

С.Н.Пензин

**КИНО КАК
СРЕДСТВО
ВОСПИТАНИЯ**

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВОРОНЕЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ВОРОНЕЖ 1975

Задача монографии — раскрыть общетеоретические вопросы эксплуатации экранных пособий и одновременно познакомить педагогов с конкретными способами их применения в идейно-воспитательной работе вуза. Дается психолого-педагогическое обоснование использования в воспитательном процессе произведений кинематографа, их классификация. На примерах лучших советских фильмов анализируются возможности киноискусства для формирования нового человека.

Созданная на основании спецкурса, монография в первую очередь адресуется преподавателям вузов. Издание предназначено также для пропагандистов, аспирантов, студентов, учителей средних школ — для всех, кто интересуется проблемами учебного кинематографа.

*Печатается по решению Ученого совета
кафедры общественных наук
от 25 апреля 1972 г.*

Научный редактор — канд. истор. наук доц. *К. Т. Котляренко*

Рецензенты:

сотрудник Научно-исследовательского института общих проблем воспитания Академии педагогических наук СССР *И. С. Левицина*,

сотрудник Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР *В. Н. Максимов*,

канд. истор. наук доц. *А. М. Малыш*.

Пензин С.Н. Кино как средство воспитания. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1973. 152 с.

С любезного разрешения автора данная монография дана в сокращенном варианте.

ТОО... Еще недавно столь загадочный набор букв сегодня легко расшифровывается каждым педагогом. ТСО получают все большее распространение. Кино — лидер технических средств обучения. Оно синтезирует свойства всех остальных экранных и звуковых пособий и обладает максимальными возможностями повышать эффективность учебно-воспитательного процесса, облегчать труд обучающихся и обучаемых. Технический прогресс делает фильм удобным и доступным инструментом для каждого учебного заведения, для каждого преподавателя.

Одна из объективных причин отставания учебного кинематографа — малый фонд кинолент специально для высшей школы.

Кинолент для демонстрации на лекциях и семинарах пока мало, зато имеется громадный фонд фильмов, представляющих большую ценность для процесса воспитания. Тем не менее развитие вузовского кинематографа происходит парадоксальным образом: активно эксплуатируются редкие картины, снятые специально для учебных целей, а слабо используются огромные реальные возможности киноэкрана как инструмента целенаправленного формирования личности.

Фильмы, способны стать помощником воспитателя, в большинстве своем не являются педагогическим пособием в строгом смысле слова. Кинематографом накоплено громадное богатство — тысяча короткометражных и полнометражных лент; чтобы их использовать в учебно-воспитательном процессе, необходима определенная сумма знаний по теории и истории кино. Еще сложнее ориентироваться в многочисленных произведениях текущего кинорепертуара. А новые фильмы пользуются наибольшей популярностью у молодых зрителей и оказывают на них значительное влияние. Так возникает необходимость обращаться к сфере знаний, лежащих на стыке педагогики и киноведения. Новые союзы наук — характерная особенность нашего времени.

Глава 1

КИНО В СИСТЕМЕ ВОСПИТАНИЯ

Функции кино в педагогике высшей школы. Фильм как способ самовоспитания. Экранный эффект сопереживания

Человек, которому сегодня 18-20 с небольшим лет, готовится к самостоятельной жизни. Он учится, порой одновременно стоит у станка или работает в поле. У него значительный запас знаний, еще больше ему предстоит узнать. Преподаватели должны уберечь юношей и девушек от возможных ошибок, научать их жить, учиться, трудиться и отдыхать...

...Формы и методы воспитательной работы нуждаются и непрерывном совершенствовании. Кинематограф становится надежным помощником воспитателя, сооружает его более совершенными способами воздействия на личность молодого человека. Кинопроизведения, показывая путь, пройденный народом, дают ценный материал для воспитания студенческой молодежи...

Кинематограф, как и другие технические средства информации, находится в центре внимания педагогов многих вузов страны. При детальном анализе использования экранных пособий в воспитательном процессе высшей школы обнаруживается эмпирический подход методике их применения. Преподаватели вынуждены руководствоваться не научными рекомендациями, а интуицией, «удачным опытом». Для решения проблемы прежде всего необходимо: 1) определить функции кино как инструмента воспитания; 2) уточнить методы и формы использования произведений кинематографа для целенаправленного формирования личности (студента); 3) найти способ определения уровня воспитательного воздействия фильма. (...)

.... Кино («широко-осведомительная хроника») выполняет, прежде всего, познавательную функцию, увеличивает объем информации, приобретаемой студентами в вузе. Для преподавателя важно в данном случае рассматривать документальное кино как способ наиболее точной регистрации научно-исторического факта. Экранный материал служит дополнительным источником сведений, благодаря которым возрастает аргументированность материала лектора.

Далее, кино призвано повышать наглядность учебно-воспитательного процесса. И, наконец, кино выполняет воспитательную функцию. Произведения экранного искусства обладают большими возможностями для формирования мировоззрения, патриотизма, нравственного и эстетического воспитания студентов.

Лучшие советские фильмы, изображая нашего современника в разносторонних общественных связях, воспроизводят его нравственные чувства, помыслы и поступки, утверждают и пропагандируют нормы морали, помогают, вооружать будущих специалистов знанием...

Преподаватели, планируя свою деятельность по воспитанию студенчества с помощью экранных средств, прежде всего должны отчетливо представлять, как решаются задачи формирования личности студента в процессе проводимых в кинозале мероприятий, какие новые возможности предоставляет кинематограф.

Формирование личности — сложный процесс изменения личности в результате воздействия на нее. Известны три основных вида формирования личности: стихийное, целенаправленное и самовоспитание. О первом виде приходится говорить, например, при просмотре фильмов, идущих в кинотеатрах, когда изменение личности происходит в результате случайных воздействий.

Кинематограф представляет ценность для воспитателя не только как одно из лучших средств фиксации и воспроизведения действительности, но и как способ ее осмысления. Поэтому педагог анализ кинопроизведений включает вопросом, в какой степени они помогают узнать и постичь окружающую реальность, закономерности исторического развития внешнего мира и человеческого сознания.

Главным фактором, объединяющим задачи педагогики и киноискусства, является общность объекта — человеческая личность. По сравнению с педагогикой кино очень молодо, история его развития длится немногим более трех четвертей века. На протяжении первых пятидесяти лет кинематографисты интересовались в основном внешней стороной событий. (Речь идет о массовой кинопродукции. Создатели же выдающихся кинолент всегда пытались раскрыть на экране мысли, переживания, характеры людей через внешние признаки — актерскую игру, слово, действия и поведение персонажей). В середине 50-х годов искусство экрана вступило в период, открывший перед ним возможность освоения таких сторон действительности, которые не поддаются непосредственно фиксации кинокамерой. Кинематограф сравнялся, наконец, с литературой и театром и стремится проникнуть во внутренние процессы духовной жизни человека, делает непосредственным предметом своего исследования скрытое от посторонних глаз рождение идей, эмоций, мотивов поведения личности. Киноэкран дает возможность проверить, на что способен современный че-

ловек, каковы внутренние ресурсы личности в различных сложных условиях.

В отличие от средней школы в высшем учебном заведении отсутствует институт классных руководителей и, следовательно, проводится меньше специально организуемых воспитательных мероприятий. Главное внимание в вузе уделяется самому процессу обучения, контакты между студентами и преподавателями во внеучебное время носят эпизодический характер. Вот почему педагогу высшей школы важно использовать как можно больше различных факторов, оказывающих влияние на формирование личности студента. Каждый просмотр фильма в кинотеатре и по телевидению — это по сути дела воспитательное мероприятие на строго определенную тему, протекающее автономно от педагогов. И если преподаватель будет знать, что смотрят его учащиеся, он сможет направить влияние кинематографа на нужному руслу.

В воспитательной работе в вузе приходится учитывать особенности психологии молодежи, уровень ее общего развития. Характеру юношей и девушек свойственны романтическая приподнятость, яркая эмоциональность. Главная опасность, подстерегающая педагога, — сухое, оторванное от интересов молодежи ото коллектива морализирование. Не правы те, кто преувеличивает роль языковой коммуникации и считает, будто достаточно подобрать «правильные» слова — и слушатели их усвоят. Эффективность идеологического воздействия находится в прямой зависимости и от содержания пропаганды и от нашего умения заинтересовать аудиторию, найти с ней контакты. Необходимо использовать и такие коммуникативные связи между воспитателем и воспитанником, которые вне языка и в тесном контакте с ним ненавязчиво способствуют формированию личности. К подобным способам информации относится кинематограф. Идеи экранного искусства воспринимаются молодыми зрителями не как сторонняя и чуждая их личности сила, а как вызревшая внутри их самих.

Кино позволяет осуществлять формирование личности в нужном направлении с более ранних и простых элементов ее психологической структуры — с интересов. Последние пронизывают другие стороны и качества личности студента — установку, ориентацию, направленность, придают им общественную значимость. Кинематограф относится к области стабильных духовных интересов учащейся молодежи, становится для нее одним из самых популярных видов художественного творчества.

Большинство участников анкетирования, проведенного сектором изучения духовной культуры советского общества при Уральском филиале АН СССР, заявили, что кино интересует их больше других видов искусства. Если представить количественное выражение мнений кинозрителей с незаконченным высшим образованием (т. е. студентов) в виде индексов (кино принято за 1), то различные виды художественного творчества по степени «привлекательности» расположатся следующим образом⁶:

1. Кино	1	5. Театр	0,53
2. Эстрада	0,74	6. Живопись	0,33
3. Музыка	0,71	7. Архитектура	0,15
4. Литература	0,63		

Анализ свободного времени студентов Воронежского университета показал, что значительное место в их досуге занимает просмотр фильмов. Свыше половины из 500 опрошенных студентов посещают кинотеатры еженедельно, около 40% — один-два раза в месяц. Искусство, помимо познавательной и воспитательной функций, выполняет гедонистическую функцию, служит источником эстетического наслаждения. Отсюда одна из причин повышенного интереса к кинематографу, у студенческой молодежи.

Педагогика высшей школы преследует цель всестороннего развития личности. На практике же в вузах из-за узкопрофессиональной направленности и перегруженности учебных программ наблюдается противоположная тенденция. Как свидетельствуют преподаватели ростовских вузов, «возникает парадоксальная ситуация: вуз, который призван воспитывать всесторонне развитых специалистов высшей квалификации* более способствует их односторонней ориентации»⁷. В подтверждение этого вывода приводятся данные исследования бюджета времени студентов Ростовской области: свободное время студентов, которое остается для всесторонне познавательной и культурной деятельности, в пять с лишним раз меньше времени, отводимого на освоение специальных профессиональных знаний. Причем из общего суточного бюджета свободного времени, равного 2 час. 20 мин., 35 мин. студенты тратят на посещение кино и просмотр телепередач; Особое внимание: студентов к экранному искусству не случайно, поскольку оно служит

источником информации по различным областям общественно-политической жизни, науки, культуры.

Одностороннее интеллектуальное развитие учащихся многих вузов явно опережает эмоциональное. Фильмы помогают преодолевать и эту тенденцию и в конечном итоге способствуют формированию всесторонне развитой личности.

Чем тоньше чувствует и переживает человек, тем лучше он поймет другого и придет к нему, если надо, на помощь, тем ответственнее относится он к своим обязанностям, тем скромнее ведет себя в обществе. Педагог обязательно должен воспитать у студентов культуру чувств, так как иначе невозможно вырабатывать у них необходимые взгляды и убеждения. У человека с неразвитыми чувствами нельзя сформировать коммунистическое сознание, навыки и привычки коммунистического поведения.

Представители прогрессивной педагогической мысли всегда подчеркивали важность воспитания чувств, считая их основой последовательного развития личности. Идею формирования нравственности молодого человека посредством воздействия на его эмоциональную сферу отстаивал К. Д. Ушинский: «Ничто — ни слова, ни мысли, ни даже поступки наши не выражают так ясно и верно нас самих и наши отношения к миру, как наши чувствования»⁸.

Произведения киноискусства — прекрасное средство развития чувств. Поэтому воспитательная роль кинематографа больше, чем может показаться, когда о целесообразности использования картин судят лишь по их тематике. Так, моральному воспитанию молодежи способствуют не только ленты, про которые принято говорить, что они посвящены этическим проблемам. Любой талантливый фильм развивает эмоциональный аппарат молодого зрителя. Если картина о современности, она еще и подготавливает юношей и девушек к той системе отношений, которая является характерной для нашего общества, частично включает их в эти отношения.

Профессиональные знания и навыки будущего специалиста очень важны, но они в конце концов являются только орудием — все зависит от того, каким целям они будут служить, с каких идейно-нравственных позиций будут использованы. Фильм наряду с другими воспитательными факторами в значительной мере влияет на процесс развития личности студента. Учеба, спорт, трудовая практика, общественная деятельность студенческой молодежи постоянно находятся в центре внимания педагогического коллектива вуза. На художествен-

ную деятельность, связанную с просмотром фильмов, посещением театров, чтением и т. д., обращается меньше внимания. Эта область очень важна, ибо пролизирует все остальные. В искусстве находят свое отражение и труд, и учеба, и общественная деятельность, и то, что принято считать личной жизнью. Произведения художественного творчества являются чуть ли не единственным источником информации о такой деликатной сфере, как взаимоотношения мужчины и женщины.

Перечисленные обстоятельства лишней раз доказывают необходимость продуманного управления воздействием фильмов, использования результатов этого воздействия для целенаправленного развития личности будущего специалиста.

В комплексе «кино + воспитание» ведущей фигурой следует считать педагога. При постановке фильма реализуются возможности, намного превышающие потенциал любого лектора. Кинокартина, если ее авторами были талантливые люди, произведет на молодежную аудиторию более сильное впечатление, чем устный рассказ. Тем не менее в учебно-воспитательном процессе кино играет служебную роль. Это объясняется следующими причинами. 1. Фильмы, за редчайшим исключением, выполняют не только воспитательную функцию, но и многие другие. 2. Кинематограф, как правило, не осуществляет какую-либо определенную воспитательную программу, воздействие его произведений во многом случайно. 3. Киноленты не имеют точно обозначенного адресата; фильмы для взрослых не дифференцированы по отношению к зрителям определенных демографических параметров. 4. Текущий репертуар кинотеатров иногда включает картины, выводы которых могут оказаться противоположными задачам воспитания (здесь первую очередь это относится к зарубежной кинопродукции). 5. Кинематографу свойственна односторонность коммуникации. Сведения передаются от источника к реципиенту в одном направлении. Зритель по тем или иным причинам может неправильно истолковать идейное содержание картины, проверить же его и поправить авторы фильма не в состоянии.

Одно из преимуществ педагога — возможность непосредственного контакта с аудиторией, двусторонняя связь с ней. Система кинопросмотров, контролируемая воспитателем, становится гибче, оперативнее, охватывает более широкую аудиторию. Преподаватель помогает ориентироваться в кинорепертуаре, он может порекомендовать особенно ценное произведение, которое иначе осталось бы незамеченным, разъяснить мотивы поступков киногероев и т. д. Воспитательное воз-

действие фильма возрастет и от того, что он будет использован не изолированно, а в комплексе с другими мероприятиями.

«Кинематограф выполняет не только полезные, но и вредные функции,— предупреждал М. Ромм. — Он дает широкое, вещественное представление о жизни... Но кинематограф приносит и вред...».

Таким образом, задача педагога заключается в том, чтобы, во-первых, не допустить отрицательного воздействия фильма как элемента стихийного воспитания, осуществить «психологическое закалывание» молодого зрителя; во-вторых, сделать фильм эффективным орудием целенаправленного формирования личности студента: в-третьих, научить студента использовать кино в качестве средства самовоспитания.

Механизм воспитательного воздействия кинофильма меняется в зависимости от цели мероприятия, его характера, времени проведения (учебные часы или неучебные), от используемого педагогического метода.

Кино оказывает большую помощь воспитателю, когда он применяет в своей работе репродуктивно-объяснительный и проблемно-ситуационный методы. Под первым, называемым для краткости методом убеждения, понимается способ воздействия непосредственно на сознание студента. Репродуцированное объяснение реализуется в ряде приемов: в изложении, разъяснении, поучении, внушении и т. п. Приемы становятся более эффективными, если они дополняются наглядно-иллюстративными средствами киноэкрана.

Фильм нейтрализует противоречия метода, связанные со спецификой воспитательного процесса. С одной стороны, педагог должен познакомить аудиторию с суммарными требованиями, которые предъявляет общество к своим членам, а с другой стороны, слушатели неспособны усваивать абстрактные определения; им нельзя рассказывать в отвлеченной форме о добродетелях, которыми они должны быть наделены. Воля, чувство ответственности, трудолюбие, чуткость, внимание к окружающим и другие прекрасные качества не существуют сами по себе. В реальном мире действуют люди со своей конк-

ретной судьбой, характерами, привычками. Не бывает поучительных положительных поступков вне времени и пространства, как нет абстрактных понятий добра и зла. Поэтому требования коммунистической нравственности невозможно изучать в виде обобщенных формул.

Самые элементарные нормы или законы общественной морали без ссылок на конкретные факты воспринимаются труднее, чем сложные теоретические постулаты, проиллюстрированные примерами из практики. Обучение и воспитание тесно связаны друг с другом, но это не одно и то же. Можно обучить человека, но не сумеешь его воспитать. Воспитание предполагает полное формирование личности, обучение же дает только знания. Вот почему просмотр на киноэкране конкретных случаев имеет большее значение для формирования личности, чем заучивание отвлеченных, хотя я абсолютно точных теоретических положений.

Репродуцированное объяснение с помощью кино с успехом применяется в воспитательных мероприятиях вузов. Преподаватель концентрированно сообщает студентам негэнтропийную (т. е. полезную, созидательную) информацию, а фильм воспроизводит конкретные примеры или воссоздает идеальную модель поведения.

Функция кино при использовании метода убеждения — повышать наглядность репродуцированного объяснения. Кинокадры вызывают восприятие, т. е. чувственное отображение объектов действительности, информирующее о конкретной ситуации, практических действиях. Документальные кинокадры, благодаря этой функции, служат оптимальным видом доказательства подлинности и достоверности сообщаемых в устном рассказе фактов и событий.

На заседаниях Международного военного трибунала защита и подсудимые — главные нацистские военные преступники — пытались опровергать все показания и письменные документы. Когда же состоялась демонстрация документальных фильмов о зверствах гитлеровцев на оккупированной территории, экран в зале суда стал неопровержимым свидетелем обвинения. 19 февраля 1946 г. суду была представлена лента,

которая открывалась показом присяги фронтовых советских операторов, что все кадры сняты ими в действительно освобожденных от нацистов советских городах и селах. Фильм показывал застывшие трупы пленных красноармейцев в Тихвине, расстрелянных колхозников под Калинином, страшный ров под Керчью, двор ростовской тюрьмы, в котором матери находили своих убитых детей.

Часть этой кинохроники позднее была включена в документальный фильм «Обыкновенный фашизм», разоблачающий реакционную идеологию нацизма. Рассказ режиссера М. Ромма убеждает, что кино — сильнодействующее средство, и опытный воспитатель должен решить вопрос о его дозировке: «Кинематографические документы этого рода оказались настолько сильны, что, если пользоваться терминологией Эйзенштейна, происходил «нокаут» зрителя. Он закрывал глаза и не мог смотреть на экран. Когда из Красногорского архива привезли на «Мосфильм» демонстрировавшуюся на Нюрнбергском процессе картину о зверствах гитлеровцев на оккупированной территории СССР, то оказалось, что выдержать подряд семь частей... почти невозможно... Показали это группе молодых ребят. Трое. Выскочили из зала на второй части»¹².

Необходимость наглядности обусловлена самим характером процесса познания: от чувственного восприятия к абстрактному мышлению, а от него — к практике. Для успешного выполнения задач воспитания большое значение имеет развитие способности абстрагироваться от единичной ситуации, умения актуализировать опыт прошлого и тогда, когда чувственная информация не поступает. Этим целям служат представления, сообщающие элементам наглядности логическое, рациональное содержание. Любой педагог во время воспитательной беседы широко использует представления — воссоздает с помощью словесных описаний поучительные факты из прошлого или конструирует примеры, как следует поступать в тех или иных обстоятельствах. Представления будут ярче и убедительнее, когда под рукой имеется великолепный «строительный» материал — восприятие только что просмотренных кинокадров.

Представление — необыкновенно динамичная категория. С ее помощью педагог дает возможность слушателям познаться и с реальными фактами и с перспективной тенденцией развития общества. Последнее особенно ценно, ибо деятельность воспитателя всегда обращена в будущее. А. С. Макаренко указывал, что правильно воспитать коллектив — зна-

чит окружить его сложнейшей цепью перспективных представлений ежедневно возбуждать в нем образцы поведения завтрашнего дня. Когда же эта перспектива и связанные с ней благородные возвышенные идеи, «завтрашняя радость», по терминологии А. С. Макаренко, воплощены не в словесный рассказ, а в личность живого человека, с которым аудиторию познакомит киноэкран, они окажут особенно сильное- стимулирующее воздействие.

Английский философ Д. Юм обратил внимание на то, что представления легко комбинируются между собой и взаимно обогащаются. Он же довел это справедливое в основном утверждение до абсурда, уверяя, например, что можно представить «добродетельную лошадь» — достаточно вообразить себе «добродетель» и присоединить ее к фигуре животного, хорошо нам известного. Ошибка заключалась в том, что, во-первых, «добродетель» — абстрактное понятие, не поддающееся отвлеченному представлению; во-вторых, эта этическая категория «не монтируется», не сочетается с существом, лишенным нравственной сферы жизни¹³. Случай служит лишним доказательством, что разговор о нравственности без конкретного субъекта, в котором он воплощается, становится бессмыслицей. Он правомерен лишь с опорой на примеры из практической действительности.

Положительный пример — это не только демонстрация хороших поступков; он становится силой, пробуждающей прекрасные чувства и побуждающей молодежь к активным действиям. В последние годы в качестве ведущего средства управления процессом целенаправленного формирования личности предлагается организация усвоения так называемых педагогических образцов. Они призваны конкретизировать общие цели воспитания, отражающиеся в определенных требованиях общества к человеку. Само целенаправленное воспитание — не что иное, как формирование личности по заранее спроектированной модели. Решающим условием успешного осуществления этого сложного процесса становится перевод заданного воспитателем образца-ориентира в личностный образец самовоспитания, который должен стать критерием внутренних требований учащегося « самому себе.

Кинематограф таит неисчерпаемые возможности использования его в данных целях. Просмотры фильмов дают молодежи представление об определенных типах поведения человека в обществе. Герои лучших произведений киноискусства,— люди сильного интеллекта, большой поли, цельного ха-

актера, находящиеся в центре главных проблем эпохи, отчетливо представляющие свой гражданский и человеческий долг. Специфика кинематографа обеспечивает особую наглядность информации о современном положительном герое, делает предлагаемый нравственно-психологический образец максимально доступным для восприятия.

К произведениям киноискусства такого типа относится «Баллада о солдате» (авторы В. Ежов и Г. Чухрай). В образе девятнадцатилетнего бойца Алеши Скворцова отражены представления об идеальной нравственной красоте и гармонии. Кинорежиссер И.Хейфиц писал о силе примера в киноискусстве: «Зритель всегда жаждет мысленно пожать руку такому вот «своему парню» и поблагодарить его за то, что он сказал за сидящего в зале заветные слова и совершил то, что хотел бы совершить сидящий в зале. Но сделал это искуснее, а главное — в самый подходящий момент»¹⁴.

Классический пример прямого, чисто практического влияния кино — фильм «Тимур и его команда» (реж. А. Разумный), сценарий которого А. Гайдар переработал впоследствии в одноименную книгу. Патриотические чувства подрастающего поколения, его любовь к защитникам Родины воплощены в картине в конкретных действенных поступках. Когда началась Великая Отечественная война, миллионы пионеров стали последователями экранного героя.

В жизни многих молодых людей встречались случаи подобного влияния произведений кинематографа: посмотрел фильм и по-иному взглянул на жизнь, что-то изменилось в душе. Но в принципе кино редко перевоспитывает человека сразу вслед за просмотром. Оно оказывает не прямое, а опосредованное воздействие.

О лучших фильмах справедливо говорят как об учебнике жизни, тем не менее воспитательную функцию киноискусства нельзя понимать упрощенно и требовать от авторов прямолинейного морализаторства. ... Таким образом, не следует ждать от художника во всех случаях прямых практических рецептов поведения; воспитательное воздействие произведений - кранного искусства на личность осуществляется сложным путем.

Педагогу, использующему метод убеждения, в отдельных случаях сталкиваться с отрицательными явлениями в настроении и поведении некоторой части молодежи. ... Одна из причин их появления заключается в том, что словесные приемы воздействия оказываются не всегда достаточно эффективными.

Сталкиваясь с отрицательной реакцией, воспитатель не имеет права исключать молодого человека из сферы своего влияния. Студентам в отличие от школьников, не свойственна активная форма противодействия воспитательным мероприятиям. Встречается иногда лишь пассивная форма такого противодействия, когда юноша или девушка без видимой причины под разными предлогами отказывается выполнять то, о чем его просят, что ему советуют.

Киноэкран в таких случаях оказывает воспитателю значительную помощь, создавая условия для свободного и непринужденного применения репродуктивно-объяснительного метода. Фильм нейтрализует возможное сопротивление воспитательному воздействию, снимает всякого рода психологические барьеры. Кинопросмотр создает доверчивую эмоциональную атмосферу; юноши и девушки покидают зрительный зал возбужденными, готовыми к новым переживаниям. Кинематограф благодаря богатейшему арсеналу своих выразительных средств, способен взволновать зрителей и тем самым создать благоприятные условия для последовательной воспитательной работы. Кинофильм, если это талантливое произведение, оказывает глубокое воздействие на личность молодого человека, укрепляет контакты между педагогом и аудиторией. Намеченные цели достигаются не посредством оголенных дидактических приемов, а путем создания общей атмосферы увлеченности и интереса.

Мы связаны с внешним миром многими каналами. Талантливый фильм — надежный «многоканальный» воспитатель. Он содержит большое количество самой разнообразной информации: реципиент воспринимает ее, не отдавая себе в том отчета. На кинопросмотре молодежь ничего не пытается запоминать — она просто сидит, смотрит, слушает. Но это псевдопассивность. Освобожденные от всякого напряжения, юноши и девушки проявляют огромную внутреннюю активность. Их мозг все фиксирует и впоследствии в определенной схожей ситуации

воспроизводит, причем в памяти сохраняется гораздо больше информации. Таким образом, кино помогает полнее раскрыть резервы каждой личности.

Педагог должен осторожно пользоваться методом убеждения, не увлекаться «позицией командира», не поучать там, где надо дать простор самостоятельной деятельности студентов, и лишь незаметно управлять этим процессом. Чрезмерной опекой, стремлением все продумать за юношей и девушек можно усилить тенденцию, которая ведет к некоторому отчуждению, замкнутости отдельных учащихся в мире собственных интересов. В конечном итоге эта тенденция может привести к социальному инфантилизму, который беспокоит общественность.

Развивать самостоятельность, общественную активность студенческой молодежи и избегать чрезмерной опеки помогает чередование репродуцированного объяснения с проблемно-ситуационным методом воспитания. Во время учебы в вузе меняются определенные качества учащихся. Чтобы внешние воздействия со стороны педагогического коллектива способствовали формированию новых личных качеств студента, необходима деятельность последнего, в процессе которой он и изменяется. Воспитание всегда взаимодействие. Даже во время беседы педагога аудитория про себя соглашается или спорит с ним, и тем самым осуществляется ее развитие.

Проблемно-ситуационный метод воспитания вызывает максимальную активность со стороны молодежи. Педагог не поучает, не доказывает, а организует определенные обстоятельства, которые требуют соответствующей реакции. Оказавшись в новых условиях, студент самостоятельно убеждается, что поступать надо именно так. Сущность метода раскрыл А. С. Макаренко, который говорил, что нельзя воспитать мужественного человека, если не поставить его в условия, когда он мог бы проявить мужество. В самом деле, трудно предположить, что у юноши сформируются волевые качества, если создать ему тепличные условия и воспитывать лишь рассказами о подвигах прославленных героев.

Противоречие данного метода заключается в том, что теоретически он обычно не вызывает возражений, практически же не всегда есть возможность для его реализации. Выход из положения позволяет найти кино. Фильм выполняет функцию своеобразного тренажера, создает иллюзорные обстоятельства, требующие принятия решения. Выдающийся кинорежиссер С. М. Эйзенштейн замечал по этому поводу: «Искусство дает возможность человеку через сопереживание фик-

тивно создавать героические поступки, фиктивно проходить через великие душевные потрясения, фиктивно... чувствовать себя мудрым с Фаустом, страстным—с Ромео... В результате такого «фиктивного» поступка зритель переживает совершенно реальное, конкретное удовлетворение»¹⁶.

Явление, о котором идет речь, свойственно многим видам искусства. Театральный спектакль способен настолько увлечь зрителей, что у них может появиться впечатление, будто они сами переживают события, разыгрываемые на сцене. Соучастие в сюжетных коллизиях неизбежно возникает при чтении художественной литературы. Читатель, опираясь на текст, книга, «оживляет» действующих лиц силой своего воображения, одновременно как бы становясь участником действия. В современных романах все большее распространение получает так называемый внутренний монолог, «несобственно-прямая речь», когда повествование ведется не от имени автора, а от лица одного (из героев. Отсутствие всезнающего рассказчика помогает читателю «превратиться» в героя.

Кинематограф расширяет возможности для идентификации зрителя с персонажем. Этому во многом способствует техника: в полугипнотической атмосфере темного зрительного зала все наше внимание привлечено к ярко освещенному экрану, который является как бы «живой картиной», окном в жизнь. Незаметно наступает «эффект присутствия» — начинает казаться, будто мы сами находимся (среди экранной действительности Совершенствование цветной пленки, стереофонического звучания, все увеличивающийся формат экрана делают «живую картину» все более «всамделишной».

Идентификации способствуют и художественные средства кино, определенным образом используемые авторами. Прежде всего это монтаж и ракурс, благодаря которым реальный мир предстает на экране как бы с точки зрения одного из действующих лиц. Например, в фильме «Летят журавли» (реж. М. Калатозов) мы вдруг видим окружающую действительность глазами тяжелораненого Бориса. На экране не только верхушки берез, которые видны упавшему на землю человеку, но и последние мысли гаснущего сознания. От зрителя не требуется никаких усилий, чтобы полностью отождествить себя с героем, жить его бедами и радостями. Обстоятельства, которые вызывают наши переживания, так называемые реагенты, условны, ибо они связаны с экранным изображением, а не с подлинной внешней средой. Сами же переживания, как заметил С. М. Эйзенштейн, совершенно реальны.

Большинство молодежи свое отношение к киногероям переносит и на исполнителей их ролей. Вот откуда небывалая популярность киноартистов. Юноши и девушки с нетерпением ждут на экране новых встреч с полюбившимися актерами. По мнению психологов, активное восприятие произведений киноискусства способно удовлетворить потребность публики в переживаниях, которые повседневная реальность по тем или иным причинам или совсем не может принести или приносит в 'Недостаточном количестве. Успех у молодежной аудитории приключенческих лент, картин о героических подвигах защитников Родины в Великую Отечественную войну частично объясняется именно этим обстоятельством. Функция кино в данном случае заключается в компенсации ситуаций, отсутствующих в окружающей действительности.

Основные качества и особенности молодежи развиваются во время ее деятельности — вот один из принципов воспитания. Кино способно рационально направлять этот процесс, совершенствовать его и ускорять. Заменяя упражнения воспитанникам, экран тем самым подменяет их деятельность. Подобная подмена вполне допустима, ибо производится лишь в тех случаях, когда упражнение-деятельность невозможны.

Обязательно ли в зале кинотеатра происходит сопереживание с героями? Нет, конечно. Оно характерно для фильмов, поставленных мастерами своего дела; ремесленные подделки оставят публику равнодушной к судьбам персонажей. Вполне допустимо существование зрителей, которых даже выдающиеся картины никак не взволнуют и ни на минуту не заставят забыть об иллюзорности всего происходящего. Таких людей можно не принимать в расчет, ибо они кинотеатры не посещают.

«Эффект сопереживания (присутствия)» сам по себе не выполняет какой-либо воспитательной функции. Экранная «псевдодеятельность» юноши или девушки может остаться нейтральной для их нравственных качеств, может принести пользу или вред. Все зависит от мировоззрения авторов картины, правдоподобия драматургической композиции, характеристики центральных персонажей. Для достижения благоприятных педагогических результатов недостаточно, чтобы молодой человек встретился в зале кинотеатра с героем, точь-в-точь таким, каков он сам. Необходимо, чтобы мысли и дела положительного героя в чем-то существенном и определяющем опережали уровень развития молодого зрителя, его «воспи-

танности». Одним из «сходных принципов педагогического образца является наличие определенного противоречия между идеалом и повседневной жизненной практикой. Собственно процесс воспитания и есть преодоление разрыва между качествами, которые «есть» и которые «должны быть», устранение недостатков.

Чтобы вызвать у аудитории сочувствие экранной истории, кинематографисты должны точно определить предел допустимого опережения героев по отношению к зрителям. Шагнув за него, создатели фильма рискуют оторваться от реального мира подлинных интересов молодежи и утратить ее доверие.

«Эффект сопереживания» помогает включать студента в проблемные жизненные ситуации. Фильм освобождает преподавателя от необходимости продумывать систему конкретных убедительных коллизий, которые требуют от молодого человека самостоятельного решения той или иной проблемы. Отпадает потребность в словесной постановке нравственных задач — это проделывает экран. Преподавателю достаточно обратиться к аудитории с вопросом «А как бы вы поступили?» и предложить самостоятельно завершить сюжетную историю, увиденную на киноэкране.

Молодежь в зрительном зале начинает сосредоточенно размышлять, как бы она поступила на месте персонажей. В результате нравственный урок фильма оказывается более глубоким.

Многие фильмы прямо обращаются к зрителям с призывом вести совместные поиски решения острых нравственных проблем. Так, лента 20-х годов «Парижский сапожник» (реж. Ф. Эрмлер), критиковавшая черты мещанства у некоторых тогдашних комсомольцев, кончалась вопросительным титром: «Кто же виноват?» Дискуссионный запал явно ощущим в фильме Ю. Райзмана «А если это любовь?»

Просмотр фильмов подводит к важной мысли, что жизнь не сводится к серии знакомых ситуаций. Она полна неожиданностей и противоречий. С помощью киноэкрана педагог готовит молодежь к этим неожиданностям, формируя у нее навыки и привычки, вырабатывая готовность тщательно продумывать линию своего поведения в незнакомой обстановке без посторонней помощи, в случае ошибок — нести за них ответственность и исправляться.

Итак, кинематографисты по-разному помогают воспитателю бороться за высокий нравственный идеал. В одних филь-

мах изображаются лучшие черты людей, живущих по законам коммунистической морали. Герои этих лент — люди сильного интеллекта, большой воли, цельного характера. В других фильмах анализируются типы антиобщественного поведения, вскрываются мотивы недостойных поступков. Создатели третьих призывают находить собственное решение сложных морально-политических проблем.

Самостоятельность зрительских приговоров отнюдь не означает их произвольность. Драматургия фильма, его образный строй незаметно, но настойчиво подталкивают участников просмотра к единственному верному с точки зрения коммунистической нравственности выводу.

Отражение новых взаимоотношений между людьми, их научного мировоззрения, морали занимают доминирующее место среди проблем киноискусства. Создатели лучших фильмов, являющихся гордостью мировой художественной культуры, стараются внушить зрителю передовые, благородные мысли и побуждения. Произведения отечественного кинематографа содействуют воспитанию у студенческой молодежи гражданского мужества, честности, твердости характера, стойкости перед жизненными испытаниями, глубокого понимания происходящих в мире исторических процессов... Вот почему многие зрители стремятся в своих мыслях, в поведении, в обращении с близкими, а порой и во внешних манерах походить на полюбившихся им героев экрана.

Вспомним, к примеру, Анку-пулеметчицу из фильма «Чапаев» (реж. братья Васильевы). Возникнув как обобщенный образ женщины-бойца времен гражданской войны, Анка многими воспринималась реально существующей. Ее любили, ей стремились подражать. Анкой-пулеметчицей называли бойцы Нину Онилову, которая в дивизии имени Чапаева в годы Великой Отечественной войны защищала Одессу и Севастополь. В письме к актрисе В. Мясниковой Нина писала: «Вы играли, как настоящая, и я вам всегда завидовала. Я мечтала стать пулеметчицей и так же храбро сражаться».

Во время второй мировой войны многие бойцы Сопротивления, сражавшиеся с фашизмом, мужество, веру в победу черпали в образах героев советского кино. «Однажды, находясь с группой товарищей в гестаповском застенке, откуда каждую ночь выводили на

расстрел, — вспоминает Фернан Гренье, — ...мы начали вспоминать советские фильмы... Вот тут я понял в полной мере, как сильны ваши фильмы, если в самые трагические, решающие минуты человеческой жизни приходят они на помощь борцу, чтобы влить в него новые силы, придать ему еще больше мужества, стойкости и веры»¹¹.

Воспитание — процесс многосторонний. Преподаватель должен уметь управлять сложной системой различных факторов, средств, приемов, влияющих на формирование личности будущего специалиста, вносить необходимые коррективы. Фильм в воспитательной работе вуза, в отличие от средней школы, не принесет пользы в комбинации с применением методов стимулирования (поощрения) и торможения (наказания). На наш взгляд, неправильно поступают педагоги, которые демонстрируют картину в заключение воспитательного мероприятия в качестве развлекательной части программы, как бы в награду за прослушанный доклад.

Кино становится надежным инструментом воздействия на студенческую молодежь, когда используются методы воспитания, проанализированные в настоящей главе. Во время репродуцированного объяснения фильма на конкретных примерах раскрывают нравственные идеалы общества. «Эффект сопереживания» помогает осуществлять метод проблемных ситуаций, создающий предпосылку для самовоспитания.

Одна из трудных проблем педагогики высшей школы заключается в том, что одновременно требуются рекомендации управления процессом индивидуального развития студента и методика организации массового воспитания, рассчитанная на весь коллектив. Кино поможет найти выход из противоречия. В силу своей специфики оно является средством массового воздействия; в то же время фильм всегда ориентирован на индивидуальное восприятие и, следовательно, с его помощью можно контролировать развитие отдельных студентов. Каждый из них во время кинопросмотра усваивает информацию на том уровне, который соответствует его потенциальным возможностям. Одна и та же картина способна вызвать различные размышления у молодых зрителей.

Воспитательный процесс, используя различные педагогические приемы и методы, нуждается в дифференцированной экранной продукции. Современный кинематограф характери-

зуется широким диапазоном произведений и в состоянии удовлетворить многие требования педагогики высшей школы. К сожалению, используются эти возможности недостаточно. Поэтому для научно обоснованной организации процесса формирования личности с помощью кино целесообразно прежде всего познакомиться со всей гаммой произведений кинематографа, т. е. с его классификацией. Затем необходимо проанализировать задачи воспитания, которые можно решать с помощью фильмов, и разнообразные формы использования кино как инструмента воспитания.

⁶ Кино и зритель. Опыт социологического исследования. М., 1968, с. 154.

⁷ Педагогика высшей школы. Ростов, 1972, с. 18.

⁸ Ушинский К. Д. Собр. соч., т. 9. М., 1951, стр. 117.

⁹ Ромм М. Кинематограф в ряду искусств // Искусство кино. 1972. № 2, с. 129.

¹² Медведев Б. Свидетель обвинения. М., 1971, с. 71—72.

¹³ Славин Л. В. Наглядный образ в структуре познания. М. 1971, с. 28—29.

¹⁴ Хейфиз И. Человек крупным планом // Правда. 1972. 21 февр.

¹⁶ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6 т. т. 1, М., 1964, с. 100.

¹⁷ Варшавский Я. Встреча с фильмом. М., 1962, с. 166.

КЛАССИФИКАЦИЯ КИНЕМАТОГРАФА

Виды кинематографа. Жанры кино. Образный строй фильма.

Кинематограф существует три четверти века. За этот срок поставлено громадное количество фильмов. Только за минувшую пятилетку 30 киностудиями нашей страны создано 796 полнометражных и 5677 короткометражных картин. На экраны выпускаются отечественные и зарубежные ленты, снятые в прошлые годы. Все произведения кинематографии отличаются друг от друга: цветные и черно-белые, десятиминутные и многосерийные, продолжительностью в несколько часов, детские и такие, что «только для взрослых». Герои одних фильмов в костюмах давно минувших времен, в других мы видим наших современников, в-третьих, вообще нет персонажей: на экране чертежи или детали машин...

Как же ориентироваться, как выбрать фильм, который требуется? В кажущейся пестроте кинопроизведений можно установить определенную закономерную систему, выделить группы картин, схожих по отдельным признакам. Классификация фильмов облегчает их использование.

От произведений кинематографа в первую очередь мы ждем единства формы и содержания, известной самостоятельности. В зависимости от степени единообразия оформления и трактовки материала кинопродукцию делим на периодику и автономные фильмы.

В Советском Союзе выпускается свыше 50 периодиче-

ских киножурналов. В них демонстрируется киноматериал на самые различные темы; их выпуски обладают единством только в отношении единообразия оформления и трактовки кинокадров. Местам съемки сюжетов киножурнала «Новости дня» может стать любая точка страны. В киножурналах союзных республик больше единообразия, так как снятая для них хроника имеет территориальное ограничение. Периодика, рассчитанная на конкретного адресата, обладает еще большей степенью единства. Так, выпуски киножурнала «Пионерия» включают сюжеты, темы которых интересны прежде всего ученикам младшего и среднего школьного возраста. Максимальная самостоятельность, тематическая целенаправленность — у автономного фильма.

Степень единства нельзя считать существенным признаком. В одном и том же периодическом выпуске встречаются сюжеты, разнородные по характеру происхождения кинокадров. Сатирический журнал «Фитиль» включает и хронику, и небольшие сценки, разыгранные актерами, и «живые рисунки» — мультипликацию.

В зависимости от отношения к реальной действительности, способа съемки, назначения выделяют три основных вида киноискусства: художественный, документальный и мультипликационный.

Художественный фильм снимается по сценарию, сюжет которого специально придуман или заимствован из литературного произведения. Документальный фильм основывается на съемках подлинных жизненных фактов, явлений, событий. Художественная картина может быть поставлена с помощью исполнительского мастерства актеров (игровое кино) или средствами мультипликации. В документальной ленте статичное изображение — карты, схемы, таблицы — мультипликаторы приводят в движение. В целом же мультфильмы резко отличаются от натурных произведений, снятых обычным способом, поэтому их принято объединять в особый вид киноискусства.

Понять специфические особенности художественного фильма нам поможет сравнение картин, посвященных прошлому страны, с историческими исследованиями. Историк имеет дело с подлинными событиями; человеческие характеры интересуют его лишь тогда, когда они проявляются в конкретных поступках. Например, черты характера Петра Первого привлекли внимание историков только потому, что

они отражались в его реформаторской деятельности. Сценарист А. Толстой и режиссер В. Петров, взяв за основу действительные события и факты Петровской эпохи, старались в фильме раскрыть как можно полнее внутренний мир государственного деятеля, рассказать о нем больше, чем имеется сведений у историков. Опираясь на свою фантазию, они создали персонаж, который не является исторически подлинным Петром Первым.

Художественный фильм — это вымышленная история поступков и мыслей изображенных в нем героев. Наличие определенного соответствия между художественным образом и моделью окружающего нас мира действительности обязательно, но «степень совпадения» может быть различной. Вымысел, авторское воображение — пограничная линия, отделяющая область художественного кино от документального.

Подвиг лейтенанта П. П. Шмидта нашел отражение во многих современных произведениях киноискусства. Почти каждый кадр документального фильма «Лейтенант Шмидт» (реж. Л.Кристи) — подлинный документ эпохи первой русской революции. В картине использованы фотографии Шмидта, его родных и близких, его письма к товарищам. Фотографии арестованных матросов, рисунки зала суда, сделанные Шмидтом. Разумеется, никто не снимал восстание, поднятое командиром крейсера «Очаков» 15 ноября 1906 г. Зато было найдено редкое фото мятежного корабля на следующий день после подавления восстания: разбита палуба, разрушен капитанский мостик.

В картине в единственном месте сделано отступление от документального принципа и вмонтированы кинокадры Черноморской эскадры, взятые из более поздней хроники. «Мы сообщаем об этом зрителю, — писал режиссер, — говорим, что это снято не в тот день, о котором идет речь, а в другой. Но эти кадры помогут зрителям представить себе обстановку нужного нам дня»¹.

В художественном фильме «Почтовый роман» (реж. Е. Матвеев) стараешься верить актеру, играющему лейтенанта Шмидта. Несмотря на максимальное портретное сходство главных действующих лиц с реальными прототипами, знаешь, что содержание всех кинокадров является вымышленным. Авторская фантазия воспроизвела детали, ко-

торые не зафиксированы ни в одном историческом первоисточнике.

Игровому фильму в большей мере, чем документально-присуша синтетичность. В лучших художественных картинах умело используются достижения реалистической литературы — в обрисовке среды экранного действия, в характеристике героев, в построении сюжета. Произведения этого вида впитали в себя также многие традиции драматического искусства. Дело не только во внешнем сходстве кинотеатра и театрального помещения. Хотя по конструкции фильм ближе к роману или повести, мы видим на экране, как и на сцене, героев в динамике. Художественный фильм — тот же спектакль, отличающийся во многом от театрального, но построенный по идентичным принципам: под руководством режиссера актеры разыгрывают специально сочиненный текст.

Наконец, кино — одна из разновидностей фотографии и, следовательно, особая форма изобразительного искусства. В игровом фильме пластическая выразительность художественного образа имеет большее значение, чем в документальном. В создании последнего не принимают участия художники, декораторы, костюмеры, гримеры и т. д. Учитывая синтетическую природу киноискусства, можно сказать, что художественный фильм — произведение, опирающееся на литературный сюжет, имеющее многие качества театрального спектакля и обладающее ярко выраженной пластической формой.

Кинематограф начал свое существование с документальной программы 1895 г. Кинохроника стала протоколом важнейших событий нашего века. На экране можно увидеть строительство Днепрогэса, подписание акта о капитуляции Германии во второй мировой войне, только что вернувшегося из космоса Гагарина. Войны, стихийные бедствия, научные подвиги, моды, обычаи — все, что от прошлых времен оставляло свой след в словесных описаниях и произведениях изобразительного искусства, фиксируется теперь кинокамерой. Документальное кино служит одним из источников изучения истории нашего государства.

Механическая точность съемочной техники не гарантирует правдивого отображения реального мира. Задача про-

изведений киноискусства - не только показать внешнюю сторону фактов и событий, но и выявить их сущность. Наглядно представить взаимоотношения художественного и документального фильмов с окружающей действительностью нам помогут микроэлементы фильма. Разумеется, операцию по их выделению мы проделаем условно. Первое, что замечает зритель на экране, — место действия, бытовые и исторические обстоятельства, в которых находятся персонажи. Окружающие их интерьеры, пейзажи. Изображение фона, обстановки действия имеет большое значение в художественных и документальных лентах.

Освоившись с материальной средой, зрители переключают свое внимание на героев, начинают следить за их судьбой. Новые фильмы привлекают значительную часть публики изображенными в них персонажами, которых играют известные актеры. Гораздо меньшее число любителей кино знает имена других создателей картины — сценаристов, режиссеров, операторов и т. д. Автор — третий микроэлемент фильма. Одна из наших задач во время просмотра фильма — распознать его в структуре произведения, расшифровать его личность и мировоззрение, которые скрыты, как бы растворены в образном строе фильма. Очень редко мы слышим голос самого автора, как, например, в фильмах С. Образцова «Удивительное рядом» и «Необыкновенная правда», или авторский комментарий, прочитанный диктором.

По сравнению с наукой, где выводы всегда должны быть объективны, в искусстве особую ценность представляют личностные взгляды. Даже хорошо зная содержание книги, мы идем смотреть ее экранизацию, так как нам интересно познакомиться с авторской интерпретацией литературного первоисточника. Благодаря автору в произведениях киноискусства происходит не только отображение реальной действительности, но и ее творческое преобразование. «Строительным материалом» для создания художественных и документальных картин служат и реальный мир и неповторимая личность художника. Этот вывод, как мы убедимся в следующих разделах, имеет первостепенное значение при использовании кино в качестве инструмента воспитания.

Вреда, герои, автор по-разному соотносятся в художественном и документальном фильмах с четвертым микроэлементом — отображаемой действительностью. В кинохронике среда и герои тяготеют к действительности, приближаются

к реальным моделям в большей мере, чем в игровой ленте. Полное тождество наступить никогда не может: между ними находится сознание творца произведения. Его мировоззрение, эстетический и нравственный идеалы, симпатии и антипатии проявляются в документальном фильме в отборе фактов, трактовке событий, характеристиках персонажей.

Непроходимой стены между двумя видами киноискусства нет, границы между ними подвижны. Просмотр игрового фильма «Октябрь» (1927 г.) производит впечатление, будто на экране подлинные документальные съемки событий 1917 г. Режиссер С. Эйзенштейн сознательно снимал фильм под хронику, без каких-либо декораций, непосредственно в местах самих событий — на углу Невского и Литейного проспектов, в Зимнем дворце и т. д. Первый и четвертый микроэлементы он отождествляет, насколько это доступно документальному кино. В следующем своем фильме — «Старое и новое» С. Эйзенштейн отказался от профессиональных актеров; все роли исполняли крестьяне, которые «играли» самих себя. Постановщик использовал свойство документального кино сближать второй и четвертый микроэлементы.

Процесс документализации затрагивает современный художественный кинематограф в двух аспектах. Во-первых, в структуру игрового фильма включаются хроникальные кадры. В фильмах «Время, вперед!» (реж. М. Швейцер), «Посол Советского Союза» (реж. Г. Натансон) они вмонтированы для создания атмосферы подлинности и достоверности. Архивные кинодокументы возвращения демобилизованных воинов в 1945 г. служат обозначением прошлого героев фильма «Белорусский вокзал» (реж. А. Смирнов).

Во-вторых, под влиянием эстетики документализма происходят изменения в самой структуре игрового фильма. Они затрагивают кинодраматургию, режиссуру, изобразительное решение, актерское мастерство. Сюжетом фильмов «Салют, Мария!» (реж. И. Хейфиц), «Освобождение» (реж. Ю. Озеров) стали подлинные факты истории, драматургическим конфликтом — реальные коллизии борьбы советских людей с фашизмом.

В практику создания художественных картин внедряется документальный метод съемки. Он требует простоты «незаметности» операторских приемов. Авторы переносят

действие своих произведений в подлинную, непереацекированную среду, предпочитают природное освещение свету юпитеров, пользуются подвижной и так называемой «скрытой» камерой. Изображение на экране приобретает особую достоверность.

В свою очередь, арсенал выразительных средств документалистов обогащается за счет контактов с художественным кино. Настойчивые поиски ими подробных психологических характеристик персонажей, подчеркнутое усиление авторского начала — следы влияния игрового кинематографа.

Принципиальное отличие мультипликации от натурных видов киноискусства — документального и игрового — прежде всего в технике съемки. В фильмах предыдущих видов съемочная камера фиксирует непосредственное настоящее движение объектов. Мультипликация создает на экране иллюзию перемещения предметов, которые на самом деле неподвижны. В мультфильме движение воссоздается по частям, по элементам или как принято говорить, по фазам.

Мультипликация — вид киноискусства, произведения которого создаются покадровой съемкой отдельных последовательных фаз движения. Она подразделяется на рисованную (графическую) и объемную (кукольную).

Принцип «воссоздания движения», легший в основу мультипликации, был известен тысячи лет назад. На древнеегипетских храмах имелись барельефы богов с последовательно перемещающейся рукой; на первом она была опущена вниз, затем шли барельефы промежуточных фаз, на последнем рука вертикально поднята вверх. У проносящихся мимо на колесницах фараонов должно было появляться впечатление, будто боги приветствуют их взмахом руки.

Документальная основа — определяющий фактор специфики натурных видов кино; мультипликации она не свойственна. У мультипликаторов большие преимущества при постановке условных сюжетов — сказок, басен. Максимальной мерой «условности» обладает графическая мультипликация. С ее помощью на экране изображаются любые волшебные превращения и фантастические события.

В мультипликации, в которой большую роль играет изобразительное решение фильма, повышается роль художника. На протяжении всей истории своего развития рисованные и кукольные картины испытывают влияние натурального кинематографа. Удачно осуществляются опыты введения

в структуру мультфильма целостный фрагментов или отдельных компонентов игрового и документального кино. Так, кадры кинохроники играют активную драматургическую роль в мультфильме «Пророки и уроки» (реж. В. Котеночкин). В фильме «Новый Гулливер» (реж. А. Птушко) действия живого актера сочетаются с «игрой» многочисленных кукольных персонажей, представляющих жителей Лилипутии. На IV Московском международном кинофестивале демонстрировался музыкальный фильм «Мери Поппинз» (реж. У. Дисней), в котором забавные рисованные зверята появляются рядом с живыми действующими лицами.

Мультфильмы пользуются у молодежи громадной популярностью. Они привлекают стремительной динамикой развития сюжета, четким ритмом, щедрыми красками, богатством выдумки. Юмор мультфильмов далеко не всегда добродушен — юношам и девушкам есть над чем призадуматься. Рисованные и кукольные фильмы для взрослых обычно создаются в виде притчи, иносказания; авторы их, как правило, удачно избегают прямых поучений, доверяя логическим способностям зрителей. Неистощимая фантазия и изобретательность создателей мультфильма способны оживить почти любое воспитательное мероприятие, дать зрителям заряд бодрости. К сожалению, педагоги мало интересуются этим видом экранного искусства.

На технической базе кинематографа существуют не одни лишь произведения художественного творчества. Большое количество снимаемых ежегодно фильмов относится к научному кино, которое включает три вида картин: научно-исследовательские, учебно-инструктивные, научно-популярные.

Назначение — решающий признак классификации научных картин. Задача научно-исследовательского фильма — помогать в научной работе. Кино становится одним из способов проведения эксперимента в машиностроении и физике, космической медицине и психологии, генетике и социологии. Кинокамера, подобно микроскопу, телескопу, рентгеновскому аппарату, помогает наблюдать и фиксировать процессы, недоступные человеческому глазу. Например, с помощью высокоскоростной съемки (до 1000 000 кадров в секунду) Удобно изучать быстротекающие явления: работу деталей мотора, штамповку металла, полет пули, движение спортсмена и т. д.

Учебный фильм — самый совершенный вид наглядного пособия, облегчающий трудоемкий процесс приобретения новых знаний.

Использование изобразительных средств для передачи информации известно тысячи лет. Но еще недавно единственным помощником преподавателя оставались карта, учебник и черная доска. Сегодня же в учебных заведениях активно эксплуатируется киноэкран, ибо многие факты и явления лучше всего могут быть объяснены с помощью кино. Разновидностью учебных фильмов являются инструктивные ленты, помогающие закреплять прикладные знания и навыки. Например, фильмы, обучающие плаванию, вождению автомобиля и т. д.

Учебный фильм строго соответствует характеру и структуре учебной программы, имеет точно обозначенного адресата — учащихся определенного класса, факультета. Научно-популярный фильм не рассчитан на использование в педагогическом процессе, не связан с учебной программой. Его цель — распространять научные знания среди самых широких слоев населения. Постановщики научно-популярных картин стремятся найти доходчивую и увлекательную форму, которая вызвала бы у зрителя интерес к содержанию ленты. Для этого используются выразительные средства документального и художественного кино. Например, в научно-популярных произведениях «Миклухо-Маклай» (реж. А. Разумный), «Лесная быль» (реж. А. Згуриди), «Что такое теория относительности?» (реж. С. Райтбурт) и других для наглядного и популярного раскрытия сложной проблемы используется игра актеров. В учебных и научно-популярных картинах для схематического изображения процессов, не поддающихся непосредственному наблюдению (например, ядерная реакция), применяется мультипликация. Различия между видами научного кино убедительно прослеживаются на примере фильмов, посвященных одной теме. Однажды на киностудии «Центрнаучфильм» с помощью замедленной микрокиносъемки был зафиксирован процесс деления бактерий. Киноматериал стал научно-исследовательским фильмом. Он демонстрировался четыре минуты без всякого звукового сопровождения. Для использования ленты в школьном учебном фильме пришлось многое доснимать. Потребовалось показать, как выглядят бактерии до деления, познакомить учащихся с разными видами этих

микроорганизмов, разъяснить, насколько они малы. В научно-популярном фильме материал был расширен еще больше. Зрители могли оказаться совсем неподготовленными, поэтому было решено рассказать, что вообще представляю г собой бактерии, раскрыть их роль в жизни человека.

Научно-популярные фильмы — близкий киноискусству вид научного кино. Используемые при постановке выразительные средства служат причиной ошибочной классификации их как художественных или документальных (иногда их так и называют — художественно-документальными, хотя по функциональному назначению правильнее именовать научно-популярными). Научно-исследовательские и учебные ленты не являются произведениями искусства, на них не распространяются законы художественного творчества. В отличие от других видов кино у них ослаблен третий микроэлемент — авторское субъективное начало. Как и в самой науке, которой они служат, их выводы должны быть максимально объективными.

Таким образом, кинематограф развивается в двух самостоятельных направлениях: кино как искусство и научное кино. Произведения каждого направления в зависимости от функции, техники создания, использования специфических выразительных средств подразделяются на виды:

Киноискусство	Научное кино
Художественно-игровые фильмы, хроникально-документальные, художественно-мультипликационные.	Научно-исследовательские фильмы, учебно-инструктивные, научно-популярные.

Внутри вида произведения киноискусства различаются по жанрам. Вопрос о жанрах в киноведении находится в стадии разработки. В этот термин, происходящий от латинского слова *genus* — род, вид, вкладывается множество понятий, причем зачастую качественно различных.

Многие черты художественных фильмов сближают их с произведениями литературы и театра, поэтому иногда

употребляются жанровые подразделения, принятые в прозе, поэзии, драме. Например, среди фильмов режиссера С. Герасимова выделяют киноновеллу «Надежда», киноповести «Семеро смелых», «Учитель», кинороманы «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека».

Подобная классификация оказалась бесперспективной, не раскрывающей важнейшие особенности фильмов. Сеанс обычно продолжается полтора часа, средняя длина полнометражного односерийного фильма — 2500 метров. Различия между кинороманом и кинорассказом нивелируются — фильмы должны быть примерно идентичной продолжительности.

Имеются попытки в основу киножанров положить признаки формальные (музыкальные фильмы), тематические (фильмы о современности и исторические), драматургические (приключенческие фильмы, кинокомедии) и даже возрастные (детские картины). Ограничиться одним каким-либо универсальным признаком невозможно, как бы привлекательно ни выглядел такой подход, как бы он ни упрощал задачу. В зависимости от конкретных условий та или иная закономерность определяет главное и существенное в группе однородных по жанру фильмов, в разных случаях тот или иной признак может оказаться решающим.

К нашим микроэлементам (среда, герой, автор, действительность) прибавляем еще один, очень важный для характеристики жанра: сюжет. В зависимости от него киноповествование принимает самые разнообразные формы. Оно может быть динамичным, полным неожиданностей в приключенческом фильме, где первостепенное значение приобретает остронапряженный сюжет. Кинопроизведение может передавать переживания и настроения героев (психологический фильм), наконец, характеризовать среду и эпоху, используя соответствующие костюмы и реквизит (бытовой и исторический фильмы). В репертуаре кинотеатров преобладают фильмы, насыщенные действием, и в этом одна из причин популярности киноискусства.

Жанр — род произведений в области какого-либо искусства, объединенных общим предметом изображения, рядом формальных, тематических и национальных признаков. Так, произведения советского художественного кино в зависимости от жанра подразделяются на

историко-биографические, исторические, фильмы о современности, экранизации, музыкальные, комедии, приключенческие.

Внутри жанра оказываются иногда неоднородные фильмы, и, наоборот, ленты, схожие по ряду признаков, могут попасть в различные группы. Исторический фильм бывает и музыкальным, и экранизацией, и комедией. А приключенческий фильм может оказаться о современности или историческим. Однако «накладывание» одних признаков на другие неизбежно при любой классификации. В современном киноискусстве «чистота» и определенность жанровых признаков характерны лишь для так называемой коммерческой продукции, т. е. для фильмов, главное назначение которых — быть средством развлечения. Лучшие произведения, поднимающие важные проблемы в оригинальной, новаторской форме, часто совмещают в себе признаки различных жанровых категорий. Неуклонным расширением тематики фильмов, растущими контактами киноискусства с окружающей действительностью обусловлено постоянное видоизменение границ жанров и появление новых их разновидностей.

Как всякое общественное явление, жанры постоянно развиваются и видоизменяются. Стабильным остается ведущий признак — предмет изображения, который оказывает решающее влияние на выбор художественных средств и приемов. Чтобы убедиться в этом, проследим кратко эволюцию историко-революционного жанра, фильмы которого имеют большое значение для формирования духовного облика советского человека.

С. Эйзенштейн был первым в киноискусстве, кто революционные события сделал не просто фоном, а пружиной действия, составной частью нового драматического конфликта. Вот почему фильмы С. Эйзенштейна называют эпопеями, социальными драмами.

Хроника, воплощенная средствами игрового художественного фильма, представляет большую ценность для преподавателя в его воспитательной деятельности. Триптих о революции С. Эйзенштейна воспринимается как подлинный исторический первоисточник. Одновременно нельзя не ощущать, что это не документальное, а художественное ки-

по. Воображение художника, фантазия помогают увидеть то, что не смогли или не сумели зафиксировать хроникеры-операторы. Художественный образ, сохраняя правдивость документа, приобретает большую силу обобщения. Чтобы убедиться в этом, сравним описание событий восстания на военном корабле «Кн. Потемкин-Таврический» в одном из архивных документов с художественной интерпретацией тех же фактов в фильме «Броненосец «Потемкин».

В качестве первоисточника обратимся к «Всепоподданнейшему отчету сенатора Кузминского о причинах беспорядков, происходивших в г.Одессе в октябре 1905 г., и о порядке действия местных властей». Царский сенатор приступил к расследованию причин «беспорядков» в Одессе 21 ноября 1905 г. — по горячим следам событий. В отчете подробно прослеживается нарастание революционной ситуации, много места отводится взаимоотношениям населения Одессы с экипажем мятежного броненосца — а это и есть тема фильма.

«14 июня около 7 часов вечера на Одесский рейд пришел броненосец «Князь Потемкин-Таврический» и стал на якорь верстах в двух от гавани, в виду города; на его приход не обратили никакого внимания ни портовые власти, ни городские. На следующее утро, в 6 часов, с броненосца свезен был вооруженными матросами на паровом катере и положен на конце нового мола в практической гавани труп матроса, на груди которого приклеено было воззвание следующего содержания: «Г.г. одесситы. Вчера старший офицер; эскадренного броненосца «Кн. Потемкин» выстрелом из револьвера убил наповал матроса Григория Вокаленчука, осмелившегося заявить недовольство по поводу недоброкачества борща. Товарищи, помянем его душу, отмстим тиранам, смерть кровопийцам, да здравствует свобода»². Далее сенатор сообщает, что матросы рассказали о «бунте» на броненосце, во время которого были убиты все офицеры. Матросы с «Потемкина» предупредили, что если кто-либо из властей решится убрать тело Вакулинчука, город будет подвергнут бомбардировке. Весть о восстании на

броненосце со страшной быстротой облетела город, и в порт со всех сторон устремились городские жители. В течение двух часов на моле собралось до пяти тысяч человек. В толпе появились «революционные элементы», многие мужчины произносили речи, призывающие народ к восстанию против царского самодержавия.

Вскоре с броненосцем установились тесные контакты; много народа, в том числе студенты, курсистки, рабочие, посещало броненосец. Среди посетителей, по свидетельству прапорщика Алексева, выбранного восставшей командой командиром корабля, было четверо революционеров, «явившихся с очевидною целью поддерживать возмущение и склонять команду к совместным действиям с лицами, производившими беспорядки в гор. Одессе».

Текст отчета словно краткая аннотация первой половины фильма. На экране приближается паровой катер — посланец восставших; бумага с простыми словами «Из-за ложки борща» белеет на груди убитого большевика Вакулинчука; матрос читает обращение восставшей команды к народу; выступает женщина-агитатор: «Матери и братья! Пусть не будет различия и вражды между нами!»; в ответ на пламенный призыв «Долой палачей, долой самодержавие!» взметнулся лес гневно сжатых кулаков. Мимо палатки, в которой лежит тело Вакулинчука, бесконечным потоком движутся одесситы. Митинг, начавшийся на молу, перебросился на корабль. Потемкинцы приветствуют делегацию рабочих.

В основе фильма лежат исторические факты, имевшие место в действительности. Но фильм «Броненосец «Потемкин» — художественное произведение, поэтому реальные события подвергаются авторской обработке, типизируются и обобщаются. Это наглядно видно на примере знаменитых эпизодов «Драма на тендре» и «Одесская лестница»... Упомянутый выше Кузминский приводит несколько случаев расстрела войсками мирного населения Одессы:

«Командующий войсками решил сделать распоряжение об очистке порта силою оружия, с каковою целью расположенные по бульвару и спускам в порт войска открыли стрельбу по порту, который залпами войск за ночь совершенно был очищен от толпы, причем оказалось около 10 человек убитых и 75 человек раненых... На Екатерининской площади из толпы начали раздаваться выстрелы, что и вызвало распоряжение

военной власти об очистке прилегающих к означенной площади улиц от народа несколькими ружейными залпами, которыми было убито 4 лица и ранено 18 человек... Матросы направились в порт по военному спуску, но там они были встречены залпом войсковой части и два из них были убиты, Почти в то же время около семи часов вечера с броненосца было дано по Одессе пять выстрелов — три холостых и два боевых из 6-дюймовых орудий. В комиссии матросов, собравшейся 16 июня днем, решено было три холостых выстрела сделать для предупреждения жителей г. Одессы, а два боевых — для устрашения командующего войсками»³.

В фильме С.Эйзенштейна две сцены расстрела. Первая носит название «Драма на тендре». Командир корабля Голиков для устрашения остальных решает: казнить матросов, недовольных борщом из гнилого мяса. Кондуктора и офицеры отгеснили на край палубы нескольких моряков, накрыли их брезентом. Вызванный караул вскинул винтовки, взвел затворы. Вот-вот раздастся команда «Пли», прозвучат выстрелы. И большевик Вакулинчук решается: «Братья!.. В кого стреляешь!» Команда отказывается расстреливать товарищей. На корабле вспыхивает бунт. Офицеры летят за борт.

Трагическая сцена «Одесская лестница» начинается титром: «В те памятные дни город жил одной жизнью с восставшим броненосцем». Одесситы нагружают парусники продуктами для матросов и мчатся в них к мятежному броненосцу. К порту стекается все больше ликующего народа. На широкой лестнице пожилая учительница, женщина с ребенком, рабочие, студенты, дети с радостными улыбками наблюдают встречу посланцев Одессы с потемкинцами, приветственно машут руками, шляпами, фуражками алому революционному флагу. Титр: «И вдруг...» Дернулась, запрокинулась голова девушки, один за другим падают убитые. С верхней площадки лестницы надвигается цепь солдат, гремят выстрелы. Мать поднимает на руки убитого сына: «Слышите, не стреляйте, моему мальчику очень плохо!» Печатает шаг шеренга, стреляет, не зная пощады. Люди в ужасе бросаются врассыпную. Учительница умоляет: «Идемте, упросим их!» По ступеням лестницы навстречу гибели несется коляска с грудным младенцем. Казак замахнулся нагайкой, и за разбитым пенсне вытек глаз учительницы. Титр: «И тогда на зверства военных властей Одессы ответили снаряды броненосца» Оба эпизода являются вымышленными, но создают верное

представление о зверской жестокости контрреволюции. В действительности никто не накрывал брезентом недовольных матросов, расстрел мирной толпы происходил не на лестнице, а в других местах. Как свидетельствует приведенный выше документ, царские войска беспощадно расправлялись с демонстрантами, стреляли в потемкинцев. И в ответ раздались залпы боевых орудий броненосца. Фильм правдоподобно восстанавливает общую картину событий.

Авторы используя объективные законы искусства, за единичным умеют рассмотреть общее, типичное, за явлением — его сущность. Они стараются избегать чисто внешнего правдоподобия, стремятся обнаружить исторический смысл событий, который, благодаря творческому воображению, становится подлинно художественной правдой.

«Нас засмеют! Так никогда не делали!» — говорил консультант и эксперт по флотским делам режиссеру, когда тому пришла мысль покрыть матросов брезентом. Но, вспоминает С. Эйзенштейн, «именно эта деталь, как бы отрезающая изолированную группу восставших от жизни, оказалась одной из наиболее сильных в картине. Образ гигантски развернутой повязки, надетой на глаза осужденных, образ гигантского савана, накинутого на группу живых...»⁴. Документ, конкретный факт только тогда помогают углублению замысла кинофильма, если они осмыслены и введены в ткань фильма по законам художественного творчества.

При создании произведения, интерпретирующего действительность, решающее значение имеют ответственность его творцов, их мировоззренческие позиции. Ведь факт, взятый за основу сюжета, может быть истолкован тенденциозно, события могут быть освещены с различных идейных позиций.

...

«Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» предоставляют редкую возможность непосредственно наблюдать содержание жанра. Конфликт становится содержательной структурой жанра. В полемическом задоре С. Эйзенштейн отказался от индивидуальных персонажей с подробно раскрытыми характерами. История в его фильмах вбирает личную судьбу без остатка. Режиссер говорил, что героями «Потемкина» являются Броненосец и Город, другими словами, поэтические образы коллективов восставших матросов и одесских революционеров.

Обязательным условием историко-революционного фильма становится изображение самих революционных событий. В «Стачке» — это начало забастовки, кадры жестокой расправы казачьего отряда с пролетариями и их семьями. В «Броненосце «Потемкин» — восстание на корабле, митинг в порту, расстрел на одесской лестнице, победоносный проход «Потемкина» мимо адмиральской эскадры, матросы которой отказались стрелять в мятежный корабль. ...

Историко-революционный фильм воссоздает в специфической форме художественного «подражания» реальной действительности как бы само явление в его жизненной многогранности. Речь идет не о механическом подражании, а об умении (фильм не является фактографической, документальной копией) авторов историко-революционного кинопроизведения соотносить явления искусства с жизнью.

В фильмах С. Эйзенштейна и других режиссеров 20-х годов предпочтение отдавалось воссозданию на экране событий.. Дальнейшее развитие историко-революционного жанра представляет собой процесс расширения и углубления тематики. Основной драматический конфликт эпохи воплощается в борьбе ярких

и сильных характеров всех классов и социальных слоев...

Наиболее распространенным типом историко-революционного жанра становится фильм, в центре которого образ активно действующего героя...

...Для характеристики видов киноискусства имеет значение расположение микроэлементов фильма относительно друг друга; формирование жанра определяется особенностями самих микроэлементов. Первым из них, включающим пространственно-временные параметры, устанавливаются границы жанра. Если фильм этой группы посвящен отечественным революционным событиям, время действия его ограничено концом прошлого века — началом 20-х годов нашего века, когда завершилась гражданская война.

Тот же период может изображаться не только в историко-революционных картинах; поэтому более важным признаком является характеристика второго микроэлемента — героя. Народные массы, с трагической силой изображенные в фильмах «Стачка», «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», невозможно представить вне сюжетного конфликта. В современном фильме «Бег» в центре внимания — «хождение по мукам» представителей белой эмиграции...

Режиссерам А.Алову и В.Наумову потребовалось ввести героические положительные характеры, отсутствующие в литературном первоисточнике, чтобы картина соответствовала историко-революционному жанру. А вот главных действующих лиц «Почтового романа» легко представить и вне революционных событий; логика развития их характеров от этого не пострадает. События 1905 г., восстание матросов крейсера «Очаков» служат лишь фоном страданий и размышлений лейтенанта Шмидта и его возлюбленной; поэтому фильм не может быть причислен к историко-революционным.

Своеобразие содержания фильма в изображении среды и героев порождает специфическую форму жанра — целостную систему особенностей сюжета, композиции, ритма, художественного монтажа и т. д. Детальный разговор о формах того или иного кинематографического жанра может идти на основе анализа конкретных фильмов.

Итак, произведения кинематографа можно подразделять на виды и жанры. Но на этом различие фильмов не кончается.

«Октябрь», «Потомок Чингис-хана», «Шестое июля» — художественные историко-революционные картины... Все три фильма одного жанра, но, если их смотреть подряд, бросается в глаза, как непохожи они друг на друга.

«Октябрь» снят как хроника, как документальная лента. В нем нет сюжета в общепринятом смысле слова: нет изображения событий, разворачивающихся в хронологической последовательности и связанных с судьбами главных действующих лиц. Больше того, в фильме вообще отсутствуют центральные персонажи. В нем действуют масса и отдельные безымянные герои...

В «Потомке Чингис-хана» уже само название фильма обещает, что в центре внимания будет история жизни одного героя. Фильм последовательно, эпизод за эпизодом рассказы-

вает, как монгольский охотник был ограблен купцом в фактории, как пошел он сражаться за революцию, попал в плен, был приговорен к расстрелу. Пока солдат вел Баира к месту казни, интервенты обнаружили в вещах героя фильма ладанку-грамоту, из которой узнали, что их пленник — потомок знаменитого Чингис-хана. Мгновенно созрел план провозгласить Баира правителем Монголии, сделав из него послушную интервентам марионетку. Приказ о расстреле отменяется, но поздно: солдат уже выстрелил... Типичный остронапряженный сюжет; в нем ощущаются следы приключенческого жанра.

В картине «Шестое июля» сочетаются элементы драматургии первого и второго фильмов. Как и «Октябрь», «Шестое июля» снят под хронику; титры точно указывают, когда и где происходит каждый эпизод. Оператор сознательно снимал ленту так, чтобы изображение напоминало кадры документальных съемок первых лет революции, когда осветительная аппаратура, киноплёнка были несовершенны. Подобно «Потомку Чингис-хана», в фильме действуют не безымянная толпа, а персонажи с детально обрисованными характерами. Они-то и оказывают решающее влияние на развитие событий.

Почему три фильма, принадлежащих к одному жанру, столь различны? Главная причина в том, что в их основе разные сценарии, они сняты разными операторами под руководством разных режиссеров. Другими словами — это фильмы разных авторов. Постановщиков объединяет одно мировоззрение — марксистско-ленинское, один творческий метод — социалистический реализм. Конкретное же решение темы связано с их творческой индивидуальностью.

«Октябрь» и «Потомок Чингис-хана» поставлены во второй половине 20-х годов. Кинематограф тогда был немой. Режиссеры С. Эйзенштейн и В. Пудовкин стремились, чтобы изображение говорило само за себя. В фильмах есть пояснительные надписи. Но, если показать картины без единого титра, зритель все равно поймет, о чем идет речь, сумеет схватить общий смысл происходящего на экране.

Теперь представим, что «Шестое июля» демонстрируется без звука. Лента превратится в ребус, разгадать который никто не сможет...

Основная смысловая нагрузка в фильме ложится на речь действующих лиц. «Шестое июля» — экранизация одноименной пьесы М. Шатрова; вот почему преувеличенное значение имеет фонограмма, звуковая дорожка.

Авторская манера В. Пудовкина ближе нашему современнику режиссеру Ю. Карасику, несмотря на различное их отношение к функции слова в фильме. «Потомок Чингис-хана» и «Шестое июля» — объективные кинорассказы об определенных событиях и их героях. С. Эйзенштейн выбрал иной путь. Экран у него не рассказывает, а показывает, сопоставляет, сталкивает различные события. «Октябрь» — это как бы кинематографическое размышление автора посредством сопоставления зафиксированных на пленку фрагментов революционной действительности.

«Октябрь» и «Потомок Чингис-хана» сняты на четыре десятилетия раньше, чем «Шестое июля». Чтобы не возникло мнение, будто только временным разрывом объясняются различия картин, обратимся к произведениям, поставленным одновременно.

«Мертвый сезон» и «Белое солнце пустыни» принадлежат к лучшим нашим приключенческим лентам конца 60-х годов. С первых же кадров начинается резкое размежевание картин. Фильмы рассказывают не только разные истории, отчетливая поляризация видна в манере постановок. Режиссер «Мертвого сезона» С. Кулиш пользуется приемами документального кино, которые заставляют зрителей с максимальной силой поверить в правдивость происходящего, в протокольную достоверность кинокадров. В прологе с экрана обращается к публике реальная личность — известный советский разведчик Р. И. Абель. Герой фильма Ладейников появляется так, будто он снят скрытой камерой и не подозревает о нашем наблюдении. Неторопливо идет он по вечерней улице одного из западных городов, порой исчезает в толпе, потом снова появляется. Время от времени его изображение застывает в стоп-кадре — совсем как в документальном фильме. Щелчок, вспышка «блица» — Ладейникова выследили и фотографируют агенты контрразведки.

Режиссер «Белого солнца пустыни» В. Мотыль ничуть не маскирует принадлежность фильма к приключенческому жанру. Драматургия фильма щедро насыщена гиперболой. Наше

внимание постоянно приковано к чисто внешним событиям: погоням, скачкам, побегам. Требования жанра соблюдены. Одновременно автор старается показать нам внутренний мир главного героя — красноармейца Сухова. Именно показать: первые кадры картины, проходящие потом рефреном через весь фильм, — метафорическое изображение мыслей и чувств героя. Экран заполняет буйная зелень всех оттенков — от изумрудного до нежно-салатного. Плавно покачиваясь, выплывает русская красавица в алом сарафане с коромыслом на плечах. Резкий монтажный стык — исчезли все краски, кроме желтого сурика. До самого горизонта — раскаленный песок пустыни. Мы понимаем: только что виденные кадры — словно мираж, материализованная мечта Сухова о далеком доме, жене, о прохладной тени деревьев, о воде, долгожданном отдыхе...

Сравнение фильмов одного и того же жанра убеждает нас в том, что в искусстве экрана существует беспредельное разнообразие стилей и форм. Фильмы отличаются прежде всего содержанием, рассказанной историей. Если же сопоставлять произведения с одинаковым, идентичным содержанием, на одну и ту же тему (так случается при экранизациях, когда в основу двух или нескольких фильмов берется одна и та же книга), то также можно увидеть, что фильмы продолжают резко отличаться друг от друга.

Развитие жанра идет по направлению все большего многообразия, все большей индивидуализации. Понятие киножанра не исчерпывает особенностей тех индивидуальных форм, которые принимают фильмы выдающихся кинематографистов.

«Что такое «Война и мир»? — спрашивал Л. Толстой. — Это не роман, менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров⁶. Смысл этих слов, справедливых и в отношении кино, в следующем: содержание («то, что хотел и мог выразить автор») должно воплотиться в своей, только ему соответствующей форме. Одновременно, какой бы неповторимо индивидуальной ни была форма фильма, в ней выступают определяющие и главенствующие особенности того или иного вида и жанра.

Закономерности отличительных особенностей видов и жанров могут быть правильно поняты в том случае, если иметь в виду, с одной стороны, действительно общие тенденции их исторического развития, с другой — своеобразие их проявления. Вот почему в предыдущем разделе указаны лишь основные, ведущие жанры. Дальнейшая, более дробная классификация жанровых форм возможна. Например, среди приключенческих лент можно выделить фильмы ужасов, вестерн, военные, детективные и т. д. Но такая описательная рубрикация приводит, во-первых, к забвению общих особенностей видов и жанров, во-вторых, затушевывает индивидуальное своеобразие конкретной формы каждого талантливого произведения кинематографа. Вместо внутрижанровой систематизации целесообразнее иметь представление о неповторимо индивидуальном проявлении жанровой формы — образном строе фильма.

Главная задача педагога, использующего кино как средство воспитания, — уметь мерить искусство жизнью и научить этому своих воспитанников. Невозможно формировать художественные и нравственные чувства с помощью экранных произведений без постоянного соотношения с реальными жизненными явлениями. Вот почему так важно помнить, что авторы этих произведений отражают окружающий мир поразному. В фильме отраженная действительность образует особый, замкнутый мир. Создается он с помощью образного строя — неповторимо индивидуального проявления жанровой формы.

В образном строе с наибольшей отчетливостью видна творческая индивидуальность сценариста, режиссера, актеров, оператора, художника, композитора. Определенный образный строй фильма может явиться в равной мере заслугой всех творческих работников съемочного коллектива. Чаще личность одного из авторов настолько значительна (обычно режиссера), что определяет художественные качества кинопроизведения. Талант С. Эйзенштейна оказал решающее влияние на постановку фильма «Иван Грозный». Но если бы музыку к фильму написал не С. Прокофьев, павильонные съемки осуществил не А. Москвин, а главную роль исполнил не Н. Черкасов — фильм, а следовательно, и его образный строй получились бы иными. Ч. Чаплин создавал сценарии, сочинял музыку, режиссировал и играл главную роль во всех своих лучших кинокомедиях — редчайший случай, когда

образный строй произведения несет печать единственной личности.

Образный строй фильма — выражение стиля кинематографиста, того стиля, важнейшим компонентом которого являются индивидуальные жанровые формы. Придя домой из кинотеатра, мы можем восстановить в памяти эпизоды взволновавшего нас фильма. Постепенно детали забываются, остается общее впечатление — светлое, радостное чувство или грустное, печальное. Эмоциональное впечатление от просмотра кинофильма сформировано образным строем картины.

В своей «зрительской практике» юноши и девушки легко ориентируются в том, что в киноведении именуется образным строем. Каждый точно знает, сумели ли авторы пленить его своим произведением, какое настроение вызвали, хотя и не сознают, какими способами это достигается.

А сами авторы задумываются над образным строем будущей картины? Конструируют ли его по заранее продуманному плану? А. Тарковский отвечает так: «К какой бы теме ты ни обращался, важно помнить одно: режиссер станет полноправным автором своего произведения лишь тогда, когда в его фильме возникнет свой образный строй, своя особая система мыслей об окружающем мире»⁷. Два примера из истории советского кино подтверждают справедливость этих слов.

Из сценария А. Довженко «Щорс»: «Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою. Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства...

Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни зашивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите все пятаки медных правд. Оставьте только чистое золото правды. Не опускайте их в быт. Нет быта. Есть гражданская война. Есть победа и отдых между битвами...»⁸.

Из дневника В. Вишневского о первом варианте сценария «Мы из Кронштадта»: «1) Фильм в отношении света. Фильм надо начать сумрачно. Дело вечером. Все застыло. В фильме я бы хотел соединить солнце и шторм. 2) Фильм в отношении темпа. Надо начать замедленно и задумчиво. Гранит, застывший воздух. Финал на сокрушающей динамике. 3) Фильм в отношении эмоционального воздействия. Надо начать с давящего настроения, высвободиться от него, вы-

свободиться от старины, голода, врагов, идти к предельному взлету чувств и настроений...»

В черновике материал излагался так: «Величественные образы Балтики. Статика колоссальных форм. Гранит. Кладка старинных фортов. Парк. Арсеналы... Тяжкие остовы громад: линейные корабли. Люди в холоде. Угрюмый разговор о хлебе. Глаза истощенных людей, обращенные к этому хлебу».

У А. Довженко и В. Вишневского замысел фильма или отдельного эпизода — описание его образного строя. Для них в первую очередь важна общая атмосфера действия, позволяющая видеть будущий фильм как бы «внутренним зрением», точно зная, какое впечатление он должен произвести на зрителя. Позже будет написан подробный сценарий; все его элементы — сюжет, среда, персонажи — претворяются в звукозрительные формы. Образный строй будет конкретизирован.

«Щорс» и «Мы из Кронштадта» снимались в одно время — во второй половине 30-х годов; принадлежат к одному жанру — историко-революционному... При сопоставлении этих фильмов с произведениями иных жанров может возникнуть иллюзия, будто они поставлены в похожей творческой манере. Но из описаний замыслов картин видно, насколько А. Довженко и В. Вишневский разные художники; следовательно, и решение темы у них различно. А. Довженко «пятакам медных правд» противопоставляет «чистое золото правды», призывает избегать обыденных слов и деталей, воплощать на экране светлую романтику народного подвига. Напротив, В. Вишневский в первую очередь заботится о тщательной передаче бытовых подробностей, в том числе и таких, которые могут произвести тяжелое, гнетущее впечатление. Различные подходы к выражению одной и той же темы потребовали разных художественных средств.

Итак, образный строй фильмов говорит об индивидуальном своеобразии произведений, является коэффициентом их различий. В нем выражается авторский, т. е. личностный взгляд на изображаемую действительность.

В науке над решением одной и той же проблемы могут работать несколько коллективов исследователей. Результаты у всех должны быть тождественны. Например, химическая формула вещества нейтральна по отношению к ее первооткрывателям, одинакова у ученых с разными биографиями.

фильмы на одну тему, но снятые разными авторами, неизбежно будут отличаться и по силе воздействия и по своей художественной сущности.

Кинематографисты, как и все художники, создают свои произведения с помощью образов. Иногда этот термин употребляется для обозначения конкретного персонажа (образ Максима, героя кинотрилогии). В данном случае речь идет о художественном образе как сложной эстетической категории, противоположной логическим категориям — суждению, понятию и т. д. Вспомним стихотворение М. Ю. Лермонтова «Белеет парус одинокий в тумане моря голубом. Что ищет он в краю далеком, что кинул он в краю родном?..» Поэт заставляет глубоко переживать эти строки: мы наслаждаемся благозвучным сочетанием слов, воображение вырисовывает силуэт легкой шхуны с поднятыми парусами, морские просторы. Тут же наш восторг сменяется другими чувствами; когда стихотворение дочитано до конца, на душе сумрачно и грустно. Но не одни лишь эмоции вызываются у читателя, образ передает авторскую мысль.

Поэт изображает парусник, в действительности же стихотворение не о корабле. Мятельный парус, который жаждет бури, — образ человека, находящегося в конфликте с окружающей средой, страдающего от бездуховности тогдашнего общества, от отсутствия взаимопонимания. Другими словами — образ беспросветного отчуждения, «некоммуникабельности», выражаясь современным языком.

М. Ю. Лермонтов не смог бы с такой искренностью говорить о разочарованиях современников, если бы сам не разделял вместе с ними всех этих горьких чувств. Художественный образ всегда проникнут авторским взглядом на вещи, факты, события, является самовыражением художника. Это именно поэтический образ, а «е Простое символ, аллегория. Поэт не информирует нас прямо о своих субъективных переживаниях, стремится вызвать у читателя ответное тревожное ощущение одиночества.

Данный лирический образ носит изобразительный характер; поэт «рисует» словами облик парусника, неба, моря. Но живописная картина должна быть истолкована так, как задумано автором. Изображение не является самоцелью творчества, оно выполняет экспрессивную функцию, служит для выражения эстетической информации, передачи мыслей и чувств.

В фильме также можно выделить означающее и означае-

мое, т. е. то, что непосредственно показывается на экране, к его смысл — пропаганду определенных идеалов, взглядов, вкусов. Идейное содержание произведений экранного искусства доносится до зрителей с помощью художественных образов. Они непосредственно воздействуют на зрителей, выступают структурными элементами образного строя фильма.

Отличительной особенностью образного строя разных фильмов является различное соотношение означающего и означаемого. Удельный вес выражения (означаемого) в кинопроизведении может быть значительно меньше прямого изображения (означающего) и наоборот. Зависимость «баланса» изобразительных и выразительных начал в образе от своеобразия авторской индивидуальности проследим на примере творчества кинорежиссера Виктора Турова.

Поставленные им фильмы «Через кладбище», «Я родом из детства». «Война под крышами», «Сыновья уходят в б посвящены событиям Великой Отечественной войны. Это не случайно. Война оставила неизгладимый след в его биографии. Турову было пять лет, когда родной ему Могилев был захвачен гитлеровскими войсками. Его отец ушел в партизаны, отправив семью в деревню. Позже отца схватили фашисты и расстреляли. Виктора с матерью и сестренкой отправили в концлагерь. Вернулись они оттуда в сорок пятом.

Фильм «Я родом из детства» (сценарий Г. Шпаликова) снят как воспоминание взрослого человека о детстве. Последний год войны, суровое, тяжелое и одновременно прекрасное время — таким оно осталось в памяти. Короткая и мимолетная пора детства — одна из главных ценностей в жизни героя. В фильме точно передана щемящая грусть от того, что на наших глазах эта пора кончается.

«О ребятах, которые пережили войну, — вспоминает режиссер, — очень хотелось рассказать незатейливо. Они ведь не герои, они не воевали, но война прошла через их души, обожгла их сердца, опалила их детство; они слишком рано хлебнули всю ее горечь, познали ее бесчеловечность, жестокость»¹⁰.

Городок в центре Белоруссии, освобожденный от оккупантов. Беспечными, немного одинокими и грустными появляются на экране Женя, Игорь, Юра. Школа разрушена, урок немецкого языка в V классе проходит в здании церкви. Один из друзей отказывается изучать язык врага: «Я был здесь во время оккупации, видел, что они творили...» Ребята уходят из класса.

По пути на фронт заехал домой отец Жени. Офицер колет дрова. Женина сестренка видит его и не верит своим глазам: «Папа, папа приехал!» Женя прижимается к отцу, и мать обнимает всех троих.

Прямо под открытым небом устроен душ. Брат и сестра уже разделись и вертятся вокруг отца, семья купается. Мать развешивает белье, со счастливой и печальной улыбкой смотрит на детей и мужа. Сын трет отцу спину, смывает мыльную пену. Война сделала мальчика самостоятельным, ему же хочется оставаться ребенком. Он радостно порывает со своей самостоятельностью во время короткой отцовской побывки. Купание — цитата из прежней жизни, фрагмент довоенного счастья. Подростку приятно на мгновение ощутить себя снова младшим, сбросить груз ответственности.

В следующем эпизоде включается музыка, старенькое довоенное танго. Дочь в белом платьице на коленях отца, сын выбирает пластинки. Вечер — пик счастья в семье. Война же вернулась. Мы слышим ее в фонограмме, в песнях, которые заводит на патефоне Женя. «Синенький скромный платочек...» поет К. Шульженко. Отец и мать танцуют, мальчик закусывает нижнюю губу, девочка в такт качает головой. Мать улыбается жалобно и загадочно, а на экране медленно разворачивается на поворотном круге красавец-паровоз. Детям пора спать. Женя держит отцовскую фуражку, хмурится и просит: «Можно, я ее возьму?». Раннее утро. С крыльца спускаются отец и мать. Женя в отцовской фуражке уже ждет их, берет у отца полевую сумку, идет вперед. Узкий переулок, три фигуры растворяются в густом утреннем тумане. На крыльце рыдает проспавшая уход отца девочка. Первой прощается мать. И уходит. Отец идет еще немного с сыном, протягивает руку. Отбирает фуражку и сумку. Целует. И вновь на экране красавец-паровоз.

В картине нет сражений, не звучат выстрелы, но воссозданы образ войны и образ трудного детства. Они вступают в сложное сочетание, которое служит основой образного строя фильма. «Я был твердо убежден, — рассказывает режиссер, — что этот фильм надо снимать как реалистический документ эпохи: в нем все должно быть достоверно, начиная с общей атмосферы, от всяческих примет времени и кончая, может быть, музыкой, песнями тех лет, кончая множеством жизненных деталей. Сценарий сначала назывался «Фронтной город». Как-то, перечитывая Экзюпери, я наткнулся на

такую фразу: «Я родом из детства». В ней я увидел, почувствовал образный строй нашего будущего фильма».

Сценарий картины написан как цепь отдельных бесхитростных эпизодов, каждый из которых рождает у зрителей взволнованность. Рассказанный выше эпизод снят с точки зрения юных героев, перенесших тяжесть вражеского нашествия. Так возникает ощущение прошедшего времени. Образный строй создает предчувствие будущего: сцена расставания с отцом сделана на такой грустно-щемящей ноте, что нельзя не понять — дети видели отца в последний раз.

«В сценарии, — продолжает режиссер, — есть скупые, но по-настоящему трагические эпизоды: получение похоронной на отца, встреча слепого офицера с девушкой, возвращение из плена дочери. А поданы, освещены они одной идеей, па все это смотрят широко раскрытые глаза ребят, а у ребят этих уже складываются какие-то свои понятия, у них появляются собственные мысли о людях, о добре и зле, о справедливости...»

Вспоминая детство, взрослый человек расскажет без всякой хронологической последовательности случай с другом, яркое событие, которому он был свидетель, или просто перед его взором возникнет улица давно покинутого городка. Именно так снят фильм «Я родом из детства».

На просмотре любого фильма надо стремиться не только следить за интригой — за событиями, за (рассказанной с экрана историей, — но и различать атмосферу действия, подтекст, учиться (наслаждаться своеобразием произведения, мастерством его изобразительного решения. Все эти понятия тесно связаны с образным строем фильма.

Итак, образный строй фильма — это то, чем одна лента отличается от другой; в чем проявляется личностный взгляд автора на действительность, система его художественных приемов. Дальнейшее уточнение этой категории связано с анализом выразительных средств кино.

Образная природа выделяет искусство экрана в ряду других средств массовой информации, дает возможность его произведениям оказывать на зрителей исключительное влияние. Воспитатель, который при анализе ленты судит о ней лишь на основании сюжета, рассказанной в ней истории и не принимает во внимание образный строй, не сможет постичь, почему тот или иной фильм пленил молодежь или напротив, оставил равнодушной. В конечном итоге педагог

не сможет в полной мере эксплуатировать заложенный в картине воспитательный потенциал.

1 Федорин А.В. Историко-революционный документальный фильм. М., 1972, с. 38.

2 «Всепоподданнейший отчет сенатора Кузминского о причинах беспорядков, происшедших в г. Одессе в октябре 1905 г. СПб., 1907, с.114.

3 Там же, стр. 119.

4 Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6 т. Т. 1, М., 1964, с. 127.

5 Там же, стр. 74.

6 Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 2. М., 1964, стр. 6—7.

7 Всесоюзная переключка кинематографистов // Искусство кино. 1971. № 4, с. 51.

8 Довженко А.П. Собр. соч. В 4 т. Т. I. М 1966, с. 226—227.

9 Вишневский В. Как создавался фильм //Мы из Кронштадта. М., 1968, с. 199—200.

10. Туров В. Исследовать судьбы сверстников // Сов. экран. 1964, № 14, стр. 6—7.

ГЛАВА 3

РОЛЬ КИНО В ФОРМИРОВАНИИ НАУЧНОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ, В ПАТРИОТИЧЕСКОМ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ

С образным строем фильма тесно связаны реализация авторского замысла, идейное воздействие произведения.

Отличительной особенностью «воспитательного» кино по сравнению с учебным является более широкий диапазон используемых видов кинематографа. Для вузовской программы максимальную ценность представляют учебные и научно-популярные ленты. Решение проблемы целенаправленного формирования личности требует применения фильмов всех видов, в первую очередь документальных и художественных. Специфика последних связана с личностным отношением к изображаемой действительности. Ведущую роль в этих фильмах, как и в произведениях других искусств, играет личность художника, творца — несмотря на то, что кинематограф сильнее остальных видов художественного творчества втянут в сферу коллективного производства и строит свою деятельность по образцу индустриальных предприятий.

На просмотре научного фильма зрителям безразлично, кто автор, ибо отношение оператора и других членов съемочного коллектива к теме картины может оставаться нейтральным. Положение резко меняется в произведениях искусства. Его авторы будут стараться так или иначе оказать определенное влияние на аудиторию. Направленность этого влияния зависит от взглядов самих художников,

их социальных устремлений, позиции.

Искусство и процесс создания невозможны вне связи с мировоззрением. Идеи лежат в основе произведения любого художественного творчества, в том числе и кинематографа. Этим объясняется способность кинофильмов активно содействовать формированию мировоззрения.

...

Мировоззрение — совокупность основных социально-политических, философских, этических принципов, система взглядов на мир в целом. Молодой человек, окончивший вуз, должен уметь подходить к явлениям природы и общественной жизни с точки зрения метода материалистической диалектики, уметь пользоваться основными закономерностями развития природы, общества и человеческого мышления, предвидеть будущее...

Студенческий возраст — важнейший период для общественного развития и становления личности, во время которого активно протекает процесс формирования мировоззрения. У молодых людей сильна потребность самостоятельно разобраться в явлениях окружающего мира и в самих себе, определить свое место в коллективе, в жизни, понять смысл происходящего. Важными психологическими предпосылками формирования мировоззрения является также бурный рост интереса к другим людям, развитие самосознания.

В фильме «Мне двадцать лет» (реж. М. Хуциев) отражена сложная картина духовных поисков нашего молодого поколения. Экран знакомит нас с Сергеем Журавлевым, Колей Фокиным, Славой Костиковым — тремя московскими парнями, родившимися и выросшими на заставе Ильича. Для друзей наступило сложное время расставания с беспечной юностью. Герои начинают острее воспринимать происходящие вокруг события, чаще задумываться «о смысле жизни», жаждут на свой страх и риск разобраться в сложных проблемах, самостоятельно найти ответы на классические вопросы, которые из века в век встают перед их сверстниками: как жить, каким быть, во что верить.

Сергей в своих размышлениях часто обращается к отцу, погибшему в сорок первом под Москвой. Одну из его мысленных встреч с отцом кинокамера делает зримой. «Как жить?» — допытывается сын. Журавлев-старший рассказывает о своем последнем бое, о подвиге товарищей. Сын перебивает: он и сам пошел бы в атаку не хуже тех ребят; а вот как жить, чтобы сегодня продолжить эстафету мужества старших? «Сколько тебе лет?» — спрашивает отец. «Два-

дцать три», — отвечает Сергей. «А мне двадцать, — говорит отец. — Значит, решай сам — ты уже старше меня...»

Молодежь в зрительном зале вместе с героями картины ищет ответ и: размышляет над происходящим, вместе с Сергеем...

Фильм «Мне двадцать лет», как и другие произведения, поднимающие важные для воспитания проблемы, активизирует познавательную деятельность, а это содействует формированию мировоззренческих взглядов и убеждений. Так, с помощью кино молодежь получает более обширные и систематизированные знания о нашем обществе, окружающих людях, проникает во внутренний духовный мир современников, скрытый от постороннего взгляда. Фильм побуждает студентов к познанию сути общественных явлений, их научному объяснению. Все это является обязательным условием успешного формирования мировоззрения.

....

Среди фильмов, которые могут быть показаны студентам, особый интерес представляет многосерийный телефильм «Летопись полувека». Он был создан Центральным телевидением в 1967 г. Авторы фильма собрали воедино многие фильмотечные кадры и смонтировали их в хронологическом порядке. ...

Научно-популярные и учебные фильмы обладают большими возможностями для популяризации ответов на коренные вопросы мировоззрения: что представляет собой и по каким законам развивается окружающий нас мир, какое место в нем занимает человек, что такое его сознание.

Научному кино доступно вторжение в различные области современных знаний: биологию, медицину, психологию, физику, математику, социологию и т. д. Произведения научного кино, демонстрируя достижения науки и техники, способствуют формированию материалистических представлений о важнейших закономерностях развития природы, общества, познания человека, развивают у молодежи умение самостоятельно совершенствовать свои знания об окружающей действительности.

Художественные и документальные произведения дают обильный материал для мировоззренческих выводов...

Через некоторое время после октябрьских событий в Петрограде и Москве на экраны был выпущен фильм «Октябрьский переворот. Вторая революция», снятый Скобелевским комитетом — пропагандистской киноорганизацией, созданной во время первой мировой войны. ... Тот же Скобелевский комитет выпустил две хроникальные ленты: «К открытию Учредительного собрания» и «К роспуску Учредительного собрания». Вскоре кинопредприятия Скобелевского комитета были национализированы.

С 1 июня 1918 г. выпускается первый советский периодический киножурнал «Кинонеделя». Дзига Вертов, ставший

62

вскоре его редактором, рассматривал кинематограф как активное средство воспитания широких масс трудящихся, как важнейший документ человеческой жизни. Он считал, что недостаточно нейтрально отображать на экране жизненные факты и явления; автор обязан выражать свое активное отношение к ним, давать собственную оценку событий.

В то время кинохроника снималась примитивным способом: оператор устанавливал кинокамеру на треножнике и фиксировал происходившие вокруг события (демонстрацию, открытие памятника, заседание съезда и т. д.) с единственной точки одним общим планом. В результате реальность выглядела часто на экране серой, скучной, обедненной. Д. Вертов внес в съемку и монтаж фильмов активное творческое начало, старался расширить арсенал выразительных средств документального кино.

.....

63-64

Идеологию, выражающую внутренние связи и отношения бытия, называют теоретическим сознанием, в отличие от обыденного сознания, характеризующегося отражением жизненной практики и интересов той или иной личности. Обыденное (эмпирическое) сознание проявляется в оценках фактов, непосредственно касающихся индивидуума, в неписанных нормах практического поведения. Формируется оно под влиянием окружающей среды — в том числе и во время просмотров кинофильмов. Эмпирическое сознание и идеология в чистом виде не существуют: нет людей только с обыденным или только с теоретическим сознанием. Мировоззрение человека представляет собой сплав элементов того и другого, соотношение их может быть у разных людей неодинаково. Дифференциация этих различий важна для анализа процесса воспитания коммунистических убеждений, для понимания соотношения в нем стихийности и сознательности.

Творчество выдающегося кинодокументалиста Д. Вертова убеждает, что фильм способен служить одним из каналов воздействия, одновременно он может участвовать в формировании элементов обыденного сознания, фиксируя и распространяя опыт повседневной жизни.

....

Еще недавно в документальном кино был распространен метод так называемого «восстановления событий». В фильме «Повесть о нефтяниках Каспия» группа бурильщиков, радуясь открытию нового месторождения нефти, восторженно мажет ею лица друг друга. В действительности все так и было: заработавшая скважина и восторг первопроходчи-

65

ков. Но произошло это за год до съемок картины: (режиссер попросил участников события повторить его перед камерой, «сыграть» самих себя. Как только зритель узнает, что между подлинным фактом и его съемкой прошло какое-то время, его доверие к происходящему на экране будет подорвано. Воспитательная ценность кинопроизведения резко понизится.

В противоположность подобным методам Д. Вертов выдвигал программу «киноправды», съемки «жизни врасплох», т.е. он отстаивал принцип невмешательства кинооператора в происходящие события; отказ от инсценировки. Выступая за подлинность кинодокумента, Вертов одновременно отграничивал свою «киноправду», от объективистской фиксации случайных явлений жизни. Он был страстным, убежденным защитником и пропагандистом революционных идей, стремился отображать все новое в тогдашней действительности.

....
Фильмы «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» (1926 г.) Д. Вертов строит по принципам ораторской речи, как патетические «доклады в кадрах». Первый фильм посвящен столице, второй является как бы его продолжением. Оба фильма изобилуют прямыми политическими обращениями. Например: «Совет призывает вас к новой войне!, Война разрухе!, строим жилища!, боремся с безработицей!, воюем с болезнями!, ликвидируем бандитизм!..» («Шагай, Совет!»). «Вы, сидящие в этом зрительном зале! — прямо обращается режиссер к зрителям фильма «Шестая часть мира», — ВСЕ В ВАШИХ РУКАХ...»...

Д. Вертов считал, что публика не должна оставаться пассивным созерцателем. Своими картинами он старался привлечь внимание зрителей к важнейшим политическим проблемам, прямо влиять на мирозерцание сидящих в зрительном зале. Многие изобретенные им приемы находятся и сегодня на вооружении у кинематографистов.

Документальные киноленты способствуют формированию и эмпирического и теоретического сознания. Не абсолютизировать воздействие на человека ни объективных ни субъективных факторов, помнить, что формирование личности происходит под влиянием среды, коллектива, реальных бытовых условий и одновременно под влиянием идеологии. Педагогу высшей школы необходимо применять для воспитательной работы фильмы самых разных видов и жанров, и в первую очередь — художественные, которые пользуются у молодежи большой популярностью.

Художественные картины неизбежно содержат в себе информацию политическую, научную, философскую, нравственную. На их просмотре зритель незаметно, без дидактической навязчивости воспринимает авторские оценки жизненных явлений, авторскую идеологию.

Сила искусства прежде всего в том, что его идеи действуют не только на наш разум, но и на наши чувства. Идея в художественных произведениях должна не навязываться, а вытекать из внутренней логики стихотворения, пьесы, романа. Художник не должен «подносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов»¹. Точно так же в художественном фильме политическая идея не должна выглядеть необязательным «привеском», а должна заключаться в самой его ткани, в образном строе.

....
Мировоззрение — это не только система общих понятий и взглядов на мир, но и убеждения, придающие ему действительность. Поэтому особую актуальность приобретает изучение закономерностей и механизмов «перевода» знаний в убеждения.

Превращение полученных студентом знаний в личные, убеждения во многом зависит от того, вызывают ли они у него какие-либо чувства и переживания или же затрагивают только рациональную сферу и лежат в памяти мертвым грузом. Показательно, как молодежь воспринимает кинопроизведения о Великой Отечественной войне. На просмотре художественных фильмов, которые талантливо и правдиво воссоздают неповторимую атмосферу борьбы народа за свою свободу и независимость, юноши и девушки настолько сживаются с происходящим на экране, что начинают ощущать себя участниками событий. Чужой опыт воспринимается как свой собственный — юным зрителям кажется, что они вместе с героями фильма подвергались опасностям и вели жестокий поединок с врагом. Произведения киноискусства, передающие «личностный смысл» событий, т. е. впечатления художника, производят большое впечатление на аудиторию, воздействуют на чувства, способствуют эмоциональному усвоению материала.

...

Знаменосцем молодого кино революционной России явился «Броненосец «Потемкин». В 1958 г. в связи со Всемирной выставкой в Брюсселе бельгийская синематека распространила анкету среди виднейших историков кино 26 стран, чтобы установить двенадцать «лучших фильмов всех времен». Первое место занял «Броненосец «Потемкин», получив 110 голосов из 117.

История проката «Броненосца «Потемкин» на зарубежных экранах служит ярким доказательством, что фильмы могут являться активным оружием в битве идей. Политическое воздействие произведения советского киноискусства было столь значительно, что оно меняло сознание даже тех людей...

Моряки голландского броненосца «Семь провинций», находившиеся с военной миссией у берегов Индонезии, после просмотра фильма подняли восстание у себя на корабле. Фильм не мог не вызвать активного противодействия... Он был запрещен во Франции; из-за него происходили судебные процессы в Германии; американская пресса писала, что приезд его постановщика в США опаснее появления на Бродвее нескольких дивизий красноармейцев. Скандинавская прокатная фирма, чтобы нейтрализовать революционные идеи картины, подвергла ее перемонтажу.

Идеологическая сила фильма вызвала не только противодействие реакции, но и стремление использовать опыт его постановки, подражать ему. Когда в Германии к власти пришли фашисты, Геббельс обратился к немецким кинематографистам с призывом снять «свой национал-социалистический «Броненосец». ...

...

..... (70-71)

В работе преподавателей высшей школы вопросы воспитания у молодежи патриотизма и гражданственности должны занимать одно из ведущих мест. Произведения кинематографа способствуют формированию таких важнейших патриотических качеств молодого человека, как любовь к Родине, к своему народу, к его культурному наследию, к родной природе, стремление служить интересам государства...

.....
Патриотическое воспитание будет эффективнее, если педагог использует конкретные яркие факты, которые его воспитанники могут наблюдать в окружающей их жизни или на экране. Чтобы больше ценить действительность, молодой человек должен знать историю Родины. Сравнение развивает любовь к Отечеству.

Кинофильмы способствуют знакомству молодежи с прошлым нашей страны, с ее наукой, техникой, искусством, с громадным вкладом в мировую культуру. В результате укрепляется чувство любви к своему государству, гордости за него...

Фильмы трех жанров знакомят зрителей с героическим прошлым: историко-революционные, исторические и историко-биографические. Созданию произведений на историческом материале в кинематографе уделяется большое внимание. Многие из них представляют значительную ценность для воспитателя. Наша молодежь любит историю своей Родины и ее героев. Лучшие исторические картины обогащают духовный мир молодого человека, зовут к благородному и высокому служению Отчизне.

Историко-биографический фильм посвящен реальной

исторической личности, в центре киноповествования — рассказ об известном общественном деятеле, полководце, представителе науки и культуры. Фильмы этого жанра проделали в своей эволюции сложный и неровный путь. В 20-е годы снималось немало фильмов о выдающихся деятелях прошлых эпох, однако их авторы не могли найти точные критерии изображения исторических событий и героев. В качестве примера можно назвать историко-биографическую ленту 1927 г. «Поэт и царь» (реж. А. Гардин). В свое время она пользовалась большим успехом, недавно была озвучена и вновь выпущена на экраны. Ее сюжет — последний год жизни А.С.Пушкина, история его ссоры и дуэли с Дантесом. Напрасно искать здесь хотя бы приближенного проникновения в образ великого поэта, в его творческую лабораторию. Трагедия Пушкина послужила поводом для демонстрации пышных костюмов придворных и красивых пейзажей Петергофа. В.Маяковский был прав, обвинив авторов в «потрафлении самому пошлому представлению о поэте».

Потребовалось много времени и усилий, прежде чем кинематографисты научились изображать на экране события далекого прошлого не с субъективной точки зрения, а с научных позиций. Воссозданные в фильмах 30—40-х годов образы Александра Невского, Ивана Грозного, Минина и Пожарского, Богдана Хмельницкого, Петра I, Суворова, Арсена, Нахимова и других известных исторических деятелей имеют большую познавательную и воспитательную ценность.

....
К сожалению, не повезло кинообразам руководителей крестьянских движений в фильмах «Емельян Пугачев», «Салават Юлаев», «Степан Разин». Достойных кинопроизведений на эту важную тему нет до сих пор. Жизнеописание передового деятеля — это одновременно биография его народа. В их тесной связи заключается сила выдающегося ученого, писателя, художника, композитора, источник вдохновения его мыслей и чувств. Отсюда патриотизм, готовность к самопожертвованию во

имя общего счастья у героев лучших советских биографических лент.

Среди лучших историко-биографических фильмов последнего времени — «Чайковский» (реж. И.Таланкин), «Андрей Рублев» (реж. А.Тарковский), картина о А.П.Чехове «Сюжет для небольшого рассказа» (реж. С.Юткевич). К историко-биографическому жанру можно отнести фильм «Красная палатка» (реж. М.Калатозов), рассказывающий о помощи экспедиции на Северный полюс под руководством генерала Нобиле, многие экранизации автобиографических произведений: «Рыцарь мечты» (реж. В. Дербенев) — о юности А. Грина. «Дневные звезды» (реж. И. Таланкин) по книге О. Берггольц, «Зачарованная Десна» и «Золотые ворота» (реж. Ю. Солнцева) — о жизни и творчестве А. Довженко. К сожалению, слабыми, недостойными своих прототипов получились фильмы о А.Герцене «Старый дом» (реж. Б.Бунеев) и М.Горьком «Невероятный Иегудил Хламида» (реж. Н. Лебедев).

Историко-биографические ленты по назначению близки к научному кино, точнее, к определенному его виду — научно-популярному.

В качестве примера сошлемся на картину производства 1970 г. «Баллада о Беринге и его друзьях». В кинотеатрах она демонстрировалась как художественная лента; применяя к анализу критерии обычных художественных фильмов, в ней легко обнаружить массу недостатков. В качестве же научно-популярной картина, несомненно, принесет пользу патристическому воспитанию молодежи, прививая гордость за наших славных предков.

Беринг плавал, открывал новые земли, наносил их на карту два с половиной века назад. На экране бережно восстанавливается все, что досконально известно о Берингском командире: снаряжение экспедиции, аудиенции, что давались «господам капитанам» монаршими особами и временщиками, строительство на камчатских верфях «Святого Петра» и «Святого Павла», поход к берегам Америки, тяготы потерпевших кораблекрушение.

О Витусе Беринге как живой реальной личности информации до нас не дошло. Мы ничего не знаем о его чертах характера, мыслях — о том, что принято именовать внутренним миром человека, чем каждый отличен от других.

Авторы не захотели, как это принято в художественном кино, придумывать, фантазировать и остаются дружески-нейтральными к своему герою.

Многие эпизоды решены откровенно дидактическими приемами. Чтобы мы почувствовали гигантское пространство, которое надлежало преодолеть мореходам, ширину экрана заполняет карта Российской империи, а на ее фоне медленно движется на Восток всадник. Таким образом, авторы не маскируют, что фильм по своим выразительным средствам граничит с научно-популярным кино.

Из сподвижников Беринга зрителей безоговорочно пленяют лейтенант Овцын и биолог Стеллер. С их образами связана центральная мысль фильма: лишь те, у кого долг службы, преданность интересам Родины совпадают с велением сердца, кто вооружен личным мужеством и научными знаниями, могут рассчитывать на победу в поединке, который на протяжении всей истории страны наши соотечественники ведут с природой.

Большую ценность для патристического воспитания молодежи представляют документальные и художественные фильмы, посвященные событиям Великой Отечественной войны. 236 фронтовых кинооператоров зафиксировали навечно 1418 героических дней, предшествовавших нашей победе. И июня 1942 г. «Правда» писала: «Пройдут тяжелые времена.. Тогда извлекут из стальных негноремых сейфов рулоны киноплёнки, сотни километров ленты — бесценной летописи наших дней. И притихнет погруженный в темноту зрительный зал, где будут наши дети. Беспримерный героизм советского народа будет вдохновлять их на великие дела созидания, «а строительство счастливой и радостной жизни».

Давно отгремели залпы победных салютов, засыпаны рвы, перепажаны окопы. Поднялись из руин разрушенные в боях города и села. Экран вновь возвращает нас к героическим дням, воспекает величие нашей Победы. «...Никто не забыт, и ничто не забыто» — эти слова незримо читаются в кинокадрах о великом всенародном подвиге.

В общенародное дело победы над фашизмом значительный вклад внесли советские кинематографисты, создавшие во время войны художественные фильмы «Радуга» (реж. М. Донской), «Она защищает Родину» (реж. Ф. Эрмлер), «Нашествие» (реж. А. Роом), «Два бойца» (реж. Л. Лу-

ков), «Жди меня» (реж. А. Столпер), «Малахов курган» (реж. А. Зархи и И. Хейфиц) и многие другие. Эти ленты не для тех, кто ищет в кино только развлечения. Они про войну, а военная тема — святыня в искусстве. Последняя мировая война по числу жертв превзошла все предыдущие. Советский народ вынес всю тяжесть борьбы с германским фашизмом.

Народный подвиг в Великую Отечественную войну — одна из ведущих тем современного киноискусства. Не случайно, что среди фильмов, являющихся гордостью советского кино последних десятилетий, большинство посвящено этой теме: «Летят журавли» (реж. М. Калатозов), «Солдаты» (реж. А. Иванов), «Дом, в котором я живу» (реж. Л. Кулиджанов и Я. Сегель), «Баллада о солдате», «Судьба человека» (реж. С. Бондарчук), «Мир входящему» (реж. А. Алов и В. Наумов), «Иваново детство» (реж. А. Тарковский), «Живые и мертвые» (реж. А. Столпер), «Повесть пламенных лет» (реж. Ю. Солнцева), «Верность» (реж. П. Тодоровский), «Отец солдата» (реж. М. Чхейдзе), «Обыкновенный фашизм» (реж. М. Ромм) и многие другие.

Смотреть кинокартины про страдания и смерть тяжело, но фильмы эти нужны — они знак вечной признательности тем, кто отстоял свободу и независимость Отчизны, мир на земле. Для молодежи фильмы о Великой Отечественной войне — возможность прикоснуться к героической странице истории Родины. Экран призывает, если настанет час тяжелых испытаний, быть готовым в любую минуту выступить с оружием в руках на защиту страны.

Фильмы о Великой Отечественной войне дают множество примеров братства людей всех национальностей. Грузинские фильмы «Отец солдата», «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Ну и молодежь»; белорусские «Война под крышами», «Сыновья уходят в бой»; литовские «Канонада», «Живые герои»; армянский фильм «Здравствуй, это я», картины других союзных республик убеждают зрителей, что каждый из народов СССР хорошо понимал, сколь нераздельно слиты его интересы с судьбой всего Отечества, как велика опасность вражеского нашествия для любого из них. Во время Великой Отечественной войны сложилось невиданное общенародное интернациональное единство в борьбе с врагом. Великая Оте-

чественная война явилась суровой проверкой жизненной силы государства и прочности уз, связывающих народы нашей страны.

....

История киноискусства дает богатый материал для воспитания молодежи в духе интернационализма. Советское кино с первых своих шагов росло и развивалось как искусство многонациональное... Фильмы всех союзных республик раскрывают щедрое многообразие национальных характеров и особенностей жизни. Талантливые произведения, созданные на республиканских студиях, все чаще выходят не только на

общесоюзный, но и на мировой экран.

Взаимодействие и взаимообогащение национальных культур можно проследить и сегодня, обратившись к многочисленным совместным постановкам киностудий союзных республик.

Ярким примером того, как национальные традиции, национальные школы обогащают друг друга, является сотрудничество литовских и русских кинематографистов. ...

В Литве вырос большой отряд талантливых работников кино. И сегодня они принимают активное участие в создании многих произведений на киностудиях Москвы, Ленинграда и других городов. Например, литовский кинооператор И. Грицюс снял на «Ленфильме» прославленные экранизации Шекспира «Гамлет» и «Король Лир» (реж. Г. Козинцев). Литовские киноактеры Д. Банионис, А. Масюлис, Б. Бабкаускас, И. Будрайтис, Л. Нореика, Р. Адомайтис и др. играют во многих фильмах киностудий республик.

.....

...

В фильме «Первый учитель» (реж. А. Михалков-Кончаловекий) повествуется о том, как полуграмотный киргизский парень Дюйшен открывает в кишлаке школу...

...

Национально-освободительному движению посвящен художественный фильм «Это сладкое слово — «свобода!» (реж. В. Жалакявичус).

«Реальность и воображение равно служили нам опорой. Не ищите прямых прототипов. Не ищите определенной страны африканского континента, поднявшегося против колониального ига», — говорится во вступительных титрах

80

фильма «Черное солнце» (реж. А. Спешнев). Тем не менее за вымышленными событиями фильма легко угадываются действительные трагические факты. В картине рассказывается о жизни и гибели премьер-министра одного из молодых африканских государств Робера Мусомбе. Камерунский актер М. Биай, приглашенный на главную роль, не только внешне похож на Патриеса Лумумбу, но и точно передает характер знаменитого африканского политического деятеля, возглавившего борьбу народа за свою независимость.

81-82

.....

В создании киноэпопеи «Освобождение» (киностудия «Мосфильм») принимали участие польские и немецкие кинематографисты. Авторы решили продолжить работу над этой исторической темой. «Новую ленту мы условно называем «Восставшая Европа», — делится дальнейшими планами режиссер Ю. Озеров. - Хочется рассказать в ней о героических боях-интернационалистах, которые в 1944 году, когда шло победное наступление наших войск, возглавляли антифашистскую борьбу народов Чехословакии, Болгарии, Румынии, Югославии, Франции и Италии»¹².

83

.....

...Патриотическое воспитание охватывает большой комплекс отношений молодых людей к Отчизне, к своей нации и к другим нациям нашей страны... Произведения кинематографа разъясняют... нетерпимость к расовой и национальной неприязни. Экран способствует формированию у студентов патриотического и интернационального сознания. С помощью фильмов, посвященных героическому прошлому и настоящему нашей страны, принципы патриотизма и интернационализма перерастают в личные убеждения молодежи.

4 История советского кино в 4 томах, т. I. М., 1969 с. 35

О фильме «Киноглаз» // Дзига Вертов. М., 1966, с. 69.

¹² Озеров Ю. Неисчерпаемая тема //Правда. 1972. 1 янв.

ГЛАВА 4

НРАВСТВЕННОЕ, ТРУДОВОЕ, ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ С ПОМОЩЬЮ КИНО

Нравственный идеал в кинематографе. Значение кинематографа в развитии художественного вкуса. Киноленты об искусстве.

II

Воспитание студенческой молодежи — целостный социально-педагогический процесс. Студент испытывает на себе влияние сложного комплекса явлений и людей, которые его окружают; он не развивается по частям под влиянием какого-либо одного изолированного фактора. На практике же воспитательная работа в вузе может и должна строиться функционально, по разделам. Конкретизация ее содержания применительно к отдельным задачам помогает обеспечить последовательность, преемственность и непрерывность, преодолеть эпизодичность, стихийность и случайность в этом процессе. Преподавателю необходимо ясно представлять, каким должен быть человек коммунистического общества, какие качества и черты характера следует развивать у будущего специалиста в первую очередь.

Этот же принцип применим к анализу воспитательного потенциала кинематографа.

Традиционная функция художника — утверждение и пропаганда исторически сложившихся принципов и правил общественного поведения «В творчестве истинно-народном эстетика — учение о красоте — всегда тесно связана с этикой — учением о добре»¹ (А. М. Горький). И хотя нравственные нормы не исчерпывают содержания произведений искусства, они всегда находятся в центре внимания их авторов.

Какова природа человека, хорош он или плох? Что побуждает к героическим, самоотверженным поступкам и что приводит к преступлениям? Эти вопросы тысячелетиями занимали поэтов, драматургов, живописцев. Добро является основным понятием этики, подобно тому как жизнь — биологии, истина — теории познания. В произведениях художественного творчества конфликт всегда сводится к столкновению добра со злом, которые принимают различные формы, воплощаясь в том или ином персонаже, суть же их остается неизменной.

Кинематограф, следуя традициям, вносит свой вклад в решение проблемы «что есть добро и что зло», стремится корректировать поведение своих зрителей в семье, в обществе. Поскольку мораль — явление классовое, с классовых позиций оцениваются в фильмах такие понятия, как справедливость и несправедливость, честь и бесчестье. «Представления о добре и зле так сильно менялись от народа к народу, от века к веку, что часто прямо противоречили одно другому»², — писал Ф. Энгельс, имея в виду, что с изменением условий материальной жизни людей меняются и правила их поведения.

Объективную потребность общества в той или иной программе формирования морального облика личности отражает нравственный идеал.

Киноискусство стремится пропагандировать основные черты нравственного идеала, обладающие большой мобилизующей силой. Фильмы «Простая история» (реж. Ю. Егоров), «Дело было в Пенькове» и «Доживем до понедельника» (реж. С. Ростоцкий), «Отчий дом» и «Когда деревья были большими» (реж. Л. Кулиджанов), «Два Федора», «Мне двадцать лет», «Июльский дождь» (реж. М. Хуциев), «Чистое небо», «Жили-были старик со старухой» (реж. Г. Чухрай), «Живет такой парень», «Ваш сын и брат» (реж. В. Шукшин), «Зной» «Крылья», «Ты и я» (реж. Л. Шепитько), «Звонят, откройте дверь» (реж. А. Митта) и многие другие дают возможность молодому человеку наметить, четко представить путь духовного и морального роста. Картины «Твой современник» (реж. Ю. Райзман), «Тишина» (реж. В. Басов), «Журналист», «У озера», «Любить человека» (реж. С. Герасимов) и другие произведения о современности, раскрывая сущность нравственного идеала, указывают на его тесную связь с общественным идеалом. Четкие представления о нравственном идеале, его структуре особенно важны для молодежи, которая берет за образец какого-либо героя или следует примеру человека, являющегося в ее глазах высшим моральным авторитетом. Им может быть и образ собирательный, в котором воплощены в гармоническом единстве черты характера, свойственные многим людям. Одновременно студенты могут конкретизиро-

вать представление о нравственном идеальном человеке в той или иной реальной личности.

.....

Педагогический коллектив вуза помогает студентам правильно определить свою нравственную позицию, подняться с уровня эмпирического морального сознания на уровень теоретического. И все же приходится констатировать: знаний по вопросам нравственности, которые приобретаются во время лекций, явно недостаточно.

Студентам Ленинградского механического института был задан вопрос: «В какой степени вы знакомы с проблемами этики?» Студенты четвертого курса ответили: «Хорошо знаком» — 38%; «Мало знаком» — 50%; «Не знаком» — 12%. Ответы первокурсников распределялись соответственно — 33%, 49%, 18%⁴. Смело можно утверждать, что и в других

вузах большинство студентов мало знакомы с законами этики и сдвиги у них в этой области за период обучения, как правило, незначительны.

Одновременно нашу общественность беспокоят отрицательные явления в настроении и поведении некоторой части студенческой молодежи, которые частично объясняются слабой информированностью в вопросах социально-психологических отношений. Снижение общественной активности, иждивенческое отношение к обществу, равнодушие и эгоизм, недостаточно развитое чувство личной ответственности перед коллективом — все это, к сожалению, не преодолено полностью. Расширению и углублению нравственных представлений молодежи мог бы способствовать специальный учебный кинокурс. С его помощью преподавателю стало бы легче бороться с имеющимися нарушениями некоторых элементарных требований: неумением вести себя в общественных местах, бесцеремонностью, отсутствием вежливости, такта по отношению к старшим и т. д.

Благодаря этике воспитуемые усваивают определенные конкретные нормы поведения и учатся вести себя в соответствии с ними. Задача научной этики заключается не только в кодификации морали для практических нужд формирования личности будущего специалиста, но и в исключении уже отживших норм, в добавлении новых. В области пропаганды этих правил, транспортировки информации о них первостепенная роль принадлежит учебным и научно-популярным фильмам.

В изучении норм морали, о которых рассказывает учебный фильм, нельзя видеть самоцель, превращать их в предмет экзаменов и оценки учащихся. Это привело бы к формализму и нравственному лицемерию. Нельзя считать целью таких фильмов дать правило на все случаи жизни — чтобы студенческая молодежь строила свое поведение в точном соответствии с теми основными этическими нормами, о которых рассказано с экрана. Самый подробный свод правил морали не может предвидеть всех положений, в которых человек может оказаться после окончания вуза.

Воздействие произведений киноискусства нельзя понимать прямолинейно: посмотрят студенты фильм и тотчас изживут в своей среде социальную пассивность, грубость, равнодушие или другие отрицательные черты. Фильм не

столько тактическое, сколько стратегическое оружие, результаты воздействия которого не могут сказаться на другой день. Культура взаимоотношений не ограничивается знанием этических правил, а требует стойких привычек поступать всегда и везде согласно этим правилам. Этика поведения — не просто элементарная вежливость, это сложное искусство взаимоотношений между людьми, умение держать себя в обществе, умение владеть собой в любой обстановке.

Трудности формирования нравственных качеств связаны с моментом превращения требований этики в неотъемлемые свойства личности. На этом этапе воспитательного процесса максимальную пользу способны принести художественные фильмы.

В решении проблемы морального развития встречаются крайности: одни педагоги преувеличивают значение знаний, другие — привычек. Сторонники обеих тенденций забывают о необходимости подготовки гармонически развитой личности.

Необходимо стремиться к тому, чтобы студент был человеком не только мыслящим, но и чувствующим. Эмоции, по мнению психолога Л. С. Выготского, никогда не могут быть связаны с пассивным состоянием организма, они побуждают к активности, стимулируют и регулируют наши взаимоотношения с окружающей средой. Вот почему такую важную роль играет воспитание культуры чувств в сложном процессе нравственного развития. Художественный кинематограф содержит богатейшие возможности воздействия на эмоциональную сферу и, следовательно, является надежным инструментом решения проблемы.

Задача художественных фильмов иная, чем учебных. Они раскрывают общий смысл коммунистической морали, исходя не из ее частных разрешений и запретов, а из основных принципов, среди которых ведущим является социалистический гуманизм. В конце концов нравственный импульс должен стать самостоятельным решением кинозрителя, следствием его идейно-политического убеждения и оценки показанной в картине ситуации.

Лучшие художественные фильмы содействуют воспитанию нравственного сознания и нравственного чувств-

ва, учат молодого человека в любой жизненной ситуации самостоятельно находить наиболее правильный способ поведения. Речь идет о том, чтобы будущий специалист глубоко проникся благородной идеей гуманизма, был способен всегда действовать безошибочно, не оглядываясь на механически заученные законы, регламентирующие, что он должен и чего не должен делать.

Дифференцированное использование фильмов в зависимости от их видов исключит возможность противопоставления нравственных норм нравственным чувствам, 'создаст предпосылки для их взаимной обусловленности.

Разумеется, можно воспитать определенные моральные чувства, не занимаясь изучением конкретных нравственных правил, и, наоборот, привить студентам определенные этические нормы, не заботясь о становлении чувств. Но в обоих случаях не будет достигнута конечная цель коммунистического воспитания. Комплекс разнообразных фильмов поможет педагогу создать для студентов такой моральный климат, который в наибольшей степени будет способствовать правильному развитию их культуры поведения.

Выработать высокий нравственный идеал — дело не легкое. Но еще сложнее отстаивать его и совершенствовать.

.....
Кинематографисты по-разному в своих работах отстаивают высокий нравственный идеал... Одни всю силу своего художественного дара вкладывают в изображение лучших черт людей... Другие разоблачают тех, кто мешает обществу.. Третьи стараются заставить зрителей находить вместе с героями самостоятельное решение сложных моральных проблем. Все три типа фильмов одинаково важны

92

для воспитания молодого поколения; разными способами они служат одной цели — разоблачают пороки, прививают молодежи добрые чувства, привычки.

Против фальшивой морали, которая духовно уродует молодых людей, толкает на путь преступления, против страшной силы равнодушия выступают создатели фильма «Обвиняются в убийстве» сценарист Л. Агранович и режиссер Б.Волчек, удостоенные Государственной премии СССР.

Замечательным примером произведений первого типа может служить «Баллада о солдате». Г. Чухрай и В. Ежов посвятили фильм своему сверстнику, солдату, погибшему в боях за Родину. В образе юного героя отражены представления об идеальной красоте и гармонии. Девятнадцатилетний боец Алеша Скворцов прекрасен, как светлая память о самом близком человеке, как народная легенда о юном герое-освободителе.

Сюжетная история, стремящаяся полнее раскрыть потенциал нравственных качеств центрального персонажа, проста. Алеша Скворцов получил исключительный для фронтовых условий подарок — отпуск домой. Паренек мог пробыть в (родной деревне двое суток. Он же провел там несколько МИНУТ. Остальным отпускным временем щедро поделился с ДРУГИМИ.

В ВОЙНУ особо очевидной была та истина, что нельзя быть счастливым в одиночку, индивидуально. В картине постоянно подчеркивается антитеза: у тебя радость — у соседа беда; ты здоров — рядом путается в костылях инвалид; у тебя в вещмешке сало и тушонка — худенькая девочка на толкучке смотрит голодным взглядом; твои проездные документы в полном порядке, а безбилетную спутницу отпихивает проводница...

Судьба устроила Алеше засаду, подарив ему отпуск. Она с любопытством наблюдает, как поведет себя крестьянский паренек в солдатской форме, как справится с ролью счастливого-одиноким в океане людского горя. Алеша не смог справиться, не захотел. Не стал пользоваться привилегированным положением, словно горячим питанием по талану. «Простите, мама, — только и сможет он сказать в свое оправдание в финале фильма. — Простите, мама».

Во время своего затянувшегося путешествия Алеша столкнулся с неожиданностью: множество людей, о существовании которых он и не подозревал, нуждаются в его бес-

93

корыстной помощи. Полюса нравственности — все для себя или для других. Остальные моральные *качества* так или иначе с ними соотносимы; их координаты — столько-то градусов в ту или иную сторону. Алеша Скворцов «а одним из полюсов; на противоположном — шофер из фильма «Белорусский вокзал» (реж. А. Смирнов), у которого герои силой отбирают пикап, чтобы отвезти в больницу рабочего, попавшего в аварию. К сожалению, подобные случаи отказов совершить акт милосердия еще встречаются. В дни премьеры «Белорусского вокзала» в № 174 за 1971 г. «Известий» было опубликовано письмо врача Атаповской районной больницы Челябинской области Ф. Кашаяовой о том, что владелец личной автомашины отказался довезти до больницы тяжелобольного (машина «Скорой помощи» в тот момент была на вызове). Как выяснилось впоследствии, владельцем автомобиля оказался председатель Агаповского районного народного суда Н.М.Чернокутов.

Минуты, подаренные Алешей Скворцовым людям, — символ мечты о всеобщей социальной справедливости. В произведении искусства обязательно присутствуют обозначаемое и обозначающее. Как у Пушкина: «Ты же коршуна убил, чародея погубил». Не отпуском жертвует Алеша Скворцов. Он отдал людям жизнь.

«Щедрый человек добровольно раздал свое богатство людям, — писал о фильме М. Хуциев, — дал отломить от своего ломтя каждому, кто в этом нуждался. Но стал ли он в результате в наших глазах беднее? Нет, он оказался неизмеримо богаче, потому что у него осталось ело неисчерпаемое сердце»⁶.

Алеша Скворцов постоянно совершает альтруистические поступки, лично ему невыгодные и даже опасные, но приносящие пользу другим. Юный солдат жертвует своими интересами и даже интересами близких во имя всего общества. Авторы фильма положительным примером героя стремятся и зрителей побудить к свершению благородных, самоотверженных поступков, которые ничего общего не имел бы с простой позой и мелочным расчетом на компенсацию. «Таких героев, как Скворцов, мы встречали на фронте, — вспоминает Г. Чухрай. — Им так же, как другим, было страшно, больно и трудно, но, вопреки всему этому, они выполнили свой долг, ибо чувство человеческого достоинства.

чувство любви к людям оказалось в них сильнее страха и самой смерти»⁷.

В «Балладе о солдате» постоянно ощущаем присутствие авторов, что ничуть не уменьшает естественности и жизненной достоверности эпизодов и характеров. Это относится не только к прологу и эпилогу, когда диктор за кадром рассказывает «от автора». По словам Г. Чухрая, создатели фильма четко представляли, что хотели сказать, в чем убедить зрителей. Каждому поступку и явлению они выносят свой приговор, нравственную оценку, которые сообщаются с помощью центрального героя. Зритель не успевает задуматься, что хорошо и что плохо, — герой его опережает.

В качестве примера использования в кино метода диалога с аудиторией остановимся на фильме «Городской романс». Авторы сценария Ф. Миронер и П. Тодоровский не претендуют на роль менторов, всегда знающих, как надо и как не надо поступать. Они не дают готовых рецептов, а заставляют нас напряженно размышлять над происходящим. «Зритель — третий соавтор спектакля», — говорил К. С. Станиславский. И подобного фильма тоже. В «Городском романсе» сюжет движут не только поступки, но и мысль. В том числе и мысль зрительская. Если не помнить про это, то просмотр кинокартины сведется к восприятию простейшей сюжетной схемы, напоминающей «Евгения Онегина». Молодые зрители должны иметь собственное мнение о том, кто прав и кто виноват, какие пути ведут к исправлению допущенной несправедливости, нравственной ошибки.

Фильм целомудренно, сдержанно и поэтично рассказывает о том, как в большом современном городе встретились и полюбили друг друга Женя и Маша. Они были счастливы, потом расстались. Евгений щедро наделен всем необходимым для «безоблачного» существования: молод, здоров, красив, у него современная квартира в высотном доме, благородная по призванию работа врача-рентгенолога. Фильм убеждает нас в его доброте, отзывчивости, умной ироничности. Словно принц из старой доброй сказки, предстает он перед Машей и одерживает победу.

Характер Маши очерчен ярче. Она — студентка педагогического училища, ее поведение уже испытывает влияние будущей профессии. Девушке предстоит формировать детские души, и она чутко реагирует на все, связанное с проблемами нравственности: взаимоотношения с другими, права и обя-

занности в обществе. Замкнутость для нее противоестественна. Крайности суждений и агрессивная категоричность — следствие ее юности. Для нее все просто и ясно. Она не допускает и мысли, что любимый человек во многом отличается от нее.

После недолгого триумфа Маша начинает догадываться, что она в тягость Евгению, и возвращается в студенческое общежитие. В фильме отсутствуют прямые авторские оценки поведения героев. Создатели картины лишь констатируют обстоятельства. Прав ли Евгений, пренебрегая формальностями загса? Правильно ли делает Маша, переселяясь к Евгению? И снова возвращаясь в общежитие? На все эти вопросы герои, а вместе с ними и зрители должны самостоятельно искать ответы. Воспитательное воздействие картины сопоставимо с воздействием проблемно-ситуационного метода, включающего воспитанников в проблемные, жизненные ситуации. В результате у юношей и девушек в зрительном зале создается иллюзия, будто они самостоятельно решают, как поступать героям, и нравственный урок фильма оказывается более глубоким.

Молодой зритель (Начинает сосредоточенно размышлять, как бы он повел себя на месте Евгения — прислушался к доводам разума или сердца? Вместе с Машей в жизнь Евгения врывается вихрь осложнений, ибо у каждого из них есть «элементы несовместимости» — особенно в области духовной жизни. С другой (стороны, Евгений достаточно чуткий человек, чтобы понять: Маша — его любовь, единственная и неповторимая.

В Евгении нет снобистской (самоуверенности его друзей, тем не менее он растерялся, осознав, как много разделяет его и любимую девушку. Точнее оказать — струсил, его отпугнули усилия, которые нужны, чтобы Маша стала ему равней.

Один из Жениных друзей, возражая против его выбора, прямо заявляет: «Есть понятие «люди одного круга». Никто его не отменял». Спорит ли фильм с этим утверждением? Да, и мы тоже. У каждого есть демографические параметры: общность интересов, возраста, образования и т. д. Но они не заданы от всевышнего, не статuarны, а подвижны. Вопрос не в том, знает или не знает Маша полотна Гогена, а

в том, стремится ли она узнать или будет бахвалиться неведением. Девушка «их круга» не от рождения же владеет информацией о постимпрессионистах. В свою очередь, у Маши есть качества, которых не хватает Жениным друзьям. Прежде всего это доброе отношение к людям. Она вступает в борьбу за Женю. Вспомним ее ответ на телефонный звонок с предложением «выгодной» должности: «Работать к вам Женя не пойдет».

Отношение героя к Маше первоначально основывается во многом на чувстве жалости — жалости к ее незащищенности, уязвимости, неопытности. Пройдет время, Женя поймет: в этой незащищенности, повышенной чувствительности к добру и злу, открытости людям — ее сила. Отдать другому лучшее, что есть в твоей душе, — вот основа совершенного союза, семьи-монолита.

Каждый расшифровывает слово «любовь» соответственно собственному опыту. После просмотра фильма ответы должны сойтись в одном: любить — значит нести ответственность за любимого человека. Сама по себе ответственность членов семьи — не новинка. Веками формировалось традиционное разделение обязанностей: мужчине — ответственность за материальное благополучие семьи, женщине — за потомство, быт. Наше время взрывает шаблонную модель. Мужчина и женщина несут равную ответственность за все, в том числе и друг за друга.

Один из лучших эпизодов фильма — посещение молодыми людьми больного бухгалтера. Как случилось, что человек, бывший на фронте смелым и талантливым, умевший подарить радость товарищам по оружию, стал иллюстрацией к рассказу Чехова «Смерть чиновника?» Виной тому цепь обстоятельств, но и жена тоже. Это она, самый близкий ему человек, должна была не позволять зарывать свой талант, не позволять, чтобы служебные дразги стали причиной инфаркта. Рожденный для большой яркой жизни, человек не имеет права мириться с тусклым прозябанием.

Влюбленные замечают друг в друге гораздо больше хорошего, чем все посторонние. Проходит время, и у любимого человека могут обнаружиться черты, про которые принято говорить, будто с ними нельзя ужиться. Не доказывает ли наша нетерпимость, что мы не хотим взыскать на себя ответственность за исправление другого? Коль эти недостатки были всегда, мы виноваты, что не замечали их. Если благо-

приобретены — тем более виновны, что равнодушно взирали на первые симптомы.

Достоинство «Городского романа» — в умении заставить молодежь еще раз задуматься, что такое любовь, над собственным отношением к любимым. Любовь — это стремление к взаимопониманию, желание точно знать, в чем сила любимого человека, в какой он помощи нуждается. Это ответственность друг друга за общее мировоззрение, идеалы, мечты, мораль, начитанность и за многое другое. Без этой ответственности немыслимо равенство, в том числе и духовное, немыслимо счастье. Вот вывод, к которому приходят молодые зрители после просмотра фильма.

Неправильная позиция по отношению к молодежи заключается иногда в том, что, знакомя ее с нашими достижениями, педагог обходит молчанием ряд сложных явлений, с которыми сталкиваются студенты вне стен института. Некоторые преподаватели стараются уйти от острых вопросов, волнующих их воспитанников. Поэтому у юношей и девушек, не обладающих достаточным жизненным опытом, могут возникнуть неправильные, однобокие представления о сложных нравственных проблемах. Фильмы «Обвиняются в убийстве», «Городской романс» и другие подобные им произведения исправляют этот недостаток. Они не только смело изображают трудности, подстерегающие молодежь в самостоятельной жизни, но и показывают поиски путей, ведущих к преодолению моральных ошибок.

Таким образом, «Баллада о солдате», «Обвиняются в убийстве», «Городской романс», как и многие другие киноленты, разными способами утверждают нравственный идеал коммунистического общества, пробуждают в юной аудитории светлые, благородные чувства.

Говоря об использовании художественного кино, нельзя недооценивать роль объяснений преподавателя, которые всегда остаются важным средством идейно-политического воспитания. Решение сложной проблемы нравственного развития не сводится к замене словесного воздействия демонстрацией фильмов. Ведущим звеном воспитательного процесса является по-прежнему преподаватель, но последний теперь использует наряду с устными объяснениями произведения экранного искусства.

Эффективность словесных воздействий увеличивается или уменьшается в зависимости от того, насколько они опи-

раются на жизненный опыт студента. Чем лучше последний знаком с окружающей действительностью, тем глубже он воспринимает советы преподавателя. Жизненный опыт — необходимое условие усвоения моральных категорий; многие же студенты обладают им в минимальной степени, и в первую очередь это относится к тем, кто приходит в вуз сразу после школьной скамьи. Произведения киноискусства восполняют этот пробел, они обладают громадными возможностями расширения кругозора молодежи, обогащения ее жизненного опыта.

Нравственность студента зависит не только от слов преподавателя, «что такое хорошо и что такое плохо», но и от того, какие поступки молодой человек видит вокруг себя, как к ним относится. Человек не только «продукт воспитания», но и продукт социальной среды, которая его окружает. Фильмы — составная часть этой микросреды. Воспитатель, осуществляя контроль за производством и прокатом фильмов, получит возможность регулировать факторы, влияющие на социальные условия жизни и деятельность молодого человека и — в конечном итоге — на его поведение.

Эмпирическая, вырабатываемая в практике повседневной жизни нравственность — основа формирования морального облика молодого человека. Просмотры художественных фильмов оказывают значительное влияние на возникновение и характер эмпирической нравственности. У героев фильмов молодые зрители заимствуют опыт целесообразного поведения, а сюжетная линия картины ставит их в условия, в которых те или иные моральные качества не только проявляются, но и усваиваются, фиксируются.

Опираясь на эмпирическую нравственность, воспитатель организует работу со студенческой молодежью так, чтобы в итоге происходило формирование морального сознания. Регулятор поведения — четкие требования, побуждающие студентов к одним поступкам, к одной линии поведения и запрещающие или осуждающие другие. Нравственные принципы являются неотъемлемой частью системы воспитания молодого поколения. Кино содействует их глубокому усвоению, превращает в личные убеждения.

Передовые идеи обладают способностью опережать реальную действительность. В первую очередь это положение

распространяется на область морали, так как принципы и нормы не говоря уж об идеале, всегда устремлены в будущее. Фильм помогает воспитателю стихийный жизненный опыт и требования нравственного сознания сливать в единую стройную систему, которая формирует человека, сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту, физическое совершенство.

Мировоззрение студента, его нравственный облик во многом определяются отношением к труду... Участие студентов в научно-исследовательской и общественной работе, деятельность во время практики в школах, на промышленных предприятиях, в совхозах и колхозах, работа во время «третьего», трудового семестра — главное средство трудового воспитания. Функции кино в данном случае отступают на второй план, но не следует забывать о них полностью. В теоретической литературе достаточно ясно освещен вопрос об отношении к труду. Необходимо, чтобы четкое представление об этом понятии стало достоянием массового сознания; в решении данной проблемы кино становится надежным союзником воспитателя.

...

100

....

Основная функция кино в области воспитания сознательного отношения к труду — пропаганда положительного примера, образца высокосоциального творческого отношения к труду.

.....

101

.....

Во время Великой Отечественной войны советские люди проявили беспримерный героизм на фронтах и в тылу, была проведена перестройка всей промышленности и сельского хозяйства на военный лад. Государство превратилось в единый боевой лагерь для отпора фашистской армии. В телефильме «Летопись полувека» («Год 1942») имеется вдохновенный документальный репортаж о жизни и труде тыла во время Отечественной войны. В нем рассказывается об эвакуации из прифронтовых районов сотен крупных заводов, о нечеловеческих усилиях тружеников тыла, стремившихся, чтобы фронт не испытывал нужды в оружии и боеприпасах.

102

Трудовому героизму людей в тылу, с исключительным мужеством переносивших все тяготы и лишения войны, посвящены художественные фильмы «Большая земля» (реж. С. Герасимов), «Родные поля» (реж. Б. Бабочкин), поставленные в дни Великой Отечественной войны. В первом рассказывалось об эвакуации на Урал крупного завода, о борьбе его коллектива за то, чтобы скорее наладить в новых условиях выпуск танков. Герои фильма «Родные поля» — женщины и старики, заменившие ушедших сражаться с врагом односельчан.

После войны люди совершили новый подвиг, в короткое время восстановив разрушенное народное хозяйство. Один из лучших фильмов о рабочем классе послевоенного времени — «Большая семья» (реж. И. Хейфиц). ...

Труд становится высшим смыслом жизни для героев таких фильмов, как «Возвращение Василия Бортникова» (реж. В. Пудовкин), «Дело Румянцева» (реж. И. Хейфиц), «Весна на Заречной улице» (реж. М. Хуциев и Ф. Миронер), «Высота» (реж. А. Зархи), «Дело было в Пенькове» (реж. С. Ростоцкий), «Девять дней одного года» (реж. М. Ромм). В середине 50-х годов тысячи юношей и девушек поехали на освоение целинных и залежных земель в восточных районах страны. О этом рассказывают фильмы «Первый эшелон» (реж. М. Калатозов), «Это начиналось так» (реж. Л. Кулиджанов и Я. Сегель).

Главным завоеванием советского кино последних десятилетий стало правдивое изображение духовной красоты человека труда, смелое проникновение в его внутренний мир.

103

В уста героев «Поэмы о море» — генерала армии Федорченко и его отца старого деревенского плотника, шофера самосвала Ивана Кравчины, председателя колхоза Саввы Зарудного, его дочери Катерины, молодых рабочих Ивана и Олеси, начальника строительства гидроэлектростанции Аристархова — выдающийся кинематографист А. Довженко вложил самые сокровенные свои мысли. «Как много счастья знал я в жизни, — говорит генерал Федорченко, — счастье борьбы, предельных напряжений воли, трудов. Счастье любви и грозных битв и побед моего народа в гигантской борьбе труда с капиталом. И счастье моих побед. Ведь это я, босой пастушок, гонял здесь чужие стада, познал здесь первые мозоли на детских руках. Я бродил по нетронутым пляжам великой моей реки». «Ненавижу!» — гневно бросает Савва Зарудный благополучному негодяю «с мозгом инженера и совестью клопа» Голику. — Двадцать пять лет не покладал я рук. Здесь все полито моим потом и кровью. Ничего не пожалел: ни бога, ни черта, ни загробной жизни, ни персонального запаса хлеба. Село родное стер с лица земли для нового моря... Я думаю: почему я беден дольше, чем надо?.. Кто закрывает мне радость труда? Кто сеет во мне сомнения?.. Ты! Если мы можем такое учинять друг другу — растлить, оклеветать, унижить, — зачем тогда нам это море?..»

Фильм показывает, что потребность в труде — нравственная необходимость человека. Формирование ее — сложный, длительный процесс, обусловленный множеством факторов. К сожалению, до сих пор еще есть люди, которые в зарботке видят единственную цель работы; встречаются и такие, которые вообще уклоняются от труда. Разоблачению потребительского отношения к обществу посвящены многие картины последних лет. Например, «Инспектор уголовного розыска» (реж. В. Цы-бульник), «Возвращение святого Луки» (реж. А. Бобровский) и другие.

..... (105-106)

Фильмы о современниках — самый важный и одновременно самый трудный участок нашего киноискусства. Далеко не все произведения, посвященные труженикам города и деревни, отвечают тем высоким требованиям, которые к ним предъявляются. Авторы лучших произведений помогают развивать у молодежи подлинное отношение к труду...

В фильме «Укрощение огня» изображены ученые, инженеры, конструкторы, творческий труд которых воплощен в таких выдающихся научно-технических победах, как создание мощной ракетной техники, с помощью которой стал возможным запуск искусственных спутников, исследование космических пространств, полеты человека в космос. Герой фильма — главный конструктор Андрей Ильич Башкирцев — блестящий ученый, талантливый государственный деятель... Незабываемое впечатление производят кинокадры, с документальной точностью запечатлевшие деловые будни многочисленных специалистов космодрома в Байконуре, сосредоточенную работу центра управления космическими полетами.

....

Одновременно воспитатель не должен скрывать, что в сфере труда еще много нерешенных проблем. Авторы фильмов «Битва в пути» (реж. В. Басов), «Живет такой парень», «Ваш сын и брат» (реж. В. Шукшин), «Большая руда» (реж. В. Ордынский), «Мимо окон идут поезда» (реж. Э. Гаврилов, В. Кремнев), «Крылья» (реж. Л. Шепитько) и других смело показывают явления, тормозящие развитие производства, осложняющие трудовое воспитание людей, предлагают варианты решения сложных вопросов.

В фильме «Председатель» (реж. А. Салтыков) рассказывается о суровых послевоенных годах нашей деревни, о сражении колхозников не только с нищетой и разрухой, но и с казенщиной, показухой и другими отрицательными явлениями... Фильм поднимал животрепещущие проблемы способа ведения коллективного хозяйства, материального стимула. Не награждая председателя колхоза Трубникова чертами идеальной личности, авторы акцентировали его творческую энергию, несгибаемость в борьбе с препятствиями.

... Любимый труд дает человеку возможность испытать счастливую полноту жизни, говорил писатель Михаил Пришвин. Эти слова вспоминаются каждый раз, когда экран показывает нам мастеров, работающих со страстью, подлинных специалистов своего дела, руки которых принято уважительно называть золотыми.

Людей, вся жизнь которых полна любви к выбранному ими труду, мы встречаем в фильме «Шахтерский характер» (реж. Т. Золоев). В нем показывается, как красиво и поэтично может быть любое ремесло, которое принято считать «прозаическим», если человек им блистательно владеет и вкладывает в него душу. Шахтерское дело принадлежит к числу трудных профессий, требующих большой физической силы, выносливости, личного бесстрашия, способности к точному хладнокровному расчету. ... Восхищаясь героями картины и их красивым, отважным и доблестным нелегким трудом, Татьяна Тэсс писала: «Воспитательное значение хорошего документального фильма огромно, ибо оно воспитывает на примерах реальной жизни, на примере судьбы людей, которые живут рядом с нами, людей, у которых есть реальный адрес, подлинное имя. За рассказом о них, показанном на экране, стоит сама жизнь, с ее трудностями, огорчениями и радостями, жизнь, с которой ты сравниваешь свою собственную — ту, которой живешь»¹⁰.

Киноэкран на конкретных фактах, зафиксированных в действительности, показывает, как решаются у нас в стране проблемы дальнейшего развития

труда. Документальные ленты дают возможность молодежи сделать вывод, что каждый гражданин утверждает свое человеческое достоинство прежде всего в труде. Среди этих произведений — фильм «Без легенды» (реж. Г. Франк, А. Сажин, А. Бренч), посвященный экскаваторщику Борису Коваленко, который принимал участие в строительстве плотин крупнейших гидроэлектростанций на Волге, Днепре, Ниле. Ему было всего 34 года, когда он погиб «при исполнении служебных обязанностей». Товарищи по работе ярко и интересно рассказали о нем с экрана.

На ленинградском заводе «Электросила» одной из лучших по праву считается бригада, которой руководит слесарь, полковник в отставке С. С. Витченко. О воспитании в бригаде рабочей молодежи сообщает фильм «18 моих мальчишек» (реж. В. Гурьянов). Другая лента — «Здравствуй, Выборгская сторона!» (реж. С. Шустер).

....

Героями фильма «Трое в пути» (реж. В. Трошкин) стали люди разных профессий — электромонтажник Красноярской ГЭС Владимир Филимонов, бригадир алтайского зерносовхоза «Бийский» Владимир Карпов, физиолог академик Петр Анохин. Разными дорогами идут они по жизни... А герои фильма «Лучшие дни нашей жизни» (реж. Б. Галантер, В. Горохов) — летчики гражданской авиации, представители одной из самых мужественных профессий.

Трудовым подвигам славных дочерей нашего народа посвящены многие документальные фильмы...

....

С интересом смотрят студенты документальные фильмы о своих товарищах и сверстниках. «Улицей надежды» (реж. А. Ниточкин) названа единственная пока улица в новом сибирском городе Светлом. Его начали строить студенты, отправившиеся работать в Сибирь во время «третьего» трудового семестра. Фильм «Поднятые целиной» (реж. Н. Лебедев) начинается кинокадрами 1954 г., когда на земли Алтая пришли комсомольцы, чтобы своим трудом преобразить степь, добыть Родине новые миллионы тонн драгоценного зерна. Менялся облик древней земли, вместе с ней менялись люди, для которых эти места стали родными.

....

В комплексе воспитательных функций наиболее специфичной для него является эстетическая. Все остальные тесно связаны с ней. Экранное искусство воздействует на зрителя в большинстве своих произведений эстетическими средствами. В решении многих проблем целенаправленного формирования личности искусство играет служебную роль;

когда же речь заходит об эстетическом воспитании, произведения художественного творчества, в том числе и фильмы, выступают на первый план.

Эстетически воспитанные юноши и девушки острее воспринимают окружающую действительность, живут более полнокровно, получают больше возможностей для своего общего развития. И наоборот, тот, у кого не развито чувство прекрасного, рискует остаться ограниченным человеком.

Искусство — богатый источник радости, знакомство с его произведениями всегда доставляет молодому человеку эстетическое наслаждение. «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком»¹¹.

.....

Эстетическое воспитание охватывает широкий круг явлений. Оно начинается с приобщения человека к миру прекрасного, предусматривает развитие способности воспринимать, правильно понимать и оценивать прекрасное во всех сферах его проявления — как в реальной действительности, так и в произведениях художественного творчества. Педагог руководит становлением эстетического сознания, которое стихийно возникает у студенческой молодежи, организует эмпирические импульсы в стройную систему, содействует всестороннему гармоническому развитию личности молодого человека.

Все фильмы в зависимости от их способности выполнить перечисленные задачи условно разделим на три группы. Первую составят картины, развивающие чувство прекрасного самим фактом их просмотра, одновременно с решением других воспитательных и познавательных задач, вторую — специальные ленты по вопросам эстетического образования; третьи — кинорепродукции.

Первая группа самая многочисленная, в нее входят почти все произведения кино как искусства — художественные

документальные и мультипликационные. Ценность этих кинокартин для эстетического воспитания заключается в том, что с их помощью эстетическое отношение к действительности материализуется, приобретает зримую устойчивую форму. Фильмы впиваются в себя, запечатлевают и доносят до аудитории все то прекрасное, что имеется в природе и общественной жизни.

В произведениях кинематографа авторы стремятся воплотить идеалы, связанные с передовым мировоззрением, высоким гуманизмом, гражданственностью... Но замыслы не будут восприняты зрителями, если фильм скучен, не волнует, не вызывает ответного чувства. Авторская мысль может быть передана киноэкраном лишь через чувственно-эмоциональную сферу, с которой тесно связано эстетическое переживание.

Кинорежиссер Г. Александров писал о лучшей своей кинокомедии 30-х годов «Цирк»: «Мы поставили себе задачей отразить в нем большую идею: расового равенства и интернациональной солидарности. На этом мы сосредоточили всю нашу мысль, этому подчинили все детали нашей картины»¹³. Цель была достигнута, хотя в ленте нет прямых дидактических поучений. Фильм вызывает сложную гамму чувств — восхищение талантом актрисы Марион Диксон, сочувствие ее нелегкой судьбе, негодование и презрение к поступкам расиста Кнейшица, снисходительную насмешку над злоключениями инженера Скамейкина и, конечно, много веселого смеха.

Остроумный диалог И. Ильфа, Е. Петрова, В. Катаева, целый каскад превосходных комедийных находок режиссера, блестящая игра Л. Орловой и других актеров, наконец, незабываемая музыка И. Дунаевского — «Песня о Родине», «Выходной марш», «Лунный вальс», «Колыбельная» — все вызывает приподнятое праздничное настроение, доставляет сидящим в зале эстетическое удовольствие, делает их отзывчивее ко всему прекрасному.

Фильм аккумулирует и передает нам эстетический опыт общества. Сложный комплекс эстетических чувствований и размышлений авторов сконцентрирован прежде всего в образном строе картины. Преподаватель, используя фильм как средство управления воспитательным процессом, всегда должен помнить об его образном строе; для форми-

рования чувства прекрасного последний имеет первостепенное значение. В предыдущих разделах речь шла о содержании картин — сюжетной истории, характеристике персонажей. Эстетическая оценка находится в тесной зависимости от этих элементов. Например, если поступок киногероя противоречит нравственным нормам советского общества, он не соответствует и нашим представлениям о прекрасном. Но для эстетического воспитания недостаточно уделять внимание лишь изображенным в фильме событиям и персонажам: воспринимая то, что изображено, нельзя упускать из виду то, как изображено. Эстетическая сущность произведения с максимальной полнотой раскрывается при анализе образного строя фильма, который дает представление о единстве изображаемых явлений и выразительных средств.

В фильме «Чайковский» есть эпизод, посвященный созданию оперы «Евгений Онегин». Петр Ильич Чайковский сидит в петербургском трактире; камера медленно панорамирует, выхватывая подгулявшую компанию, половых, игроков на бильярде. Мы перестаем слышать шум и выкрики захмелевших соседей композитора; начинает звучать чистый и нежный женский голос — знаменитая ария «Письмо Татьяны к Онегину». Мелькают белоснежные стволы берез, по ярко-желтому ковру опавших листьев мчится экипаж. В седоке узнаем П. И. Чайковского. За кадром женский хор поет «Девушки, красавицы, душеньки-подруженьки...»

Зрители фильма, наслаждаясь чудесной музыкой, должны почувствовать замысел авторов: великий композитор как мог боролся с безобразным, антиэстетичным в окружающей жизни, противопоставляя ему светлый мир прекрасного. Одновременно нельзя не оценить новаторство драматургии фильма, выдающееся мастерство оператора М. Пилихиной и исполнителя главной роли актера И. Смоктуновского.

Человек, недостаточно развитый эстетически, несколько прямолинейно воспринимает происходящее на экране. Он следит за внешним действием, замечает лишь незначительную часть того, что содержится в кинопроизведении. Если в картине нет лихо закрученного сюжета, художественные достоинства остаются таким зрителем незамеченными. Кинематограф развивает нашу способность подмечать и восторженно переживать красоту; фильм, если это подлинное произведение искусства, сам часть сферы прекрасно-

го, как полотно живописца, книга стихов, творение зодчего. Недаром критики, в том числе и москвичи, писали о фильме «Мне двадцать лет» (реж. М. Хуциев), что такой прекрасной, какой показана Москва в этой кинокартине, они столицу никогда на экране не видели.

Кинематограф как бы заново открывает для наших глаз окружающую действительность: весь видимый мир в движении и отношении человека к нему, городской и сельский пейзажи, ритм грандиозных массовых событий и интимное выражение лица, снятого крупным планом. В 20-е годы появился специальный термин — «фотогения». Теперь фотогеничным называют актера, чье лицо на экране или открытке выглядит привлекательным. Первоначально это слово обозначало способность кинематографа выражать особый, предельно поэтический облик людей и неодушевленных предметов. Изображая в определенном ракурсе и освещении пейзаж, портреты героев, детали машин для создания нужного настроения, кинематограф способен пробудить в душе зрителя чувство прекрасного.

Произведения киноискусства могут сделать явной и общедоступной скромную красоту обыденного, заставить восхищаться тем, мимо чего молодые люди порой скользят равнодушным взглядом. Это относится к изображению на экране не только внешних проявлений, но и скрытых сложных процессов. В фильме «Рыцарь мечты» окружающие героя речные просторы, лес, горы, морское побережье, небо зафиксированы зрением более острым и восторженным. Постановщик картины (он же главный оператор) В. Дербенев заставляет зрителей вместе с юным Грином наслаждаться очарованием южной ночи на палубе медленно плывущего парохода, ощущать всем телом соленые брызги волн, последнее тепло осени. Но радость бытия выражена в картине не одним созерцанием блистательно снятых пейзажей — экран показывает романтику внутреннего мира человека в неповторимо прекрасный момент расставания с детством.

Юноша покидает родной дом. Он едет в портовый город, надеясь поступить юнгой на корабль. Фильм в поэтической форме рассказывает о радостях и бедах сложного переходного возраста. У героя и восторг перед только что начинающейся самостоятельной жизнью, и растерянность, неуверенность в собственных силах. В неустоявшемся мироощущении фантазия и реальность не поддаются четкой диффе-

ренциации; экран показывает юношу и таким, каков он есть, и таким, каким он видит себя в мечтах. Застенчивый бледнолицый подросток в громадной соломенной шляпе и тесноватом гимназическом кителе через минуту предстает отважным капитаном шхуны, берет в плен пиратов, спасает благородных спутников, мчится через горы вдогонку за алым конем.

Фильм «Рыцарь мечты» завершается реальной схваткой с разбушевавшейся стихией. Юный мечтатель одерживает победу над штормом.словно персонаж сказки Андерсена «Гадкий утенок», он не осознал еще свой потенциал и тем не менее мужественно вступает в борьбу за самоутверждение. Фильм расширяет представления молодежи о мире красоты, показывает, что диапазон оттенков прекрасного богаче, чем многие себе представляют.

Таким образом, недостаточно следить за изображенными в фильме событиями, необходимо проникновение в идейное содержание картины, авторский замысел. Фильм создает «эффект присутствия», иллюзию максимального правдоподобия происходящего, вызывает сопереживание. Одновременно необходимо помнить, что между экранным действием и реальным миром нельзя ставить знак равенства; это явления разного характера.

Молодой человек на первой стадии приобщения к искусству не способен ощущать трудноуловимую грань между кинозрелищем и действительностью. Артист Малого театра Ю. Соломин, удостоенный Государственной премии РСФСР 1971 г. за роль отважного советского разведчика Кольцова в фильме «Адъютант его превосходительства» (реж. Е. Ташков), получал письма, на которых адресат обозначался как Павел Андреевич Кольцов. Зрители отождествили образ восхитившего их персонажа с исполнителем.

В откровенной форме такая наивность проявляется редко, но многие юноши и девушки в той или иной мере ей подвержены, и если, например, актер сыграл незадолго перед тем роль злодея, непроизвольно относятся к нему настороженно-враждебно. Поэтому одна из первоначальных задач эстетического воспитания — научить дифференцировать художественные и документальные фильмы и тем самым помочь избавиться от утрированного понимания правдоподобия, исключаящего полет фантазии и вымысел.

Следующий этап формирования художественного вкуса -

умение ориентироваться в образном строе произведения, различать авторскую индивидуальность. Только тот зритель, который взволнован рассказанной историей и творческим мастерством авторов, способен испытывать подлинное эстетическое переживание. Есть виды искусства, в которых это мастерство откровенно выступает на первый план, — например, цирк, балет. В кино требуются определенные усилия, чтобы обнаружить авторский замысел, наслаждаться талантом и мастерством драматургии, режиссуры, актерской игры, изобразительного решения. Необходимость таких усилий отпугивает зрителей, которые предпочитали бы бездумно проводить время в кинотеатре, отдыхать и развлекаться.

Кинематограф заботится о развитии художественных вкусов и эстетических знаний публики; просмотры фильмов не проходят для нее бесследно. Эволюция станет очевидной, если вспомнить, что каких-нибудь полвека назад кинозрители были столь неопытны, что, глядя на актеров, снятых крупным планом, ничего не в состоянии были понять и кричали: «А где же их ноги?» Теперь даже дети свободно разбираются в приемах современного киноязыка. Каждое подлинное произведение киноискусства обогащает художественное восприятие, расширяет эстетический кругозор. И все же темпы распространения эстетической культуры отстают от стремительного движения вперед (искусства нашего века. Уменьшить разрыв (между ними призваны фильмы второй группы. Это ленты, специально посвященные эстетике и искусствоведению, разъясняющие их теоретические положения.

Так, С. Образцов в фильме «Удивительное рядом» прямо обращается к зрителям и учит их умению наблюдать прекрасное в окружающей жизни. В новом своем фильме «Необыкновенная правда» он на конкретном примере искусства кукольного театра раскрывает секреты воздействия художественного творчества.

Девушки едут в автобусе и поют песню о рябине: «Кабы мне рябине к дубу перебраться, я б тогда не стала гнуться и качаться...» Автобус мчится по лесной просеке, мелькают деревья. С. Образцов спрашивает за кадром: «Как же может рябина перебраться к дубу? Ведь это неправда? Оказывается, правда, только особая, художественная. Под рябиной подразумевается девушка...» Просто и наглядно дается представление о таких (сложных понятиях, как образность и условность искусства. С. Образцов напоминает о силе зри-

тельского воображения, благодаря которому и возможно существование театра. Он ссылается на пример детских игр, механизм которых (идентичен восприятию спектакля: в основе и того и другого лежит наша способность к фантазии. Фильм — что очень важно — знакомит с трудом исполнителей, предоставляет редкостную возможность побывать за кулисами во время спектакля «Необыкновенный концерт» и следить за напряженной работой кукловодов, присутствовать на репетиции будущего представления, заглянуть в мастерские декораторов, скульпторов, костюмеров.

В заключение фильма С. Образцов надевает на указательные пальцы два шарика, проходит за ширму и исполняет романс П. Чайковского «И он ей ничего не сказал». Снова мы убеждаемся в «необыкновенной» правде искусства: руки с шариками превратились в чуть комичных и грустных влюбленных.

В творческую лабораторию прославленных советских артистов И. Моисеева и А. Райкина вводят зрителей фильмы «Вечное движение» (реж. М. Меркель) и «Аркадий Райкин» (реж. В. Катанян). В первом концертные номера ансамбля перемежаются снятыми скрытой камерой подготовительными занятиями моисеевцев в репетиционном зале. Фильм демонстрирует, какой громадный труд скрывается за каждым новым танцевальным движением. «Важно, чтобы у художника и у аудитории были одни и те же струны, чтобы аудитория понимала бы этого художника и воспринимала так же, как воспринимает действительность и жизнь этот самый художник», — говорит А. Райкин в посвященном ему фильме.

В синтетическом, коллективном искусстве театра и кино одно из ведущих мест принадлежит актеру, непосредственно воплощающему идеи драматурга, замыслы режиссера. Фильмы и спектакли последних лет немыслимы вне высокого «авторского» актерского искусства. Широкие возможности экрана для знакомства с актерским мастерством продемонстрировал критик Е. Сурков, автор телефильма «Андрей Попов».

За круглым столом сидит несколько людей. Большинство в костюмах прошлого. И чуть поодаль — А. Попов и Е. Сурков. «Люди, которые здесь сидят, — говорит Е. Сурков, — никогда бы не могли встретиться. Их судьбы несовместимы. Все они чем-то похожи на одного из нас. Не на меня, конечно, а на соседа...» Удачное начало соответствует требованиям, предъявляемым к научно-популярным фильмам: о чем

бы ни шла речь — будь то строение атомного ядра «ли тайны возникновения жизни — аудитории нужно дать наглядное представление о предмете рассказа.

Е. Суркову удалось материализовать такое, казалось бы, сугубо отвлеченное понятие, как сценический образ.

«Для того и существует критика, — продолжает Е. Сурков, — чтобы понять логику этих случайных встреч. Все собравшиеся здесь — разная ступень проявления одного актера. Каждый из них — целый мир. Рядом со мной Яков Богомолов из спектакля по незавершенной пьесе М. Горького. Яков Сергеевич, в чем счастье?» — «Счастье в труде, в творчестве», — отвечает Богомолов. «Но и в борьбе», — подхватывает капитан Платонов из спектакля по пьесе А. Штейна «Океан».

На экранах часто демонстрируются фильмы, посвященные самому кинематографу. Это и кинопериодика (журнал «Советское кино»), и документальные очерки об истории советского киноискусства (например, «Кино рассказывает о себе»), и фильмы-монографии, знакомящие с творчеством кинорежиссеров С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, братьев Васильевых, Д. Вертова, актеров М. Бернеса, И. Ильинского, М. Жарова, М. Штрауха и других.

Нет такого вида искусства, о котором бы не рассказывалось с экрана. Научно-популярные и документальные фильмы знакомят широкую аудиторию с творчеством И. Айвазовского, А. Сурикова, О. Кипренского, С. Сарояна, В. Фаворского, К. Петрова-Водкина, Б. Ефимова, Е. Вучетича и многих других живописцев, графиков, скульпторов. В научно-популярной картине «Размышление о портрете» (реж. А. Усольцев) прослеживается история этого жанра изобразительного искусства, кратко рассказывается о прославленных художниках-портретистах. Фильм «Окна настезь» (реж. Г. Ельницкая) — о новых архитектурных принципах в советском градостроительстве.

Большую ценность для эстетического воспитания молодежи представляют ленты о творчестве композиторов и исполнителей, о лучших музыкальных произведениях, о выразительных средствах музыки. Кинофильмы не только воспитывают любовь к этому виду искусства, но и учат ориентироваться в нем, пропагандируют музыкальные знания. В качестве примеров монографических киноочерков о музыкантах можно сослаться на картины «Играет Эмиль Гилельс» (реж.

А. Цинеман), «Играет Леонид Коган» (реж. С. Райтбург); «Дмитрий Шостакович» (реж. А. Гендельштейн). С большим успехом прошел на экранах фильм «Семь нот в тишине» (реж. В. Аксенов), в увлекательной форме рассказавший о многообразии музыки, о различных ее жанрах. Каждые два года выпускаются полнометражные ленты, посвященные очередному международному конкурсу исполнителей имени П. И. Чайковского. Как правило, они включают синхронно снятые выступления виолончелистов, скрипачей, пианистов, вокалистов и приближаются к третьей группе фильмов — кинорепродукции.

Кинематограф с первых дней своего существования выступает в двух ролях: создает самобытные произведения и служит средством популяризации других видов искусства. Кино может нам рассказать о балетном спектакле «Кармен», познакомить с дирижером, художником, режиссером-постановщиком, артистами, раскрыть их замысел, проинтервьюировать зрителей. А может просто показать этот спектакль без каких-либо купюр, как это сделано в фильме «Балерина» (реж. В. Дербенев).

Современная техника — цветная пленка, широкий формат, стереофоническое звучание — позволяет почти полностью сохранить впечатление о балете и великолепном мастерстве М. Плисецкой. Единственной потерей будет утрата ощущения, что видишь живых актеров, спектакль рождается на твоих глазах.

Фильмы третьей группы не содержат словесной искусствоведческой информации. Они репродуцируют художественное творчество, стараясь, насколько это возможно, не корректировать его. Создания различных видов искусства легко подразделяются на произведения-предметы и произведения-процессы. Последние представляют собой продолжающуюся определенное время исполнительскую деятельность и связаны с движением — например, танец, драма, опера, пантомима, цирк. Они главным образом и фиксируются кинокамерой (вспомним: сам термин «кинематограф» означает «запись движения»). Но статичные произведения также создают порой на экране сильное эстетическое впечатление. С Московским Кремлем как архитектурным памятником предпочтительнее знакомиться в кино, чем по изображению на цветной открытке. Фильм выгодно подчеркивает красоту величественного сооружения, сохраняя окружающую среду,

показывая древние стены и башни в неповторимом сочетании с потоком людей и транспорта в центре столицы, на фоне трепещущей листвы деревьев, струящихся вод Москвы-реки и бегущих облаков.

Кино в данном случае выполняет вспомогательную функцию, служит способом консервации и тиражирования. Копия всегда уступает оригиналу, тем не менее значение лент этой группы для эстетического воспитания велико.

В 1940 г. было снято два фильма-концерта — «Концерт на экране» (реж. С. Тимошенко) и «Концерт-вальс» (реж. И. Трауберг, М. Дубсон). В первом участвовали И. Москвин, Н. Черкасов, Е. Мравинский, С. Образцов, В. Давыдова, В. Хенкин, Н. Дудинская, В. Чабукиани, Л. Утесов, Э. Утесова, П. Березов, В. Юрьев, К. Джапаридзе и другие, во втором — И. Козловский, Д. Ойстрах, Д. Шостакович, А. Мелик-Пашаев, О. Лепешинская, М. Семенова, А. Мессерер, П. Гусев, Л. Черная. Одного перечня имен достаточно, чтобы понять, какое громадное эстетическое удовольствие испытывали зрители, многие из которых лишь благодаря кинематографу могли познакомиться с мастерством выдающихся представителей художественной культуры. Сегодня, три десятилетия спустя, ценность этих кадров лишь возросла. Игра пианиста, танец балерины, драматический спектакль, словно рисунок на песке, не могут сохраняться во времени. Кинокамера их фиксирует и делает достоянием всех последующих поколений.

Толчком бурного развития производства фильмов третьей группы послужило телевидение. Искусству голубых экранов требовалось большое количество «законсервированных» программ, которые можно показывать в любое время. По заказу Центрального телевидения в 1951 г. впервые был снят на киноленту спектакль Малого театра «Правда хорошо, а счастье лучше» (реж. С. Алексеев); 15 из 22 фильмов, выпущенных на экраны в следующем году, являлись фильмами-спектаклями, концертами, экранизациями пьес. Благодаря кинорепродукциям в любом месте необъятной территории Советского Союза можно познакомиться с постановками лучших театров страны.

В связи с массовым развитием телевизионного вещания и увеличением производственных возможностей киностудий резко возросла консервация произведений искусства с помощью кинолент. В 1972 г. в творческом объединении

«Экран» шла работа над фильмами-спектаклями «Светит, да не греет» (реж. М. Царев), «Правда хорошо, а счастье лучше» (реж. Б. Бабочкин), «Мещане» (реж. Г. Товстоногов), снимались также гарьковские спектакли МХАТ «Враги» и «Последние», фильм-опера «Майская ночь» Н. Римского-Корсакова, фильмы-концерты с участием известных солистов балета и несколько эстрадных обзоров. Однако в канторы кинопроката новые картины третьей группы поступают теперь очень редко. Они сосредоточены в основном в фильмохранилищах телевидения и, к сожалению, пока недоступны для демонстрации в вузовских аудиториях.

Эстетическая потребность не ограничивается восприятием художественного творчества, она побуждает молодежь принимать в нем участие. Одним из самых результативных средств приобщения молодого человека к миру прекрасного является самостоятельная его деятельность в области какого-либо искусства, в том числе и кино. Многие студенты имеют собственные киноаппараты, занимаются в любительских институтских киностудиях. Кинолюбительство стало в нашей стране массовым видом художественной самодеятельности...

Итак, кинематограф способен побуждать человека к восприятию эстетических ценностей, находить и беречь красоту в окружающей жизни и искусстве, предоставляет возможность самому творить «по законам красоты». Фильмы помогают успешнее решать и частные вопросы художественного воспитания: облегчают встречу с произведениями других видов искусства, знакомят с жизнью и творчеством их авторов и исполнителей; сообщают сведения по истории музыки, театра, живописи, архитектуры и общей теории эстетики.

... Даже выдающееся произведение не даст ожидаемого воспитательного эффекта, если будет восприниматься слабо подготовленным читателем, зрителем, слушателем. Молодой человек с неразвитым художественным вкусом не сможет отличить истинное искусство от ремесленной поделки. Кино и эстетическое вос-

питание — союзники, поддерживающие друг друга. Фильмы оказывают громадное влияние на формирование нравственного облика молодого человека, расширяют его представление о мире прекрасного; эстетическое воспитание развивает культуру чувств кинозрителя, служит гарантией, что идейный замысел создателей кинопроизведения будет верно расшифрован и усвоен.

¹ Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, с. 305.

²
³
⁴ Власкин А., Покровский И. Нравственное воспитание студентов // Воспитательная работа со студентами во внеучебное время. Л., 1971, с. 22.

⁵
⁶ Хуциев М. Тема еще не исчерпана // Искусство кино. 1960. № 1, с. 72.

⁷ Чухрай Г. Путь к экрану // Баллада о солдате. М., 1967, с. 151.

⁸
⁹

¹⁰ Тэсс Т. Душа труда // Искусство кино. 1971. № 5, с. 67.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957, т. I, с. 171.

²

^В Очерки истории советского кино в 3 т. М., 1959, т. 2, с. 206.

ГЛАВА 5

ФОРМЫ ВНЕУЧЕБНОЙ ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ С ПРИМЕНЕНИЕМ КИНО

Коллективный просмотр и обсуждение фильма. Кинолекторий. Тематический кинофестиваль и кинокалендарь знаменательных дат. Киноклуб как способ развития творческой самостоятельности студентов.

В процессе формирования личности выдвигаются общие требования, не выполнив которые невозможно стать полноценным специалистом. Фильмы конкретизируют эти требования, демонстрируя идеал человека-гражданина. В предыдущих главах речь шла о роли кино в воспитании в широком понимании слова. Но можно говорить о воспитании и в более узком смысле, имея в виду целенаправленную деятельность педагогического коллектива вуза. Чтобы экранный положительный пример стал личным образцом для самоусовершенствования юношей и девушек, педагогу необходимо уметь реализовать возможности произведений кинематографа, ориентироваться в разнообразных формах использования аудиовизуальных Средств в воспитательной работе.

Фильм во время внеучебных мероприятий способен выполнять главную и факультативную функции. В первом случае — это просмотр картины и ее обсуждение. Во втором — кинолекция, киновечер. В свою очередь эти мероприятия могут быть одноразовыми (один сеанс, одна кинолекция) и циклическими, регулярно повторяющимися на протяжении опре-

деленного срока (кинофестиваль, кинолекторий). Наконец, - сами студенты по-разному относятся к кинематографу: они или выступают в роли пассивных потребителей, или ведут самостоятельную работу по пропаганде его достижений, объединившись в кино клубы, снимают любительские ленты. Просмотр и обсуждение фильма. Познакомиться с кинопроизведением можно в институтской аудитории, в обычном кинотеатре, по телевидению и в недалеком будущем — на экране видеомэгнитофона. Условия просмотров отличаются своими особенностями, не имеющими принципиального значения. Важны лишь правильный выбор фильма, комментарий и обсуждение.

Кинофильм способствует решению не одной, а нескольких воспитательных задач, которые сосредоточены в едином комплексе. И все же жанровые и тематические особенности ленты позволяют ее использовать с узко определенной целью. Например, приурочить просмотр к юбилейной дате... Распространенная педагогическая ошибка — демонстрация кинопроизведения в виде заключительной части праздничного заседания без специального вводного слова или последующего обсуждения. В результате кино как инструмент воспитания выпускается из-под контроля преподавателя.

Научно-популярные фильмы во вступительной беседе не нуждаются. Художественные же ленты смогут принести больше пользы, если воспитатель или кто-нибудь из студентов их предварительно прокомментирует. Документальная картина «Обыкновенный фашизм» построена в форме беседы; казалось бы, в ней все понятно. Тем не менее, режиссер М. Ромм вот как мечтал демонстрировать фильм по телевидению: «Я бы хотел перед началом картины поговорить со зрителем, как и почему я начал ее делать... Я бы прервал фильм в середине и оказал несколько слов в конце первой серии»¹.

Просмотр фильма в присутствии членов съемочной группы — идеальный вариант. Он редко осуществим по вполне понятным причинам; но автор незримо присутствует в любом произведении киноискусства. Рассказывая о фильме, организаторы просмотра как бы выступают представителями создателей картины.

У древних римлян было в ходу изречение: «Pro capite lectores habent sua fata libelli», т. е. судьбы книг зависят от понимания людей, которые их читают. Поговорка распространяется и на фильмы. Лет двадцать назад картины различались качеством и были схожи по принципам постановки, идентичны по выразительным средствам. Сегодня в нашем кино резкая поляризация стилей и методов. Одна из задач воспитателя — помочь молодежи ориентироваться в текущем кинорепертуаре, научить ценить произведения, которые заслуженно считаются гордостью художественной культуры.

В фильме «Бег иноходца», поставленном по повести Ч. Айтматова «Прощай, Гульсары!» поднимаются важные для общества нравственные проблемы. Фильм получил высокую оценку в печати. Но, несмотря на все это, во время его демонстрации можно было наблюдать, как некоторые юноши и девушки уходили из зрительного зала. Их отпугнула непривычная, новаторская форма киноповествования. Особенно удачными получились в фильме кинокадры, всеми цветами радуги. Краски, не смешиваясь, двигаются на экране вместе с жеребенком: синий ультрамарин отдельно, алый крапlak отдельно... Полдень, жеребенок пасется вместе с табуном. По бледно-зеленой траве между рассказывающие о времени, когда знаменитый иноходец был еще жеребенком. Он изображен стройными коричневыми лошадиными ногами прыгают белобокие сороки. Вдали — голубые горы. Раскраска реальная, но непривычная в кинозале. Новые и новые оттенки солнечного спектра несутся по экрану. Мы скачем на иноходце, дышим чистым горным воздухом, очарованы вольными просторами, проникнуты ощущением юности, счастья... Зрителей с неразвитым вкусом фильм взять в плен не смог. Они ушли не только потому, что им неинтересно, — фильм резко отличается от привычного зрелища. Художественная сущность произведения по богатству содержания оказалась намного выше пропускной способности их восприятия.

Тот же «Бег иноходца» демонстрировался в так называемом «кинотеатре хорошего фильма», который организован Воронежским городским кино клубом. Перед началом сеанса преподаватель университета рассказал, что картина — режиссерский дебют С. Урусевского. Небывалая живописность кадров легко объяснима: по образованию: С. Урусевский -

художник, по профессии — оператор. Им сняты многие выдающиеся произведения: «Сельская учительница» (реж. М. Донской), «Сорок первый» (реж. Г. Чухрай), «Летят журавли», «Неотправленное письмо», «Я — Куба» (реж. М. Калатозов). Фильм «Бег иноходца» принадлежит к особому стилистическому направлению, которое называют по-разному, чаще всего — «фотографическое кино». Его представители считают, что все на экране — и чувства и мысли — необходимо показать. Первостепенное значение они придают фотографии, операторскому мастерству, а не другим средствам выражения, например монтажу, звуку.

Скачет Танабай, герой фильма, на могучем жеребце, опережая соперников. Вдруг застыло изображение. Танабай с ликующе поднятой шкурой барана и гигантский диск солнца, занявший половину экрана. Исчезли все краски, кроме золотой и пурпурной. Это пламенеет радость победителя. Мы верим, что перед нами — самый счастливый миг, мы видим мужественный восторг наездника.

Зрители поняли, что пейзаж, увиденный острым глазом художника, среда, которая окружает героев данного фильма, — не нейтральный фон. Это важнейшее драматургическое средство, с помощью которого авторы раскрывают внутренний мир главного персонажа. Вступительная беседа доставила аудитории уровень информации, облегчающий просмотр фильма и восприятие его идейного замысла.

Перед началом сеанса можно сообщить некоторые фильмографические сведения (познакомить кратко с творческой биографией авторов — сценариста, режиссера, оператора, актеров и т. д.), остановиться на художественных достоинствах фильма, истории его постановки, кратко рассказать об исторических и политических событиях, с которыми связана тема. Последнее особенно важно для просмотра многих зарубежных лент.

На наших экранах демонстрировались английские фильмы «Путь в высшее общество» (реж. Д. Клейтон), «Такова спортивная жизнь» (реж. Л. Андерсон), «Том Джонс» (реж. Т. Ричардсон), принадлежащие к одному направлению. Во вступительной беседе желательно прокомментировать это направление, связанное с творчеством так называемых «сердитых молодых людей».

Они выступали за неподдельную правду жизни, резко критиковали идеалы, уклад и традиции «старой доброй Англии». Герои их книг, пьес, кинофильмов — парни, которые

не могут или не хотят искать себе «места под солнцем» и ожесточенно потрошат буржуазные идеалы, остро критикуют государственную систему, церковь, респектабельных обывателей. В этих произведениях — протест бунтующего одиночки, не знающего, что делать, во что верить. Сейчас «рассерженные» расслоились, наиболее сознательные из них начинают изображать острые социальные конфликты. Можно напомнить известные в нашей стране книги Аллана Силлитоу «Одиночество бегуна на длинные дистанции», «В субботу вечером, в воскресенье утром», «Ключ от двери». Небольшой искусствоведческий экскурс поможет правильно понять и оценить точку зрения авторов фильмов.

Идейный замысел кинопроизведения, степень доступности его образного строя определяют структуру и характер вступительной беседы. Не следует касаться конкретных сюжетных перипетий, чтобы не лишать аудиторию удовольствия непосредственных впечатлений и переживаний.

Обсуждение фильма обычно принимает разнообразные формы. Это может быть и короткая итоговая беседа, и ответы на вопросы, анкетирование и диспут, зрительская конференция с участием членов съемочного коллектива и написание рецензий на фильм, коллективное письмо авторам. Обсуждение может стать разговором не об одном, а о нескольких произведениях. Например, практикуются конференции по творчеству отдельных мастеров кино, тематические дискуссии типа «Кино и мы», «Смех на экране», «Нужны ли экранизации?» и т. д. Во время разбора фильма после просмотра вполне уместен анализ его содержания и нравственного идеала.

Анкетирование позволяет определить уровень воспитательного воздействия кинематографа у широких кругов молодежи. Так, анкета, распространенная Воронежским городским киноklubом совместно с лабораторией социологических исследований ВГУ, позволила изучить мнение нескольких тысяч студентов о фильмах, которые они видели в городском кинотеатре «Пролетарий». Среди вопросов анкеты имелись следующие: 1. Чем Вы руководствуетесь при выборе фильма для просмотра? (Рекламой, радиопередачей, телепередачей, рецензиями в печати, творчеством режиссера, актера, кинодраматурга, оператора, композитора, принадлежностью фильма к определенному жанру, рекомендацией знакомых, темой фильма. Подчеркнуть один из предложенных ответов или вписать свой). 2. Что привлекает Вас в кинотеатр «Про-

летарий? (Необычность репертуара, невозможность посмотреть отдельные фильмы в других кинотеатрах, интерес к истории кино, интерес к теории кино, возможность посмотреть хороший фильм — что еще?)... 6. Какой из фильмов, просмотренных Вами в этом году, Вы считаете наилучшим?.. 8. Творчество какого режиссера, кинодраматурга, киноактера, киноактрисы, оператора Вам больше всего нравится?.. 12. Чем Вы предпочитаете заниматься в свободное от учебы время? (Чтением, музыкой, живописью, настольными играми, рукоделием, домоводством, беседой с друзьями, спортом, туризмом, наукой, техникой, художественной самодеятельностью, просмотром телепередач, кинолюбительством — чем еще?).

Примером постановки вопросов в облегченной «игровой» форме может служить анкета «Размышляем немного о себе», составленная комиссией по работе с киноклубами Союза кинематографистов СССР совместно с НИИ общих проблем воспитания Академии педагогических наук СССР. В ней спрашивалось: «6. Какие фильмы Вы показали бы представителям чужих планет, чтобы они легче разобрались, что такое Земля, люди, наша страна? 7. Если бы в магазине «Подарки» продавались фильмы, практически не очень нужные, но красивые, изящные, радующие, как палехские шкатулки или мастерская резьба по кости и дереву, — то какой бы фильм Вы подарили своему другу? 8. Если бы фильм можно было заказать для просмотра дома, что бы Вы заказали в день своего рождения для себя и своих гостей?».

Педагог, анализирующий воспитательное воздействие кинематографа, вынужден иметь дело с эмоциями учащихся, их чувствами, настроениями, привычками, т. е. данными, которые не остаются постоянными. Точность и надежность получаемой в таком случае информации зависит от изобретательности, проявленной при подготовке анкеты, от формулировки вопросов для обсуждения киноленты. Перед началом массового исследования практикуются предварительные испытания анкеты. Часто самые простые фразы понимаются в контексте неправильно; вопрос, который преподавателю трактуется в одном смысле, может иметь иной смысл для отвечающего студента. Поэтому целесообразно убедиться в однозначности вопросов.

Каждый из методов личного или группового опроса имеет свои достоинства и недостатки. При его выборе приходится учитывать многочисленные факторы: актуальность подня-

тых в произведении проблем, художественные достоинства фильма, заинтересованность аудитории, наличие свободного времени.

Широкий обмен мнениями поможет студентам с правильных идейно-политических позиций осмыслить выводы из увиденного на экране, взять их на вооружение. Обсуждение фильма позволит преподавателю ближе познакомиться со студентами нового курса, облегчит контроль за воспитательным процессом, так как он сможет узнать, как восприняли юноши и девушки положительные примеры, реагировали на поднятые проблемы. В зависимости от социального опыта и багажа этических знаний аудитории можно предположить четыре варианта. Оптимальным будет тот, при котором поступки экранного персонажа послужат для студентов ориентиром упорной работы над собой с целью сознательного и искреннего самоусовершенствования. Программа воспитателя и его питомцев совпадет, в результате повысится эффективность всего процесса целенаправленного формирования личности.

Может случиться и так, что положительный герой будет представляться недостижимым идеалом. Студент полностью одобряет его цель и поступки, он хотел бы все делать так же, но не уверен в своих силах, не знает, с чего начать. Задача педагога в таком случае — подсказать воспитаннику конкретные способы корректирования своей деятельности.

Третий случай — когда молодой человек стремится подражать лишь внешней стороне поведения любимого киногероя, не задумываясь над его нравственными целями. Идейный замысел произведения остался нераскрытым, и от преподавателя требуется исправить положение, показать общественное значение результата деятельности героев фильма.

Наконец, экранный образец может оказаться нейтральным к сфере интересов студента, никак его не взволновать. Педагогу в таком случае необходимо выяснить, почему его воспитанник остался равнодушным к благородным целям и поступкам: не понял по тем или иным причинам содержание фильма, или идеи картины вступили в противоречие с его внутренними убеждениями, просмотр выявил пробелы воспитательной работы.

Преподаватель без информации о педагогическом воздействии фильма будет работать вслепую.

На II пленуме Правления Союза кинематографистов СССР, посвященном состоянию и задачам кинокритики

был поднят вопрос о том, что встречается упрощенное, поверхностное понимание требований, с которыми зритель подходит к кинематографическим образцам. По мнению Е. Загданского, человек стремится к подражанию лишь до определенного возраста, потом старается не повторять кого-то, а проявлять свою личность, свою индивидуальность: «И все кинематографисты в своей работе должны рассчитывать не на подражание, а на повышение сознательности наших людей, на то, чтобы люди поняли, какие новые процессы происходят в обществе, какие новые социальные проблемы возникают, какие новые типы рождаются».

Е. Сурков предостерег от примитивно-вульгаризаторского толкования слова «подражание»: «Разве можно отбросить тот факт, что Рахметова вспоминали как человека, который оказал огромное влияние на формирование духовного облика людей? Главная проблема нашего искусства связана с необходимостью сформировать в самой жизни те черты, которые представляют для зрителя сейчас значение, связанное с ответами на волнующие их вопросы»².

Воспитательная роль кино не ограничивается демонстрацией положительных образцов. Фильм может воздействовать и «от обратного», подвергая критике персонажей, чьи действия не совместимы с принятыми в нашей стране нормами поведения. Обсуждение поможет студентам вскрыть мотивы показанных на экране антиобщественных поступков, извлечь из просмотра предостерегающий урок. Разговор о только что увиденной картине облегчит юношам и девушкам раздумья над судьбой героев, не сразу обретающих свою цель в жизни.

К и н о ф е с т и в а л ь, его подготовка и проведение требуют больше времени и сил, чем организация одноразового просмотра. Соответственно возрастает и воспитательный эффект, так как воздействие произведений будет последовательным и стабильным. Фестиваль — это цикл фильмов, подобранных по какому-либо объединяющему их признаку. Критерии могут быть самыми разнообразными.

Проведение кинофестивалей часто связано с праздничной или юбилейной датой.

....

По теме Великой Отечественной войны в типографии ВГУ была отпечатана афиша с расписанием просмотров, приглашения разосланы во все вузы города. Педагоги отобрали пять художественных фильмов, поставленных в разное время. Один из них — «Жди меня» (реж. А. Столпер) снят во время войны и служит подлинным историческим документом той грозной поры. Премьера же «Белорусского вокзала» состоялась на одном из фестивальных просмотров. Демонстрировались также «Дом, в котором я живу», «Солдаты», «Я родом из детства».

Каждый день фестиваля был посвящен одному из военных лет. Перед фильмом преподаватели коротко рассказывали о ходе военных действий. Затем демонстрировались военная кинохроника из телефильма «Летопись полувека» и художественный фильм.

Учащиеся многих вузов, в том числе и студенты-иностранцы подготовительного факультета университета, устраивали коллективные посещения фестивальных просмотров. Фильмы помогли молодежи ярче представить время, когда советский народ отстоял свою независимость, оказал неоценимую помощь в освобождении народов Европы.

Фестиваль способствовал воспитанию студенческой молодежи в духе советского патриотизма. Он прошел с большим успехом, заслужил похвальные отзывы областных газет, радио и телевидения.

....

Студенты с большим интересом смотрели кинокартины «Александр Невский» (реж. С. Эйзенштейн), «Суворов» (реж. В. Пудовкин), «Тени забытых предков» (реж. С. Параджанов) и другие исторические ленты прошлых лет.

.... Второй фестиваль включал картины «Павел Корчагин» (реж. А. Алов, В. Наумов), «Фро» (реж. Р. Эсадзе), «Зоя» (реж. Л. Арнштам), «Перекличка» (реж. Д. Храбровицкий), «Двое» (реж. М. Богин), «Мимо окон идут поезда» (реж. Э. Гаврилов, В. Кремнев), «Тренер» (реж. Я. Базелян), «Влюбленные» (реж. Э. Ишмухамедов). Каждый вечер кроме художественных фильмов показывалась небольшая программа веселых мультипликаций. Студенческий кинотеатр, который посещала и сельская молодежь, завоевал такую популярность, что некоторые ленты приходилось демонстрировать по несколько раз.

К и н о л е к ц и я — распространенная форма воспитательной работы. Ежемесячно на экраны страны выпускается большое количество новых произведений по всем отраслям знаний. Демонстрация их позволяет устный рассказ на соответствующую тему сделать интересным и доходчивее.

Фильм, если это не киножурнал, — законченное произведение с тщательно продуманной драматургией. Все части его несут определенную смысловую нагрузку. Достаточно удалить одну из них, и нарушится композиционное равновесие. Кинопроизведение лучше смотреть целиком, чтобы оно произвело впечатление, вызвало мысли и чувства, запрограммированные авторами. Тем не менее, часто приходится расчленять его. Воспитатель почти никогда не имеет в своем распоряжении фильма, который бы устраивал его по всем пунктам и строго соответствовал намеченному плану беседы. Он вынужден заимствовать эпизоды из разных картин и иллюстрировать ими отдельные положения своего рассказа.

Одна из задач при организации и подготовке кинолекции — тщательный отбор нескольких небольших фильмов или отрывков из них. Необходимо добиться органического соединения, синтеза словесного сообщения и киноизобра-

жения. Преподаватель как бы выступает в роли режиссера, монтирует кинофрагменты, рассчитывает время и место их демонстрации в ходе своего сообщения, добивается цельности общей структуры воспитательного мероприятия. В Воронежском университете стало традицией составлять предварительный сценарный план кинолекции. Методика ее проведения в принципе тождественна методике обычной учебной лекции с использованием кино.

Возможны четыре формы сочетания слов лектора и кино изображения:

1. С помощью словесного комментария преподаватель руководит наблюдением за экранном изображением.

2. После кинопросмотра преподаватель устно сообщает сведения обобщающего характера, которые не могут быть познаны в процессе восприятия киноизображения.

3. Основную информацию сообщает преподаватель, фильм служит подтверждением или конкретизацией словесных выводов. Этот способ сочетания слова и изображения является наиболее распространенным, но не самым результативным.

4. Кино содержит всю необходимую информацию, в том числе и выводы.

В Воронежском педагогическом институте кинолекции регулярно проводятся для слушателей факультета общественных профессий (отделения кинофотокорреспондентов и искусствоведов). Кинофрагменты на лекциях, которые организуются во внеучебное время, могут быть большего объема. Кроме обычных функций — увеличивать объем информации, повышать ее наглядность, осуществлять индивидуальный подход к студентам — кино в данном случае способно нести и дополнительную нагрузку. Слушателей факультета общественных профессий или иного внеаудиторного мероприятия необходимо держать в напряженной заинтересованности, иначе благородная тяга к знаниям не помешает пропускать эти лекции. Нужна тщательно продуманная пропорция между развлекательностью и серьезным сообщением. Поучителен опыт телевидения: заинтриговав зрителей, авторы передач маскируют необходимость активного умственного напряжения для усвоения сложных разделов программ.

Любое сообщение должно стремиться к компактности: время лекции желательно использовать наиболее экономно.

Тем не менее часть фрагментов может помимо прочих функций служить и развлекательной «приманкой», или, если пользоваться терминологией теории информации, быть избыточным сообщением. Необходимо различать холостую и полезную избыточность. Последняя обеспечивает педагогу и учащимся возможность лучше понимать друг друга, избегать ошибок. При нулевой избыточности ошибки, «помехи» сильно искажали бы конечное сообщение. (Помехи происходят от несовпадения степени подготовленности, интересов и других субъективных качеств отправителя, т. е. лектора, и адресата). Учебные занятия допускают повышенную концентрацию информации, когда каждая фраза содержит новый материал. Студенты конспектируют рассказ преподавателя, имеют учебники по данному предмету, могут вновь и вновь возвращаться к непонятному месту, сложному вопросу. Во время воспитательной беседы, лекции даже небольшие ошибки в восприятии слушателей приводят к значительной потере информации. Таким образом, кинофрагмент не только иллюстрирует рассказ лектора, но и помогает; ему овладеть вниманием аудитории.

Бояться избыточности кинолекции не стоит. Память слушателей произведет конденсацию сведений, сохранив самое существенное. Разумеется, в этом вопросе необходимо чувство меры, так как излишне большая избыточность способна погасить эффективность воспитательной работы. Не рекомендуется показывать фрагменты из фильмов, которые и без того всем хорошо известны.

В качестве примера (рассмотрим возможности кинематографа для иллюстрации лекции на тему: «Роль технической эстетики для повышения производительности труда»). Художественное начало в промышленности и сельском хозяйстве способно еще более облагородить труд людей. Техническая эстетика изучает взаимосвязь между человеком и созданными им предметами материальной культуры. Среду, где эта взаимосвязь осуществляется, экран может показать в сопровождении звука в движении и натуральных красках.

В начале лекции сообщается, что еще недавно эстетика «в основном интересовалась художественным творчеством и совершенно не касалась процесса создания промышленных изделий, труда участвующих в нем людей, условий, в которых он протекает, объектов производства. Ныне положение резко меняется. Появилась возможность придать

производственной обстановке новый эстетический вид. Чтобы студенты наглядно представили, как прогрессирует роль эстетики в окружающей действительности, предлагается посмотреть фрагмент из фильма «Окна настезь». В нем пропагандируются новые архитектурные формы — открытые плоскости, новые материалы — стекло, пластик. Само название фильма в образной форме передает его идею: в здании должно быть много света, воздуха, простора. Кинофрагмент убеждает, что основа подлинной красоты в технике — целесообразность формы, размеров, цвета.

Когда лектор вновь продолжает рассказ, его слушают с большим вниманием; аудитории стало легче ориентироваться в содержании. В середине лекции кратко сообщается о вреде шума на производстве. С защитными мероприятиями, предотвращающими рост неврастений, снижение работоспособности, знакомят десятиминутные фильмы-плакаты «В цех пришла тишина», «Ключи к тишине». В конце лекции фрагменты из фильмов «Свет и цвет на производстве» или «Радуга в цехе» доказывают важность правильного освещения и окраски рабочего места.

Объем информации возрастает, если определенному разделу знаний посвящается не отдельная кинолекция, а серия их. Примером удачной реализации идеи кинолектория может служить организация во многих городах народных киноуниверситетов. Этот термин обычно употребляется в двух смыслах: как лекторий по любым отраслям знаний с демонстрацией фильмов и как лекционное учреждение, занимающееся пропагандой киноискусства. В данном случае речь идет о киноуниверситетах второго типа. (Иногда их именуют кинофакультетами народных университетов культуры). Значительную часть их постоянных слушателей составляют студенты.

В положении о Воронежском городском народном университете киноискусства так определены его основные задачи: «Расширять политический и культурный кругозор слушателей через киноискусство, вооружать их знаниями о кинематографе и знакомить с новейшими достижениями в области мирового киноискусства; научить слушателей применять полученные знания на практике в работе со зрителями в (Кинотеатрах города и области...)» Учредителями народного университета киноискус-

ства являются областная организация Всесоюзного общества «Знание», областное управление кинофикации.

Среди тем лекций и семинаров первого года обучения имеются следующие: 1. Искусство как форма общественного сознания. Виды искусства. 2. Кино — важнейший вид искусства. 3. Киносценарий — литературная основа фильма. 4. Специфика художественного образа в киноискусстве. 5. Кино и идеологическая борьба современного мира. 7. Особенности документального и научно-популярного кино. 8. Изобразительное решение фильма. 9. Мультипликация — искусство, любимое зрителями всех возрастов. 10. Музыкально-шумовое оформление фильма. 11. Экранизация литературных произведений. 12. Проблемы «авторского фильма» и т. д. Занятия второго года обучения обычно посвящаются отдельным периодам кино, творчеству выдающихся кинематографистов. К и но вечера пользуются большой популярностью у студентов. Черты развлекательности стимулируют широкий интерес к этому виду киномероприятий у студентов старших и младших курсов, делают его общедоступным. Одновременно они таят опасность упрощенного подхода к решению задач целенаправленного формирования личности. Проведение кино вечера требует большой подготовительной работы, в ходе которой необходимо тщательно продумать всю программу, проследить, чтобы никакие случайности не помешали ее осуществлению.

Тематический кино вечер должен преследовать определенную педагогическую цель. Так, кино вечера «Сражающийся Вьетнам», «Африка разрывает цепи», «25-летие Всемирной федерации молодежи» и многие другие, проводившиеся в Воронежском университете, способствовали интернациональному воспитанию студенчества.

.....

Отличительной особенностью кино вечера является тот факт, что в его программу помимо кратких информационных сообщений и фильмов включаются номера студенческой самодеятельности: художественное слово, фрагменты драматических спектаклей, исполнение музыкальных произведений и т. п.

В качестве примера сошлемся на опыт преподавателей биолого-географического факультета Ярославского государственного педагогического института. Клуб кинопутешественников и вечера на темы о родной русской природе, ее исследователях и певцах стали там самыми массовыми видами внеаудиторной работы. При подготовке и проведении кино вечеров практикуются предварительное оформление сцены и зала в соответствии с тематикой; выставки репродукций картин, фоторабот студентов факультета, живых растений и гербарных образцов; демонстрация фильмов, показывающих природные ландшафты нашей Родины.

План кино вечера на тему «Лес — народное богатство» состоял из трех разделов. 1. Значение леса: а) краткий доклад; б) кадры из кинокартин, показывающих красоту наших лесов; в) чтение отрывков из романа Л. Леонова «Русский лес». 2. Местные леса: а) сообщение студентов о состоянии лесов; б) инсценировка рассказа об охране природы. 3. Растения и животный мир наших лесов: а) сообщение студента; б) чтение отрывков из художественных произведений; в) хоровое и сольное пение о «зеленом друге» и птицах; г) демонстрация фильмов о лесных животных⁵.

.....

Участие в таких вечерах расширяет кругозор студентов, усиливает у них интерес к специальным учебным предметам, к исследованию природы и ее охране. Будущие педагоги, кроме того, приобретают навыки организации кино вечеров в школе.

Формы проведения кино вечеров могут быть самыми разнообразными — все зависит от инициативы его участников. Так, преподаватели ВГУ в 1970/71 учебном году предложили студентам ежемесячно выпускать кинокалендарь. Его выпуски — кино вечера, посвященные знаменательным датам из жизни нашего государства. Для каждого из них подбираются кинофрагменты, составляется сценарий.

... (138)

.....

При планировании каждого выпуска кинокалендаря коллектив кафедры стремится выяснить целесообразный объем киноиллюстраций, достаточный, чтобы оказать полезное воздействие на зрителей, но не перегружающий их впечатлениями. Предусматривается участие каждого студента хотя бы в одном из видов подготовительной работы (выпуск стенгазеты или тематического стенда, отбор кинофрагментов и т. д.). Многие доклады делаются на основе студенческих рефератов.

Опыт ВГУ показал, что студенты, принимающие активное участие в обсуждении кинопроизведений, делающие сообщения на кино вечерах, обнаруживают на семинарских занятиях — а впоследствии и на экзаменах — более высокий уровень знаний по содержанию как непосредственно своего доклада, так и всего раздела программы курса.

.....

Докладчиками успешно могут выступать студенты старших курсов. У тех, кто учится в институте не первый год, появляется и крепнет чувство ответственности за младших; товарищей, стремление положительно на них влиять.

Киноклубы — высшая, наиболее сложная форма использования экранного искусства в воспитательной работе. Контингент всех перечисленных выше мероприятий (за исключением киноуниверситетов) не является стабильным. Любой студент может посещать их все или присутствовать лишь на некоторых; участники не связаны обязательствами по отношению друг к другу. Киноклуб (клуб друзей кино) — массовая организация любителей киноискусства, объединенных общностью не только интересов, но и цели. Основная задача этого коллектива — творческая пропаганда киноискусства. От каждого вступающего в киноклуб требуется, кроме увлечения экранным искусством и обязатель-

ства активно участвовать в работе клуба, еще и определенный минимум кинознаний.

Вступающие в Воронежский киноклуб заполняют специальную анкету. После пунктов общих данных (фамилия, имя, отчество; год рождения, образование, место учебы «ли работы и т. д.») предлагается ответить на следующие вопросы:

1. Назовите фильмы выпуска последних лет, которые Вам понравились.
2. Какие фильмы последних лет Вам не понравились?
3. Перечислите фамилии десяти крупнейших кинорежиссеров.
4. Как вы (расширяете свои знания то киноискусству (занимаетесь в народном университете, или посещаете кинолекторий, или занимаетесь самообразованием)?
5. Какие книги и журналы по кино Вы читали?
6. Читаете ли Вы рецензии на кинофильмы? В каких газетах или журналах?

7. Можете ли Вы подготовить лекцию, доклад, провести беседу о фильме, обсуждение фильма, организовать коллективный просмотр, диспут, написать рецензию?

Как видно из содержания вопросов, юноши и девушки, претендующие стать членами киноклуба, должны выдержать своеобразный конкурс, доказать, что серьезно интересуются киноискусством.

Ежегодно на общем собрании выбирается совет киноклуба. Совет клуба выясняет круг вопросов, интересующих большинство членов, и на основе заявок составляет план занятий на год. Работа в клубе ведется по секциям (кинокритики, истории и теории кино, социологической, киноорганизаторов); каждый член киноклуба принимает участие в работе годной из них. Возьмем, к примеру, секцию киноорганизаторов. Задачи ее — самые разнообразные: организация экскурсий, встреч с творческими работниками и культпоходов на просмотры фильмов, проведение кинофестивалей и т. д. Клубные кинокритики готовят доклады, пишут заметки о новинках киноэкрана сначала для стенгазет и рукописных альманахов, а после приобретения необходимых знаний и навыков — для газет и журналов. Клубные социологи занимаются изучением общественного мнения кинозрителей. И, конечно же, все члены клуба смотрят и обсуждают фильмы, ведут пропагандистскую работу.

В состав некоторых кино клубов входят студенческие самодеятельные киностудии. Любительские ленты могут иметь большое воспитательное значение. Например, документальные картины о вузе придают первокурсникам чувство гордости за институт, в котором им предстоит учиться.

Клуб способствует кинообразованию вступивших в него молодых людей. Поэтому деятельность всех его секций тесно смыкается с просветительской работой киноуниверситетов. Кино клубы, как и киноуниверситеты, знакомят любителей кино с историей и теорией экранного искусства, с процессом создания фильмов, с творчеством крупнейших мастеров. Лекции и беседы сопровождаются демонстрацией фильмов или фрагментов из них. Занятия, как правило, ведутся еженедельно или дважды в месяц.

Просмотры для членов кино клубов включают высокохудожественные произведения киноискусства, которые еще не выпущены на экраны, и «забытые ленты» — фильмы, давно не демонстрировавшиеся в кинотеатрах. Для клубов, расположенных далеко от Москвы, Ленинграда, сужается возможность получать широкий ассортимент фильмов, так как в основном приходится ориентироваться на фильмофонд ближайших контор кинопроката. Многие зависят от инициативы клубного совета. Так, Госфильмофонд СССР по приглашению руководителей Воронежского городского кино клуба провел в Воронеже несколько ретроспективных тематических кинопоказов лучших произведений советского и мирового кинематографа 30—40-х годов. Каждую субботу в зале хроники кинотеатра «Пролетарий» Воронежским кино клубом организуются тематические просмотры (по следующему расписанию: первая неделя — «На экране — мировая киноклассика», вторая — «Кинотеатр хорошего фильма», третья — «Вновь на экране», последняя — «Комики мирового экрана»).

Кино клубы справедливо называют «школами по ликвидации эстетической неграмотности». Молодежь приобретает здесь знания по киноискусству и одновременно ведет лекторскую работу, поднимает уровень культуры широкой публики. Научное образование в области киноискусства необходимо сегодня не только узкой группе профессионалов, но и всем, кто посещает кинотеатры. Пониманию произведений кино надо учиться, и это понимание порой дается нелегко. Очевидна необходимость новых методов пропаганды киноискусства, которые бы открывали доступ всем ки-

носителям к уже накопленным введениям о киноискусстве, обеспечивали им возможность приобретения новых знаний. Клубное движение может стать хорошим способом популяризации нашего кино.

Кино клубы — реальный выход из противоречия между производством и прокатом так называемых «некассовых» произведений — фильмов, которые по тем или иным причинам трудны для восприятия без специальных пояснений. Тематические циклы кинопросмотров типа тех, что проводит Воронежский кино клуб, лекции и статьи членов клуба в областных газетах, его ежемесячная телевизионная программа «Кино и мы» (ведущий — председатель кино клуба доцент ВГУ Б. В. Кривенко) подготавливают просмотр «трудных» фильмов, вызывают к ним интерес, помогают правильному их осмыслению. Таким образом, работа в кино клубе обеспечивает студентов новой информацией; они размышляют об увиденных произведениях, анализируют их, делятся своими выводами и наблюдениями с окружающими. Кино клуб по своим пропагандистским функциям напоминает такие организации, как школа молодого лектора, факультет общественных профессий, слушателям которых также приходится сначала учиться самим, потом выступать с лекциями, беседами, докладами. Творческие объединения любителей кино могут сыграть видную роль в улучшении идейно-политического воспитания молодого поколения советской интеллигенции.

Кино клуб вуза представляет дополнительные возможности для контактов педагогов и студентов во внеучебное время. Преподаватели кафедр истории, философии, журналистики, педагогики Воронежского университета входят в состав совета кино клуба. Вместе со студентами, увлекающимися экранным искусством, они организуют большую работу по пропаганде достижений советского кинематографа. Клубное движение в области кинематографа делает первые шаги, и ведущие мастера советского кино стремятся его поддержать. Вот что говорит Г. Козинцев: «Я вспоминаю аудиторию кино клубов и думаю, что, может быть, здесь — будущее кино... Кино клубы продлевают жизнь фильма, они борются за то, чтобы кино было явлением культуры, а не видом промышленности». С. Герасимов: «Мне кажется необыкновенно важным начинанием организация кино клубов в институтах, школах, на заводах. Я убежден в том, что дискуссионные клубы вокруг кинематографа или любого

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

другого искусства куда полезней, чем организация дежурного драмкружка. Вокруг каждого фильма можно провести дискуссию, а это будет способствовать росту не только эстетическому, но и гражданскому»⁴.

Клубы друзей кино — самая совершенная форма идейно-воспитательной работы с молодыми кинозрителями. Она способна синтезировать все многочисленные методы и способы воспитательной деятельности с применением экранных средств, в том числе и те, которые остались не проанализированными в настоящей главе. Более полное представление о функциях кино клубов дает схема на стр. 143.

Общение с аудиторией во время пропаганды самого любимого народом искусства расширяет жизненный опыт студентов. Они учатся ориентироваться в мотивах поведения своих слушателей, овладевать навыками воздействия на них. Составление докладов, подбор киноиллюстраций оказывают многогранное влияние на формирование научного мышления начинающих лекторов. Участие в различных мероприятиях, использующих кино, помогает студентам становиться активными общественниками.

1 М. Ром м. Наш достойный соперник. «Советское радио и телевидение». 1966, № 3, стр. 5.

² «Критика. Задачи и перспективы». «Советский экран», 1972, 4.

³ Е. Г. Введенская. Общефакультетские вечера на естественно-научную тему. Сб. «Формирование диалектико-материалистического мировоззрения у учащейся молодежи». Смоленск, 1970, стр. 176.

⁴ С. Герасимов. Необходимое «лишнее». «Советский экран», 1972, 14.

На вопрос, что такое кино, нет однозначного ответа. Выдающееся техническое открытие слишком долго эксплуатировалось как аттракцион «живая фотография». В этом одна из причин инерции взглядов, будто фильмы, идущие в обычных кинотеатрах, пригодны лишь для развлечения, для заполнения свободного досуга. Совсем недавно кино стало ведущим способом транспортировки художественной информации. Сегодняшний кинематограф служит еще одной цели — является инструментом сложных научных исследований. Пришло время и работникам образования вплотную заинтересоваться возможностями киноэкрана, передать ему часть своих полномочий.

Педагоги стремятся избежать стандартизации учебно-воспитательного процесса, приспособить его к индивидуальным данным каждого учащегося. На просмотре фильма студент получает уровень информации, который соответствует его потенциальным возможностям: активный; хорошо успевающий — больше, отстающий по тем или иным причинам — меньше. Кино дает пищу для ума передового студента, не мешая остальным.

С помощью экрана увеличивается объем знаний, повышается интерес студентов к изучаемым дисциплинам, стимулируется личный, индивидуальный поиск, вводится в обучение качественно новый наглядный материал. В конечном итоге аудиовизуальные пособия облегчают и ускоряют обучение, способствуют интенсификации его.

Процесс воспитания также неотделим от творческой самодетельности студенческой молодежи в широком смысле этого слова. Использование кино в вузе — отражение поисков педагогикой высшей школы путей к новой методике коммунистического воспитания. Исследовав возможности кинематографа применительно к конкретным задачам формирования личности молодого специалиста, приходим к выводу: фильм играет важную роль в повышении уровня идеино-воспитательной работы.

Сказанное справедливо в отношении проблем, оставшихся за пределами настоящего издания, — например физиче-

ского развития. Специальные кинокурсы с применением замедленных и убыстренных видов съемок пропагандируют научно обоснованные навыки для замятий всеми видами спорта, приобщают к физической культуре миллионов трудящихся.

Журналист В. Амлинский на протяжении ряда лет наблюдал за процессом перевоспитания несовершеннолетних правонарушителей. В статье «Мальчишки без девочек» («Смена», 1971, № 12, стр. 78) В. Амлинский приходит к невеселому выводу, что пока еще невелик арсенал педагогических средств, с помощью которых можно было бы проникнуть в сущность жизни подростков с трудной судьбой и каким-то образом изменить эту жизнь. В заключение своего репортажа он вспоминает реакцию ребят на киносеанс: «Каждый из них ощутил и понял, где зло и где добро. И, хохоча и посвистывая хором, каждый в отдельности болел все-таки за добрых, за благородных, за справедливых... И что-то малое, невидимое оседало в душе, пусть ненадолго возвращая утерянные, полузабытые чувства. Кино — все-таки главнейшее из всех искусств. Здесь это понимаешь особенно ясно. Но как нерасчетливо, бесхозяйственно, случайно расходуется эта сила! Показывают что попало, что есть у соседей. И арабско-индийские сентиментальные фильмы... и еще бог знает что». Если даже в таких исключительных обстоятельствах делается ставка на кино, то тем более педагоги не имеют права сбрасывать его со счетов.

Киноэкран становится помощником воспитателя наравне с испытанными традиционными средствами — лекцией, беседой, встречей, конференцией, книгой, плакатом, выставкой, экскурсией и т. д. Киноискусство формирует необходимые убеждения так, как если бы они возникали у студента в результате его личных жизненных переживаний, как продиктованные его собственной потребностью. Воздействие аудиовизуальных впечатлений сильнее словесно-логических рассуждений; фильмы предлагают готовый опыт поведения. Чтобы реализовать эти возможности, необходимо решить ряд проблем.

Создание фильмов носит плановый характер, потребление же их — стихийное явление. Это следствие обилия кинолент; выбор их далеко не всегда бывает точным. Молодые зрители могут отдавать предпочтение не самым ценным с точки зрения воспитателя картинам, а случайным, бездарным.

Наконец, многие произведения, которые являются гордостью художественной культуры, могут многое сделать для эстетического воспитания молодежи, но по тем или иным причинам трудны для неподготовленного зрителя. Фильм в этом плане беззащитен: у него нет предисловия, как у романа незнакомого писателя; перед началом сеанса не бывает лекций киноведа. Поэтому в прокате страдают прежде всего картины, в которых заложено более серьезное требование к зрительскому восприятию.

В схеме «автор фильма — прокат — зритель» кроме традиционных фигур необходимо присутствие педагога. Когда юноши и девушки направляются в кинозал, перед ним встают вопросы: «Что за фильм они увидят? Во имя чего он снят? Научит ли молодежь добру, расскажет ей что-то новое о жизни или просто изложит несколько банальных истин?».

Богатство кинематографа используется для целей воспитания далеко не лучшим образом, так как не отрегулированы сложные и взаимосвязанные процессы воздействия кинолент на аудиторию. Структура высшего образования в основном стабильна, фильмы же в кинотеатрах постоянно сменяют друг друга. Из-за неустойчивости репертуара совокупность воспитательных влияний картин постоянно колеблется. Порой в одном и том же кинотеатре в разных залах демонстрируются фильмы, прославляющие героев с противоположными нравственными устремлениями. Все это доказывает необходимость тщательного изучения, прогнозирования и регулирования воздействия произведений кинематографа на студенческую молодежь.

Таким образом, киноинформация, как и любая другая, подразделяется на негэнтропийную, организующую, созидательную, и энтропийную (ложную, разрушительную). Эффективное усвоение научных, правдивых, прогрессивных сведений — решающее условие развития и совершенствования человека. Чем интенсивнее кинематограф воспроизводит негэнтропийную информацию, тем выше его роль как средства воспитания.

Будут фильмы приносить пользу или вред — зависит от того, сохранится ли «стихийное» их потребление, или педагогикой будет найден и приведен в действие механизм, обеспечивающий гармоническое развитие воспитательного

процесса во взаимосвязи с культурой кинематографа. Для выполнения последнего условия преподавателям необходимо:

- намечать определенную и долговременную перспективу по использованию кино в воспитательном процессе;

- расширять свои знания в области истории и теории кинематографии;

- иметь практическую возможность регулировать контакты молодежи с экранным искусством, влиять на текущий кинорепертуар, принимать участие в планировании выпуска фильмов;

- владеть методом определения уровня воспитательного влияния кинематографа, чтобы постоянно его контролировать.

Решение этих задач будет способствовать синтезу результатов воздействия кино и всего процесса формирования личности.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

ПЕРЕЧЕНЬ ТЕМАТИЧЕСКИХ КАТАЛОГОВ ДЕЙСТВУЮЩЕГО ФИЛЬМОФОНДА

(в оригинальном издании на с. 149-151
приводится список тематических каталогов
фильмов)

Основными фильмографическими справочниками являются аннотированные каталоги художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов. Они выпускаются ежегодно издательством «Искусство». Список всех отечественных игровых кинолент, поставленных до 1964 г., приводится в 4-томном издании «Советские художественные фильмы», подготовленном Госфильмофондом СССР. Сведения о художественных картинах прошлых лет можно найти в сборниках «Экран 19... (следует год выпуска)». Наконец, информационный ежемесячник «Новые фильмы», издающийся Московским информационно-рекламным бюро, знакомит с содержанием произведений кинематографа всех видов, которые вскоре выпускаются на экраны.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Г л а в а I. Кино в системе воспитания	5
Г л а в а II. Классификация кинематографа . . .	26
Г л а в а III. Роль кино в формировании научного мировоззрения, в патриотическом и интернациональном воспитании	56
Г л а в а IV. Нравственное, трудовое, эстетическое воспитание с помощью кино	
Г л а в а V. Формы внеучебной воспитательной работы с применением кино	123
З а к л ю ч е н и е	145
П р и л о ж е н и е . Перечень тематических каталогов действующего фильмофонда	149

Сталь Никанорович Пензин

КИНО КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ

Редактор издательства Н. Н. П о т о л о в а
Оформление С. Н. П е и з и н а
Технический редактор Ю. А. Ф о с с
Корректор Н. С. С т у к а л о в а

ЛЕ05329. Сдано в набор 8.II 1973г. Подп. в печ. 3.V 1973г. Форм. бум. 60 X
84/в- Печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 8,4. Тираж 3000. Заказ 10261. Цена 50 коп.

Издательство Воронежского университета
Воронеж, ул. Пушкинская, 3
Типография издательства «Коммуна».
Воронеж, пр. Революции, 39