем вы предпочитаете обсуждать увиденные фильмы? (можно выбрать несколько вариантов ответов)

- а) предпочитаю ни с кем не обсуждать
- б) с друзьями, родственниками, знакомыми
- в) с коллегами
- г) с профессионалами

24. В каком формате вы участвуете в обсуждении кино?

- а) не участвую
- б) дружеская беседа
- в) дискуссия в интернете на страницах друзей
- г) обсуждение в интернете на страницах кинотеатров, профессиональных форумах
- д) в рамках дискуссионных площадок, творческих встреч, кино клубов

25. Существует ли у вас потребность регулярно участвовать в дискуссиях по поводу просмотренного кино?

- а) да
- б) нет

26. Существует ли в Вашем городе дискуссионная площадка, кино клуб, участником которого Вы являетесь?

- а) да
- б) нет

27. Как часто вы участвуете в публичных дискуссиях о кино?

- а) не люблю участвовать в публичных обсуждениях
- б) один-два раза в год
- в) один-два раза в полгода
- г) один раз в месяц
- д) два раза в месяц
- е) один раз в неделю
- ж) другое _____

**28. Что для Вас является стимулом участия в публичных дискуссиях о кино?
(можно выбрать несколько вариантов ответов)**

- а) возможность поделиться собственным мнением
- б) возможность услышать мнение специалистов
- в) возможность услышать различные точки зрения, отличающиеся от собственной
- г) возможность совместно прийти к новым выводам о фильме
- д) другое _____

29. Ваш возраст:

- а) меньше 18 лет
- б) 18-24 года
- в) 25-29 лет
- г) 30-39 лет
- д) больше 40 лет
- е) больше 60 лет

30. Ваш пол:

- а) женский
- б) мужской

31. Сфера деятельности:

- а) наука и образование
- б) здравоохранение
- в) гос. служба
- г) издательство
- д) реклама и маркетинг
- е) журналистика
- ж) торговля
- з) информационные технологии
- и) культура и искусство
- к) кинопрокат

- л) физкультура и спорт
- м) легкая промышленность
- н) тяжелая промышленность
- о) энергетика
- п) добывающая промышленность
- р) сфера услуг
- с) бизнес
- т) другое _____

Благодарим за помощь в проведении исследования!

ПРИЛОЖЕНИЕ Е

Графическое представление распределения ответов респондентов по фильму «Кислота»

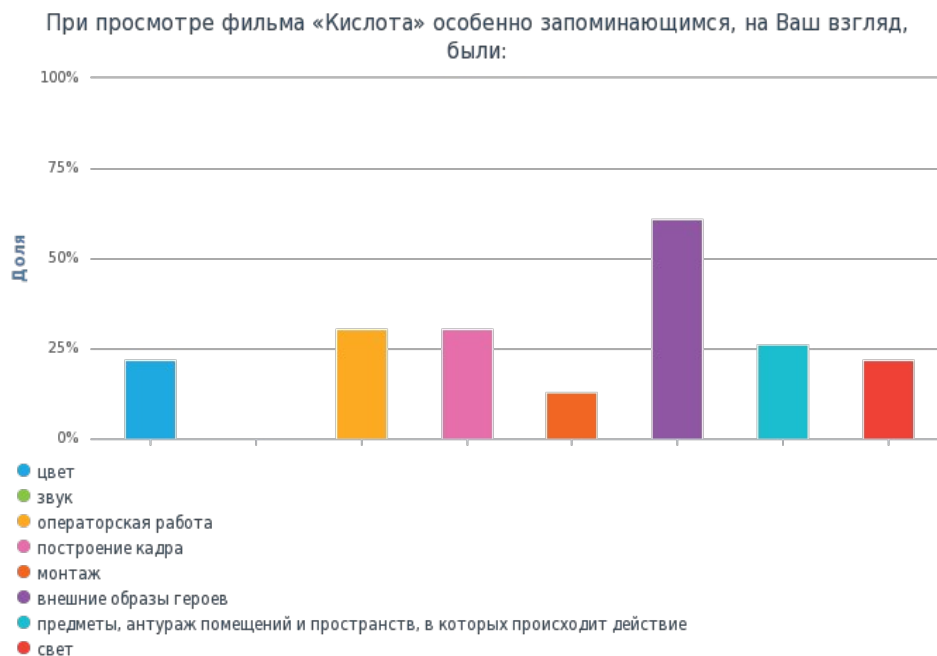


Рисунок Е.1



Рисунок Е.2

Соответствуют ли, по Вашему мнению, внешние образы, поведение главных героев образам и поведению наших современников?

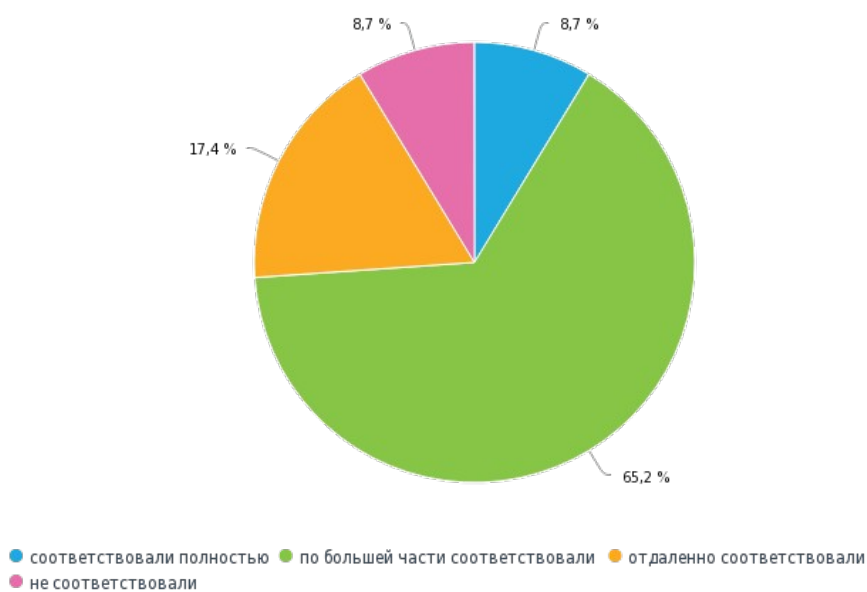


Рисунок Е.3

На Ваш взгляд, реальность, показанная в фильме, соответствует жизни?

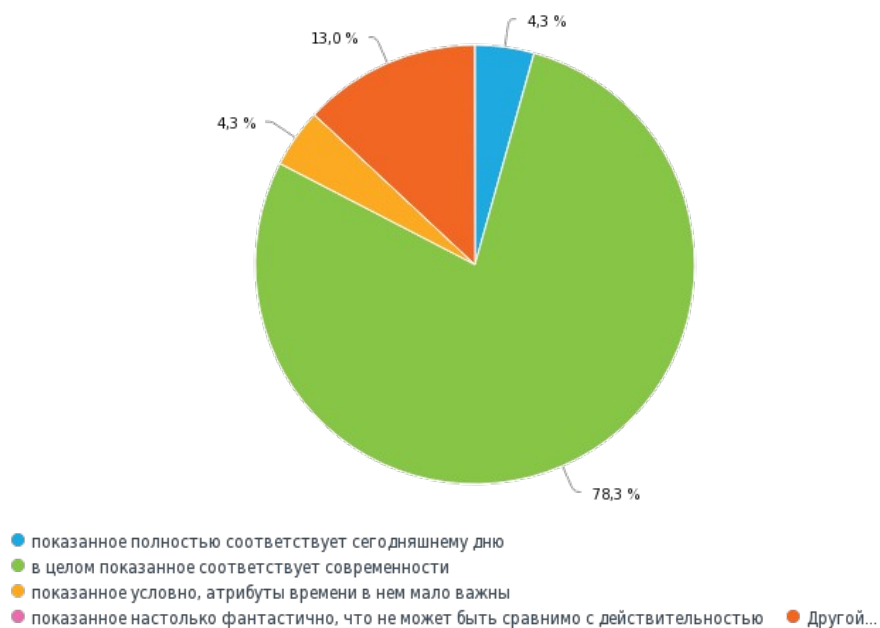


Рисунок Е.4

Сюжетная линия какого героя, на ваш Взгляд, главная в картине?

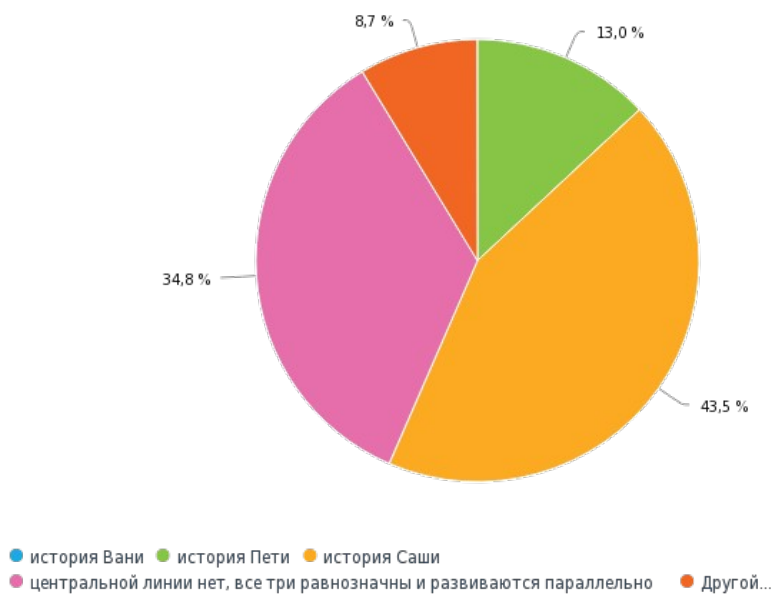


Рисунок Е.5

Какую реакцию вызывает сцена падения с балкона Вани?

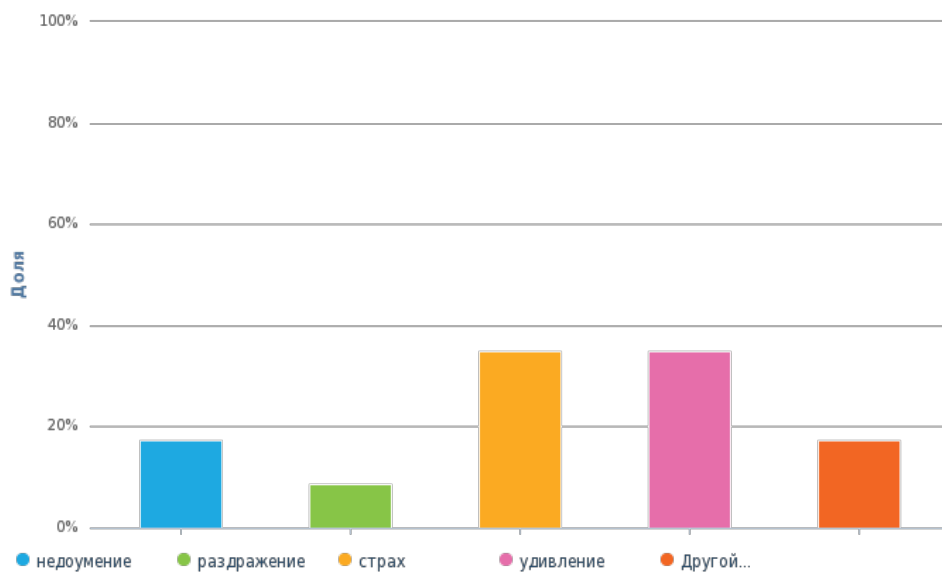


Рисунок Е.6

Испытывали ли Вы ощущение сопричастности посетителям клуба, испытывали ощущение драйва от музыки и танцующих?

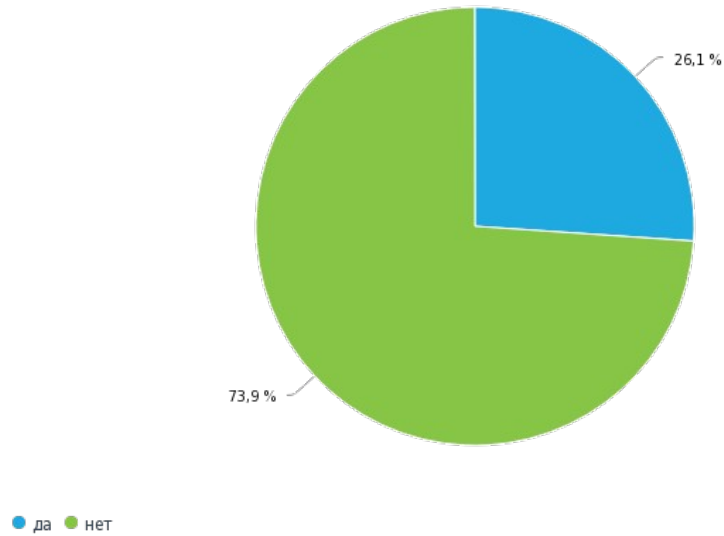


Рисунок Е.7

Испытывали ли Вы ощущение сопричастности зрителям перформанса «расщепленный пионер» в мастерской Василиска, испытывали ощущение заинтересованности процессом?

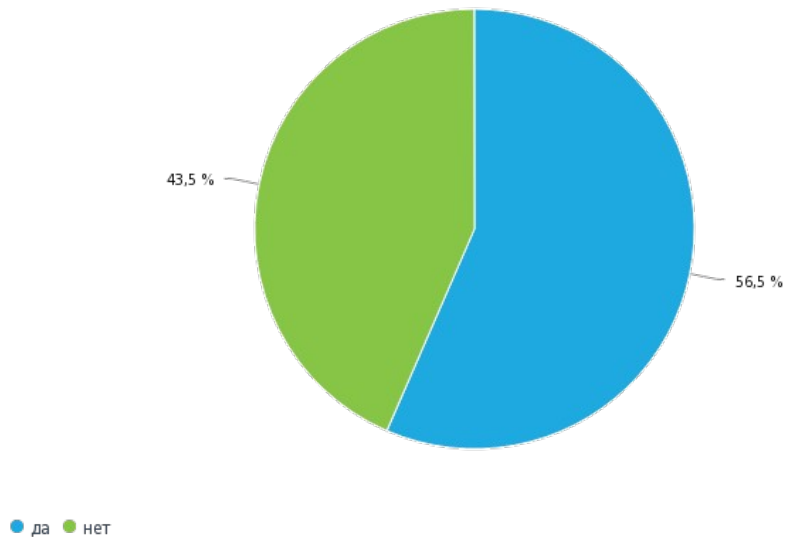


Рисунок Е.8

Родители кого из главных героев вызвали вашу симпатию?

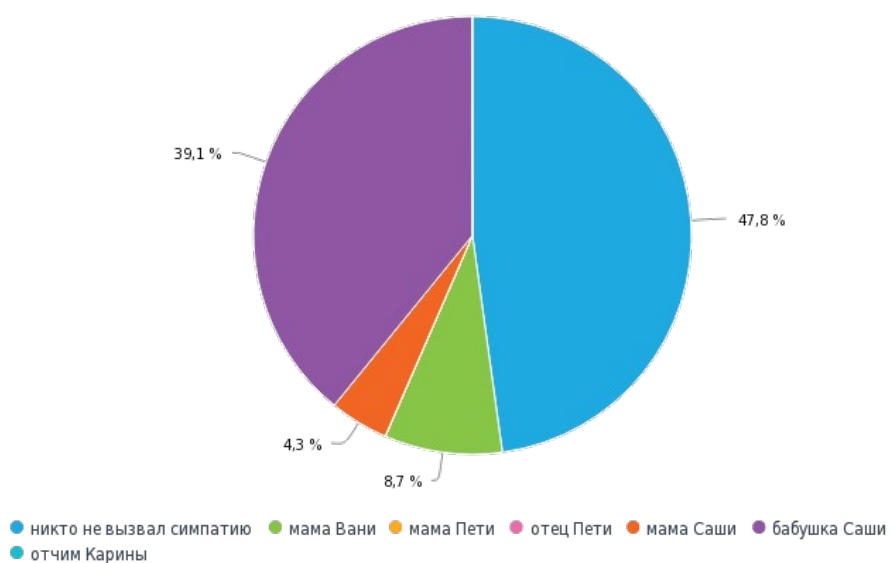


Рисунок Е.9

Какую реакцию вызывает сцена разговора Пети и Саши о смысле жизни?

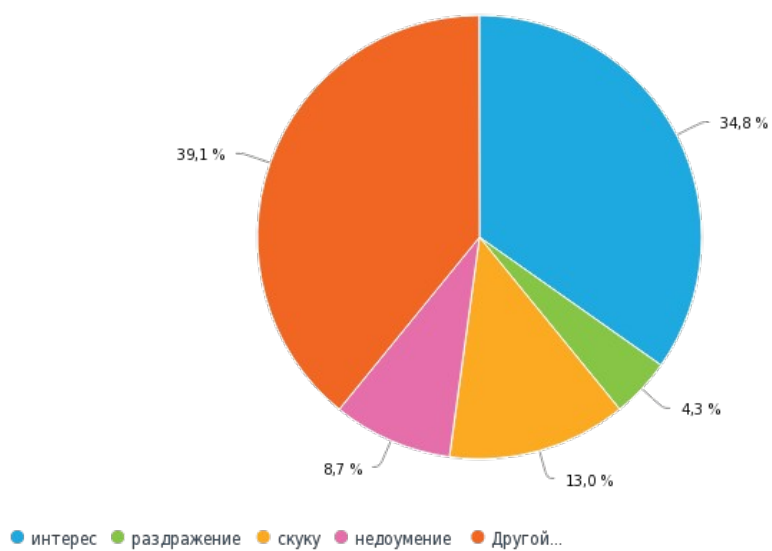


Рисунок Е.10

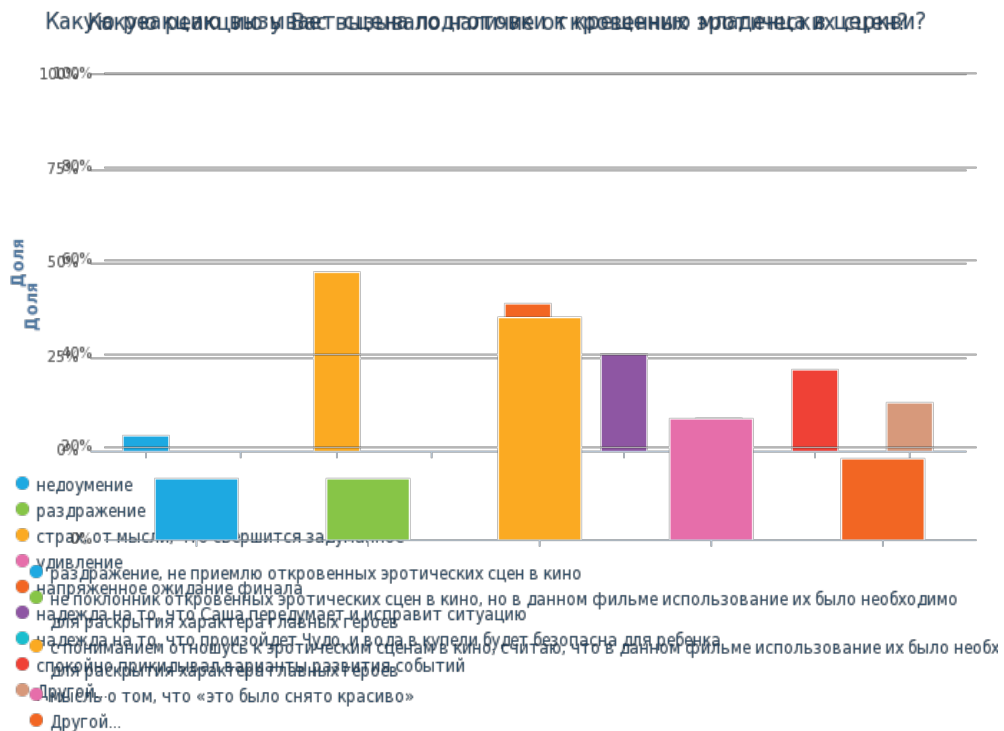


Рисунок Е.11

Какую реакцию у Вас вызвала сцена с появлением обнаженного Вани, бегущего рядом с Сашей?

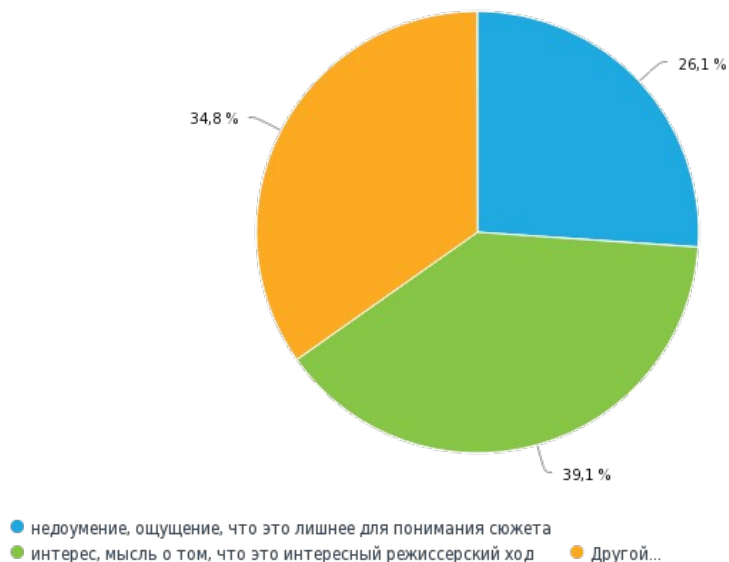


Рисунок Е.12

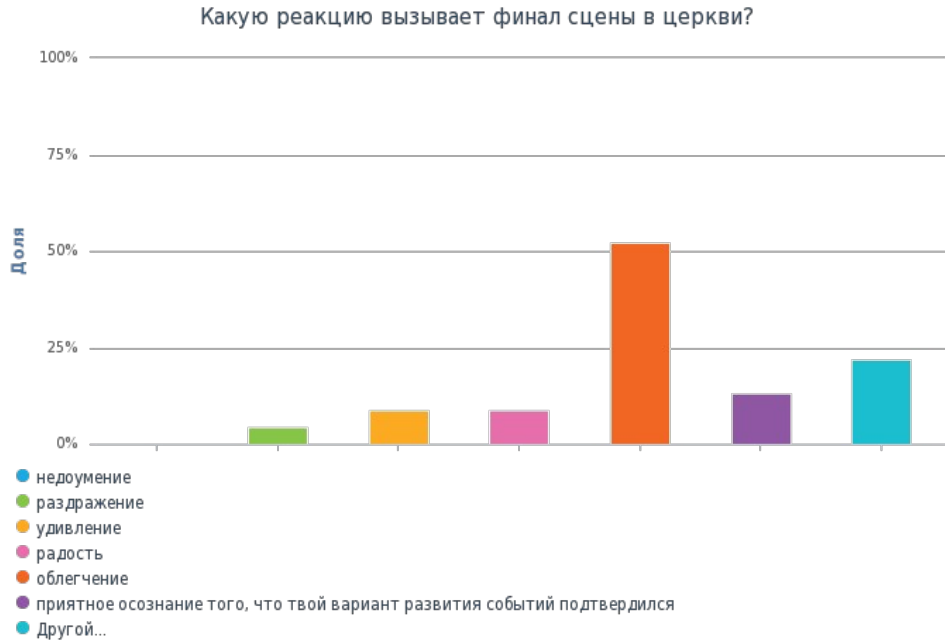


Рисунок Е.13

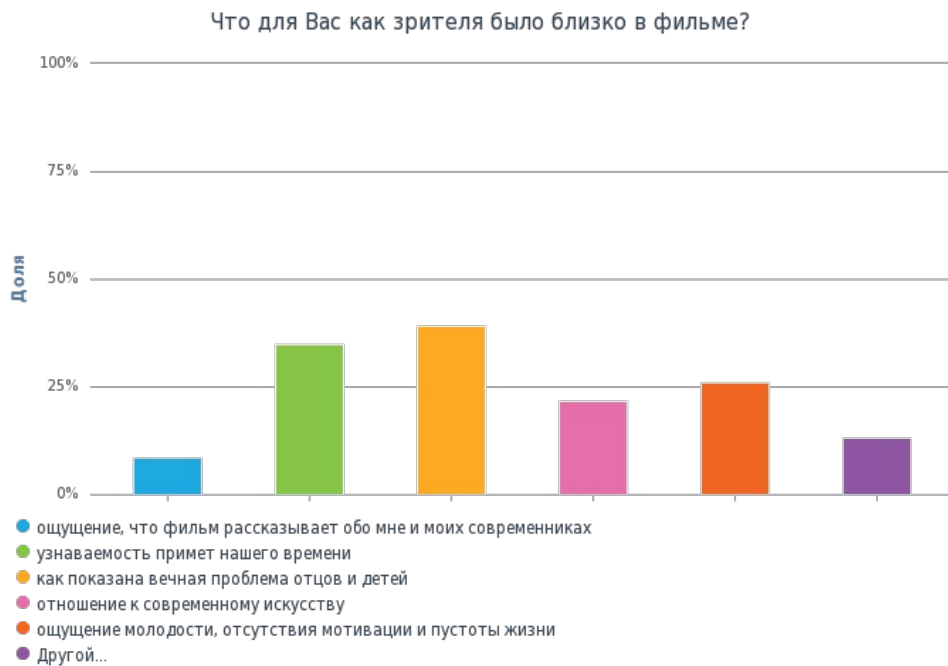


Рисунок Е.14

Выберете близкое Вам высказывание кинокритика о фильме:

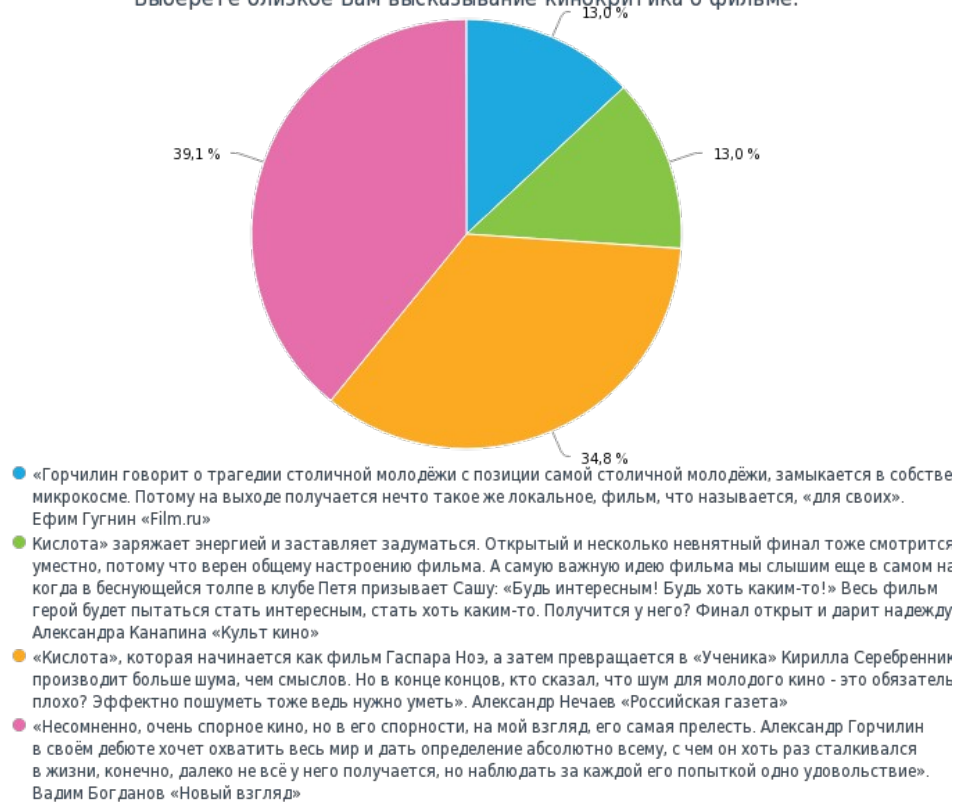


Рисунок Е.15

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Гуманитарный институт

Кафедра культурологии



МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ПРОГРАММА ОРГАНИЗАЦИИ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИНОИСКУССТВА И
КИНОЗРИТЕЛЯ

035400.68 История искусств

035400.68.01 Проблемы теории, методологии и художественной практики

Научный руководитель М.В. Тарасова канд. филос. наук, доцент М.В. Тарасова
Выпускник Л.П. Козлова Л.П. Козлова
Рецензент М.П. Шубский канд. филос. наук, профессор М.П. Шубский

Красноярск 2019