





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КИНЕМАТОГРАФИИ
имени С.А. Герасимова»
(ФГБОУ ВО ВГИК имени С.А. Герасимова)



УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебно-методической,
научной и воспитательной работе

 М.А. Сакварелидзе
« 08 »  2022 г.

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

2.1.8.1 Актуальные проблемы современного языка аудиовизуальных искусств

по программе подготовки научных и научно-педагогических кадров
в аспирантуре

Научная специальность:	5.10.3. Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства)
Курс	2
Форма обучения:	Очная

Москва, 2022

Составители

доктор искусствоведения, доцент

Л.Б. Ключева

Рабочая программа составлена в соответствии с Федеральными государственными требованиями (ФГТ) к структуре программ подготовки научных и научно-педагогических кадров в аспирантуре утверждёнными приказом Министерства науки и высшего образования Российской Федерации от 20.10.2021 № 951, зарегистрированными 23.11.2021 № 65943

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. ОРГАНИЗАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	4
1.2. Место дисциплины в структуре ОПОП аспирантуры.....	5
1.3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины	5
2. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	7
2.1. Организационно-методические данные дисциплины	7
2.2. Содержание разделов дисциплин и тематический план курса.....	8
2.3. Структура и содержание курса.....	13
3. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ	30
4. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	36
4.1. Список учебной литературы	36
4.1.1. Основная литература	36
4.1.2. Дополнительная литература	36
4.2. Электронные издания, Интернет-ресурсы.....	37
4.3. Фильмография	37
4.3.1 Обязательная фильмография	37
4.3.2 Дополнительная фильмография	38
5. ПЕРЕЧЕНЬ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ПРИ ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ПО ДИСЦИПЛИНЕ, ВКЛЮЧАЯ ПЕРЕЧЕНЬ ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ И ИНФОРМАЦИОННЫХ СПРАВОЧНЫХ СИСТЕМ	39
6. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	39
7. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ОБУЧАЮЩИМСЯ ПО ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ	40

1. ОРГАНИЗАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Цели освоения дисциплины

Современное кино представляет собой сложную многосоставную реальность. Результатом долгой экспансии философских идей и эстетических принципов эпохи постмодернизма, стало значительное и очевидное изменение и обновление кинематографического языка, обогащение его новыми контркоммуникативными стратегиями, разрушающими стереотипы восприятия через введение механизмов коммуникативной затрудненности, блокирующих линейное восприятие текста.

Структура постмодернистского текста вызвала к жизни прорыв за пределы стереотипного мышления и связанных с ним мировоззренческих представлений, основанных на жесткой фиксированной картине мироустройства, ее рефрейминг и движение в сторону мировоззренческой открытости и плюрализма, создающих условия для приятия новых миров. Новые условия коммуникации, порождаемые постмодернистским текстом, инициировали активизацию положения зрителя за счет введения дискомфортных режимов восприятия. В отдельных случаях можно говорить о демонтаже системы зрительских ожиданий (фильмы М. Ханеке, Ларса фон Триера, А. Сокурова, А. Германа), о восприятии в режиме перманентного поиска: поиска кодов, интертекстуальных источников, смысловых соответствий, активных коррекций, снятия неработающих стереотипов.

Современное кино сегодня это сложное эстетическое и художественное поле, внутри которого существуют и развиваются художественные модели, которые, с одной стороны, активно используют новации постмодернистского дискурса в искусстве, но параллельно, предлагают к реализации новые идеи, новое видение с акцентом на «новое чувство» и порождают собственные новые формы художественного языка. Сегодня пространство киноискусства отличается не только плюралистичностью идей и форм, но и их поляризацией. Зоны новой полярности в искусстве, в свою очередь, создают ситуацию особого творческого напряжения, вызывая к жизни новые вопросы и стимулируя поиск ответных решений, но точно также они находятся в процессе взаимовлияния, обогащая друг друга новыми нестандартными художественными решениями и инициируя к жизни новый язык. Несмотря на качественные отличия, эти художественные системы фактически опираются на общий принцип, а именно – установку на постоянную активизацию зрительского восприятия, на эстетическую работу, требующую усилий. И хотя в этих фильмах стратегия режиссуры не направлена на тотальную дезориентацию зрителя в пространстве текста, тем не менее, именно такого рода картины становятся камнем преткновения не только для массового зрителя, но порой и для профессиональной критики.

Усложнение киноязыка породило представления о «новой визуальности» с одной стороны, но также вызвало к жизни новую идеологию работы со звуком, направленную на создание сложнейшей акустической атмосферы, где мы имеем дело не просто с полифоническим использованием звучащих элементов, но и с установками на создание ситуации «информационного шума», кодированием «звукового хаоса», параллельно с десемантизацией звучащего слова, поглощение смысла слов установочным «сгущением» репичного ряда, включая взаимоналожение реплик на фоне неустойчивого и «непрозрачного» и при этом, активного звукового фона (см. поздний А. Германидр).

Цели и задачи курса

- ввести обучающихся в те сферы киноискусства, где наиболее активно прослеживается живой и динамичный процесс формирования новых концептуальных языковых моделей
- помочь освоить новое представление о тексте как гетерогенной системе, динамичном пространстве пересечения функционально разнородных языковых

процедур и стратегий и выработать способы методологической ориентации в этом художественном пространстве, предлагая новые технологии и аналитические подходы для работы с этими системами

- оказать обучающимся реальную помощь в обретении навыков: экспликации, актуализации и концептуализации новых языковых образований, тех или иных фигур речи, с целью последующей интеграции этих фигур в конкретный сюжет фильма или его общее смысловое поле.
- способствовать дальнейшему развитию основ аналитической работы, опираясь на опыт структурно-семиотического метода, постструктуралистских практик, особенно техник деконструкции, обеспечить свободу пользования герменевтическим, психосемиологическим, феноменологическим и другими рецептивными подходами к анализу кинотекста
- заложить основные механизмы ориентации в современном художественном и теоретическом пространстве, способность адекватному реагированию на новые данные и новые представления

Кино развивается, порождая новые модели, новые стратегии использования киноязыка. Важнейшая задача дисциплины состоит не только в том, чтобы познакомить обучающихся с уже существующими методами анализа, но и в том, чтобы стимулировать творческий ресурс, желание и потребность не стоять на месте, но двигаться вперед, открывая новые горизонты работы с художественным произведением.

1.2. Место дисциплины в структуре ОПОП аспирантуры

Освоение дисциплины «Актуальные проблемы современного киноязыка» осуществляется на 2-м году обучения.

Дисциплина «Актуальные проблемы современного киноязыка» входит в элективные дисциплины.

Будучи одним из профилирующих курсов в подготовке научных и научно-педагогических кадров, она ставит своей целью широкое ознакомление аспирантов с проблемами эволюции и развития выразительных средств кино вплоть до настоящего времени, помогая таким образом, ориентироваться в современном эстетическом и художественном пространстве, достаточно неоднородном и быстро меняющемся.

Кроме того, задача дисциплины – это и методологическое оснащение современного исследователя, поскольку она предлагает рассмотрение и апробацию целого ряда методов, методик, техник и технологий анализа фильма в зависимости от его типа, сложности и семантической глубины.

Особое значение для эффективного и грамотного усвоения предлагаемого материала, когда необходимо, что называется синтезировать и внутренне прочувствовать некое теоретическое понятие или терминологическую конструкцию как внутреннюю часть кинотекста, как живую реализацию того или иного концепта, аспиранты принимают активное и непосредственное участие в просмотрных семинарах. Подобного рода просмотры сопровождаются с тестовые контрольными вопросами и заданиями, во время которых происходит получение квалифицированного акцентного комментария педагога по поводу наиболее значимых или сложных элементов экранного языка изучаемого произведения или адекватности выбранного для анализа аналитического подхода.

1.3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины

Данная дисциплина должна способствовать формированию у обучающегося следующих компетенций:

- Способность к критическому анализу современных научных теоретических и эстетических достижений, оценке художественных моделей, генерированию новых моделей и идей при решении исследовательских и практических задач, в том числе в междисциплинарных областях
- Способность проектировать и осуществлять комплексные исследования, в том числе междисциплинарные, на основе целостного системного научного мировоззрения с использованием знаний в области философии науки, а также – современной методологии анализа художественного текста, психологии и др.
- способность самостоятельно определять и реализовывать исследовательскую задачу, нацеленную на решение актуальных проблем в области теории и современной практики киноискусства, способность формулировать гипотезы теоретического и эмпирического характера для решения междисциплинарных задач в области киноведения
- Способность представлять результаты своих научных исследований в виде академических публикаций, критически оценивать собственные результаты в контексте результатов современных исследований в области теории киноискусства, современного философского и методологического знания, аргументированно излагать и защищать свою научную позицию в научной дискуссии в академической, экспертной и профессиональной среде.
- Способность адаптировать и обобщать результаты современных исследований (визуальных и текстовых) для целей преподавания соответствующих дисциплин в образовательных организациях высшего образования и профессионального обучения.
- Способность самостоятельно осуществлять научно-исследовательскую деятельность в соответствующей профессиональной области с использованием современных методов исследования и информационно-коммуникационных технологий.
- Готовность к преподавательской деятельности по основным образовательным программам высшего образования.
- Готовность участвовать в работе российских и международных исследовательских коллективов по решению научных и научно-образовательных задач.
- Готовность использовать современные методы и технологии научной коммуникации на государственном и иностранном языках
- Способностью планировать и решать задачи собственного профессионального и личностного развития.

В результате изучения дисциплины «Актуальные проблемы современного киноязыка», аспиранты должны обрести:

Знания

- специфики кинематографа как вида искусства и средства коммуникации;
- специфики языка кино и его эволюционного развития;
- арсенала выразительных средств языка кино в исторической динамике - и в контексте традиционных моделей кино и в современной панораме художественных практик, включая его авангардные и «пограничные» формы;
- особенностей использования тех или иных дискурсивных стратегий в контексте творчества ведущих мастеров кино;

Умения

- самостоятельно и максимально адекватно подойти к анализу того или иного художественного кинотекста, исходя из его типа, сложности, семантической наполненности, концептуального своеобразия и способа художественной реализации этих аспектов. В современных условиях это особенно важно и даже проблематично, поскольку современный фильм очень часто, что называется

«закладывает свое неправильное прочтение». В это случае аспирант должен проявить креативность и мобильность мышления, чтобы идентифицировать текст и выявить существующие в нем активные «проблемные блоки»

- умение выходить за пределы традиционных шаблонов интерпретации материала, но находиться в режиме бахтиновского «диалога» с текстом, постоянно сверяя свои ощущения и эстетические впечатления с теми или иными языковыми семиотическими конструкциями текста; обладать умением входить в скрытые латентные смыслы текста, отслеживая способы манифестации неявного и невидимого, которые реализуются автором в пределах того или иного текста, чтобы войти в раскрытие семантической полноты исследуемого киноматериала.

2. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

2.1. Организационно-методические данные дисциплины

Объем дисциплины и виды учебной работы по действующему плану		
Общая трудоемкость дисциплины	72 часа	
Вид учебной работы	Количество часов	
	Всего по уч.плану	2-ий год обучения
Работа с преподавателем (аудиторные занятия):		
Теоретический блок:		
Лекции	18	18
Практический блок:	16	16
практические и семинарские занятия		
лабораторные работы (лабораторный практикум)		
Индивидуальные		
Самостоятельная работа:	38	38
Теоретический блок:		
Работа с информационными источниками		
Практический блок:		
Контрольная работа		
Курсовая работа		
Работа с УМК		
Создание проекта, эссе, реферата и др. объектов		
Форма итогового контроля	зачет	зачет
Всего часов	72	72

2.2. Содержание разделов дисциплин и тематический план курса.

2.2.1. Структура дисциплины раскрывается по схеме в соответствии с таблицей №2.

Таблица №2

Название разделов и тем	Общая трудоемк ость (в часах)	Виды учебных занятий				Самосто ятельная работа
		Аудиторные занятия, в том числе				
		Лекции	Практиче ские занятия	Лаборато рные занятия	Индивид уальные занятия	
Раздел I Выразительные средства искусства традиционно–повествовательного кино и их эволюционное развитие						
Тема 1. Визуальная сфера фильма	4	2				2
Тема 2. Художественное пространство Модели мира и их пространственные характеристики Пространство внутрикадровое и пространство внекадровое – диалектика взаимодействия Постепенное осознание и развитие эстетических свойств кинопространства и эстетическое освоение геометрии зрительского восприятия Понятие кадра	4		2			2
Тема 3. Кино – искусство светотворчества. Свет как доминирующее средство кинематографической выразительности.	4	2				2
Тема 4. Проблема художественного времени в кино Эволюция взглядов на проблему времени в кино. Художественное время как явление самой ткани произведения. Специфика восприятия времени. Связь переживания времени с психическими процессами Хронотоп (М.Бахтин) Пространственно – временная континуальность события	6		2			4

Кинематографические способы выражения времени						
Тема 5 Проблема монтажа Характеристика основных монтажных теорий Монтаж как универсальный принцип культуры, имманентное качество любого искусства Монтаж как принцип построения текста и как основной вектор логики восприятия текста Функции монтажа в структуре фильма Монтаж внутрикадровый и монтаж межкадровый. Потенциал взаимодействия Типы монтажа «Монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна как воплощенная логика строения формы и уникальный навигатор зрительского восприятия Монтажные концепция и художественная поэтика киноавангарда	6	2				4
Тема 6 Акустическая сфера фильма. Различные формы сочетания звука и изображения в кино Функция музыки в кино Эволюция звуковой сферы фильма Расширение звукового диапазона современных фильмов	4		2			2
Раздел II. Новые явления (элементы, «фигуры речи», механизмы и пр.) в современном киноязыке						
Тема 1. Специфические особенности постмодернистского мироощущения и их воплощение в специфике киноязыка, его функциональных механизмах и режиссерских стратегиях	4	2				2
Тема 2. Постмодернизм как автономная система. Постмодернистский менталитет. Постмодернистская чувствительность. Поэтическое мышление как фундаментальный признак постмодернистской чувствительности Признаки постмодернистской эстетики.... Симулякр Симуляция	6	2	2			2

Ирония Цитатность Интертекстуальность как эффективный подход к анализу постмодернистской эстетики Плюралистическая эстетическая парадигма Отрицание отрицания массовой культуры. Диффузия элитарного и массового. Апелляция к инструментарию массовой культуры						
Тема 3. Новые языковые приемы и средства выразительности Контркоммуникативные стратегии постмодернистского «письма» Направленность на разрушение стереотипов зрительского восприятия и активизацию эстетической работы Глобальный монтаж Радикальный эклектизм Комбинаторика Стилевой синкретизм Агрессия визуального стиля Нонселекция Пермутация Синтаксическая неграмматичность	6	2	2			2
Тема 4. Путешествие как постмодернистское состояние Фильм – insight как особый тип постмодернистского путешествия Авторское сознание как вместилище образов, резервуар символов и скрытых значений Пространство фильма - погружения	4		2			2
Тема 5. Герой постмодернизма – «другой» Тема мутаций. Андрогинность и экстрасенсорность как варианты мутаций «Перемещенное лицо», «сверхпроводники»	4		2			2
Тема 6. Доминирующие художественные приемы и средства выразительности или контркоммуникативные стратегии постмодернистского «письма» Отсутствие реальности как референта. Подмена реальности эстетическим симулякром	4	2				2

<p>«Игровая коммуникация» и стратегическая коммуникативная затрудненность</p> <p>От деконструкции – к декомпозиции</p> <p>Прием «обнажения приема»</p> <p>Агрессия визуального и акустического слоев</p> <p>Пародийный модус повествования</p> <p>Стеб как способ профанации</p>						
<p>Тема 7. Глобальный монтаж как формообразующий принцип</p> <p>О некоторых типах монтажа современного кино</p> <p>Тенденция акцентировки монтажных структур</p> <p>Коллаж</p> <p>Гипперфрагментация</p> <p>Кубистический монтаж</p> <p>Установка на принцип тотального монтажа в современном экранном искусстве.</p> <p>Установка на скоростное потребление визуальной информации</p> <p>Радикальный эклектизм, принципиальная дискретность, комбинаторика</p> <p>Подрыв и разрушение мимесиса</p> <p>Установка на анаграмму, ошибку, культ неясностей, пропусков, зияний</p> <p>Монтажное наслоение цитат, знаков, кодов</p> <p>Активное использование приёмов умножения, дубликации</p> <p>Логика «плавающих и циркулярных структур»</p> <p>Монтаж по принципу внешнего сходства – симулякров</p> <p>Агрессия монтажа</p>	6	2				4
<p>Тема 8.</p> <p>Симеосис вместо мимесиса как основа образности</p> <p>«Ловушки», «крючки» для зрителя</p> <p>Активизация положения зри теля за счет создания дискомфортных режимов восприятия. Демонтаж зрительских ожиданий. Восприятие в режиме перманентного поиска</p> <p>Блокировка линейного восприятия</p> <p>Блокировка привычных понятийных механизмов</p> <p>Ситуация протвобоства с языком текста</p>	4		2			2
<p>Тема 9. Язык кино как способ манифестации и воздействия невидимых сил и форм – трансцендентальный реализм, магический реализм, киномиф, философская притча,</p>	6	2				4

<p>«поверхностный реализм», киногорменевтика, энигматические кинотексты и пр.</p> <p>Языковые стратегии, направленные на манифестацию трансцендентного в структуре фильма – значимое несоответствие, установка на эстетический парадокс</p> <p>Особенности конструирования пространства (сакрализация, абстрагирование, психическая реальность как пространственный референт, стирание границ между внешним и внутренним)</p> <p>Концепция времени.</p> <p>Особая роль камеры как духовного инструмента</p> <p>Стратегии работы со звуком</p> <p>Актуализация структуры звукового хаоса, звуковой палимпсест...</p> <p>Язык кино как способ формирования новой онтологии, как новый опыт постижения мира</p>						
ИТОГО	72	18	16			38

2.3. Структура и содержание курса

В концепции дисциплины мы исходим из основного положения о том, что, поскольку **язык кино аудиовизуальный**, то есть все процессы, связанные с рождением новых языковых механизмов, лежат именно в этих сферах:

- А) визуальная сфера и**
- Б) сфера акустическая**

Именно в этих планах художественного пространства фильма находят свою реализацию и манифестацию все новейшие процессы формообразования и дискурсивных практик.

Данная позиция определяет содержание и характер разделов дисциплины.

Курс условно поделен на два раздела.

Первый раздел – это арсенал средств, который традиционно используется в кино. Имеется в виду как визуальный, так и акустический аспекты.

Второй раздел – это попытка эксплицировать, идентифицировать, систематизировать и рационально объяснить те новые явления, которые мы обнаруживаем в стремительно развивающемся языке киноискусства.

В каждом из разделов обозначены рубрики и темы, которые обретают окончательную прорисовку непосредственно в процессе преподавания.

При этом, все, что касается новых явлений киноязыка – лежит в сфере открытого пространства и предполагает внесение дополнений и коррекции уже имеющегося материала.

Раздел1.

Эволюция выразительных средств искусства кино.

1.1 Визуальная сфера фильма.

а Художественное пространство.

Художественное пространство как отображение бесконечного (мир) в конечном (произведение). Поиск правил пространственного отображения различными искусстваами.

Структура пространства произведения как модель отображения Вселенной, основное средство осмысления действительности.

Модели мира и их пространственные характеристики.

Пространство как основной конструктивный элемент кинообразности.

Пространство внутрикадровое и пространство внекадровое

Постепенное осознание и развитие эстетических свойств кинопространства:

- а) эстетизация снимаемого пространства, разработка композиционных приемов с использованием законов пластических искусств,
 - б) осознание конструктивных возможностей полотна экрана (немецкий экспрессионизм 20-х годов, советский киноавангард 20-х годов),
 - в) значимость звука для моделирования пространства,
 - г) проработка всего объема снимаемого пространства, внутрикадровый монтаж
- Эстетическое освоение геометрии зрительского восприятия;
- ракурс,
 - наезд,
 - отъезд,
 - подвижная камера,
 - отождествление точки зрения камеры и персонажа,
 - панорамирование,
 - перепад режимов освещения,
 - моторика движения и проч.

Понятие кадра.
 Диалектика внутрикадрового и внекадрового пространств.
 Обретение глубины.
Кино – искусство светотворчества.
Свет как доминирующее средство кинематографической выразительности, важнейший смыслообразующий элемент.
 Проблема *цвета*.
 Драматургия цвета.
 Семантика и философия цветового решения
 Структура внутрикадрового пространства.
 Дискретность кадра.
 Проблема границ *кадра*.
 Кадр как минимальная единица монтажа, основная единица композиции.
 Свойства пространства кадра.
 Понятие «*плана*».
 Понятие «*художественной точки зрения*».
 Значение крупного плана – Жан Эпштейн, С. Эйзенштейн.
 Проблема художественного пространства в эстетике А.Базена.
 Паскаль Бонитцер – концепция внекадрового пространства как места неуверенности и беспокойства.
 Ноэль Берч – «диалектика» внутрикадрового и внекадрового пространств.
 Основные стратегии сочленения внутрикадрового и внекадрового пространств:
 а) внекадровое пространство придает еще большую реальность тому, что происходит на экране и
 б) «иная» природа внекадрового пространства, подчеркнутая неполнота, зияние, «разорванность» кинематографического пространства – разрушение зрительского спокойствия, создание перцептивных конфликтов. Перенос акцента на внекадровое пространство. Внекадровое пространство как источник *suspense*. О роли звука во внекадровом пространстве.
 Типы пространств.

б. Проблема художественного времени в кино

Время» как важная категория художественного творчества.
 Эволюция взглядов на проблему времени в кино.
 Художественное время как «явление самой ткани произведения» (Д.С.Лихачев)
 Специфика восприятия времени, «субъективизация» времени, «минуты, тянущиеся часами» (В.Пудовкин). Связь переживания времени с психическими процессами.
 Переживание времени в единстве с пространственными чувствами. М.Бахтин – понятие «хронотоп». Пространственно – временная континуальность события.
 Способность «видеть время, читать время в пространственном целом мира» и «...воспринимать наполнение пространства не как неподвижный фон и раз навсегда готовую данность, а как становящееся целое, как событие». «Настоящее» как привилегированная точка отсчета времени (С.Л. Рубинштейн)
 Время как объект изображения (референтная иллюзия) и средство выражения.
 Заимствованные из литературы, театра и других искусств формы временной условности: «шторки», наплывы, затемнения, диафрагма, титры.
 Собственно кинематографические способы выражения времени:
 - параллельный монтаж,
 - замедленная и ускоренная съемка,
 - динамика внутрикадрового движения,

- подвижность кинокамеры,
- двойная экспозиция,
- полиэкран,
- стоп-кадр и проч.

Задача современного кино – передача ирреальных пространственно-временных планов сюжета:

- галлюцинация, мечта, сон, воспоминание, воображение и проч.

Структура художественного фильма как смешение хронологии (временной последовательности с учетом причинно-следственных связей) и авторской ахронной логики.

Отношения «хронология» – «логика» как объект теоретических и эстетических споров.

Категория «времени» в концепции Андре Базена

Актуальность для современного кино приема «невмешательства» во временное течение событий, создания единого потока времени, когда «не только образ живет во времени, но и время живет в образе» (А. Тарковский), когда именно время определяет принцип монтажа, а не наоборот. Смещение акцента с межкадрового на внутрикадровый монтаж.

Ритм как слепок времени.

Другая задача современного кино – обретение свободы от автоматизма отражения пространственно – временных параметров и выход за пределы реальной модальности экранного действия.

О способах преодоления реальной модальности времени в кино. Приемы модификации времени: «эллипсис» (течение времени от прошлого к будущему с временными интервалами, опущениями), «концентрация», «сжатие» времени, «субъективация» времени, его «психологизация»; «ретроспекция», «воспоминания», «опережения», введение ирреального времени – пространства, сплетение сюжетного, исторического, мифологического, субъективного времени персонажей в сочетании с авторским временем, несовпадение движения времени и проч.

Связь проблемы времени в кино с проблемой монтажа.

Создание концептуального времени посредством монтажа.

Монтаж как диалектика прерывистости и непрерывности пространства – времени в кино. Стремление кино к непрерывному «потoku» осуществимо путем прерывного движения, возникающего на монтажном потоке.

в. Проблема монтажа

Характеристики основных монтажных теорий

Эволюция взглядов на монтаж

Монтаж как общая проблема и универсальный принцип культуры (дискретность монтажного принципа есть отражение дискретности нашего мышления)

Монтаж как родовое имманентное качество любого искусства.

Законы монтажа как общие законы для разных культурных систем.

Монтаж как основной структурообразующий механизм, определяющий коммуникацию и восприятие в искусстве.

Монтаж как принцип построения любого текста и его смыслового подтекста.

Монтаж как упорядочивающая система.

Монтаж как важнейший смыслообразующий механизм.

Монтаж как инструмент восприятия.

Основные функции монтажа в художественной структуре фильма.

Монтаж внутрикадровый и монтаж межкадровый. Внутрикадровый монтаж как построение единого пространства – времени кадра. Внутрикадровый монтаж как специфическая система взаимосвязи, синтезирующего взаимодействия выразительных средств кадра, порождающих новое художественное качество.

Внутрикадровый монтаж как элемент монтажного ряда, единой монтажной цепочки фильма. Изначальная ориентация кадра на другие кадры, на взаимодействие между кадрами – предпосылка межкадрового монтажа. Значимость монтажного контекста для раскрытия многозначности кадра.

Потенциал взаимодействия внутрикадрового и межкадрового монтажа.

Фильм как монтажная система.

Типы монтажа: «параллельный» и «перекрестный»

Лев Кулешов – у истоков теории монтажа. Осознание монтажа как эстетической категории, доминирующего средства художественного воздействия.

Монтажные эксперименты Льва Кулешова: «творимая земная поверхность», «творимый танец», «творимый человек».

Сущность «эффекта Кулешова» и его значение для эволюции кино.

Проблема монтажа в творчестве Сергея Эйзенштейна.

Основные работы Эйзенштейна, посвященные проблеме монтажа.

Идея монтажа как основополагающего принципа любого искусства.

Виды монтажа: монтаж «метрический», «ритмический», «тональный», «обертонный», «ортодоксальный» (С.Эйзенштейн «Четвертое измерение в кино»)

Смысл и значение манифеста «Монтажа аттракционов».

«Интеллектуальный монтаж» в контексте теории «интеллектуального кино» как один из методов управления зрительским сознанием.

Понятие «мизанкадр» Сергея Эйзенштейна.

Эволюция взглядов Эйзенштейна на природу и функции монтажа.

С.Эйзенштейн «Выступление на всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии» 1935г

Монтажная концепция кино и художественная поэтика киноавангарда.

Монтажная стилистика 30-40-годов. Обогащение монтажа новыми выразительными средствами: глубинная мизансцена, движение камеры (треввелинг), комбинированные панорамы и проч. Особенности новой стилистики – сочетание кадров большого метража без видимых стыков – создание впечатления непрерывности действия («расширение квантов длительности» в категориях Андре Базена)

Установка на повествование с минимальной художественной условностью, на создание иллюзии реальности. Монтаж как «снятие монтажа»

Критика использования монтажа для создания априорных идеологических схем («идеологический кинодокумент» А. Базен)

Рефлексия эволюции художественного процесса как

- а) ориентации на конфликт (теория и практика С.Эйзенштейна)
- б) ориентация на незаметный стык («эстетика невмешательства» А.Базена)

Монтаж «видимый» и «невидимый» в контексте концепции «монтажного» и «немонтажного» кино.

Идея «прямого» кино – «реальность без монтажа»

1.2 Акустическая сфера фильма

Акустическая сфера фильма: звучащее слово, музыка, шумы.

Различные формы сочетания звука и изображения в кино.

Многообразие способов связей зрительных и звуковых рядов.

Функция музыки в кино.

Эволюция звуковой сферы фильма

Расширение звукового диапазона современных фильмов.

Способы и стратегии использования натуральных звуков, шумов, новых интонаций, нетрадиционной музыки, искусственных звуков и т.д.

Раздел 2

2.1 Особенности постмодернистского мироощущения, получившие воплощение в специфике языка, его функциональных механизмах и режиссёрских стратегиях.

Настроения разочарования идеалами и ценностями Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, разум и безграничные человеческие возможности.

Переживания отчаяния и экстаза, эйфории и глубочайшего пессимизма как реакции на парадоксальную культурную ситуацию квантовой эры.

Негативное отношение к позитивным знаниям, любым попыткам рационального объяснения действительности.

Неприятие идеи "роста" и "прогресса".

Отрицание принципа рациональности.

"Завороженность" бессознательным (в терминологии Сарупы), пристрастие к нестабильному, противоречивому, случайному.

Утверждение принципа методологического сомнения.

Тотальный ревизионизм.

Кризисное сознание. Мировоззренческий и культурный гиперпессимизм.

Апокалиптическое мировосприятие. Переживание Конца.

Катастрофизм сознания. Восприятие мира как пространства хаотической энтропии, реальности "воображаемой" или "уже прошедшей" катастрофы.

Если мир есть «посткатастрофический» хаос, задача человека – превратить апокалиптическую свалку в среду своего обитания.

Постмодернизм как выражение "усталой энтропийной культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков" (Маньковская)

Особый психологический фон постмодернистского мироощущения – беспокойство, ярость, галлюцинации, безумие. Галлюцинаторный характер психологического фона постмодернистского мироощущения.

От модернизма – к постмодернизму. В системе оппозиций И. Хассана¹

Модернизм	Постмодернизм
Цель	Игра
Замысел	Случай
Иерархия	Анархия
Дистанция	Участие
Мастерство/логос	Исчерпывание/молчание
Творчество/тотальность/синтез	Деконструкция/антисинтез
Метафизика	Ирония
Определенность	Неопределенность
Центрирование	Рассеивание
Метафора	Метонимия
Глубина	Ризома, поверхность
Повествование, Большая история	Антиповествование, малая история
Толкование	Неверное толкование
Жанр, границы	Текст, интертекст
Истоки, причины	Различие, след

Постмодернизм как автономная эстетическая система.

Значимые составляющие постмодернистской эстетики.

¹ Керимов Т.Х. Постмодернизм. С. 381

Сознательный выход из Аристотелевской концепции искусства, основанной на принципе мимесиса, подражания, где главная функция искусства мыслится как способ отражения жизни, художественного удвоения мира.

Отсутствие реальности как референта.

Обращение не к реальности, но знаку реальности.

Разрыв реальности и знака.

Эмансипация знака. "Когда вещи, знаки, действия освобождаются от своей идеи, концепта, сущности, референтности, происхождения и конца они вступают в бесконечное саморепродуцирование. Вещи продолжают функционировать, в то время как идеи давно исчезли". (Бодрийяр).

Знаки культуры – реальность второго порядка вместо реальности первой. Не образ – в контексте культуры, но культура как матрица образов

Постмодернистский менталитет

Постмодернистская чувствительность

Поэтическое мышление как фундаментальный признак постмодернистской чувствительности

Изначальный эклектизм

Политика языковых игр

Мир как текст. "Ничего не существует вне текста"

Высокая степень теоретической рефлексии постмодернистского искусства. Включение в постмодернистский артефакт философской художественной рефлексии, растворение художественного в эстетическом.

Авторский комментарий как необходимая составляющая постмодернистского текста

Эссеизм.

Эстетика постмодернизма как "эстетика исчезновения».

Связь эстетики постмодернизма с развитием новейших технических средств (видео, информатика, компьютерные технологии). Технократический оптимизм, технический прагматизм. Поиск места индивида в современной технотронной цивилизации

Искусство постмодернизма как изображение «неизобразимого», представление «непредставимого», «непредставленного».

Сосредоточенность постмодернизма на экспериментировании с искусственной реальностью.

Принцип работы со второй действительностью (со знаками культуры) как с первой.

Виртуальная реальность.

Смещение теоретической рефлексии и художественной деятельности, эстетики и жизни, превращение второй природы в первую.

Принципиальное различие традиционной и постмодернистской эстетик:

а) классическая эстетика – философия прекрасного, уникальность оригинального, установка на художественный образ; связь образности с действительностью...

б) постмодернизм – философия симулякра, избыток вторичного, манипуляция чужими художественными кодами ... вместо «образа» – «симулякр», вместо действительности – реальности других – порядков

Признаки и метафорические характеристики постмодернистской эстетики:

"дисгармоничная гармония",

"ассиметричная симметрия"

"интертекстуальный контекст",

"поэтика дуализма"

«метисной параэстетика»,

«мутирующий модернизм» (вместо модернистской формы, намерения, проекта, иерархии – постмодернистская антиформа, игра, случайность, анархия).

Концепция постмодернизма как "фристайла в искусстве, продолжившего эстетическую линию маньеризма, барокко, рококо.

- деструкция мимесиса, отход от аристотелевской эстетики, отказ от концепции художественной культуры как удвоения мира,
- сознательная ориентация постмодернизма на эклектичность, мозаичность, пародийное переосмысление традиций.
- отсутствие твердого ядра постмодернистской эстетики, четких периодизаций, видов, жанров, критериев.
- неклассическая трактовка классических традиций. "Каждая ценность или фрагмент ценности сверкает на мгновение в небе симуляций, чтобы исчезнуть потом в пустоте, следуя ломанной траектории, которая только случайно может соприкоснуться с траекториями иных ценностей" (Бодрийяр).
- дестереотипизация
- поливалентность
- многообразие языка форм
- неклассическая трактовка классических традиций далекого и близкого прошлого
- двойное кодирование,
- игровое начало в искусстве
- стилистический плюрализм, программный эклектизм
- деканонизация традиционных эстетических ценностей,
- гедонизм,
- вытеснение категории трагического,
- эстетизация безобразного
- постмодернизм как феномен тотальной эстетизации, сексуализмами и политизации.
- гибкость, плюралистичность, открытость эстетики постмодернизма
- тяготение к диалогу с разными областями гуманитарной культуры
- эстетическая вторичность, поверхностность, утрата целостности, аутентичности и художественной автономности артефактов эмоциональной спонтанности и ценностных критериев творчества
- программный эклектизм
- симбиоз как воплощение новейшего типа эстетических связей, принцип бессистемного вращивания друг в друга
- деконструкция эстетического субъекта, превращение эстетического объекта в пустую оболочку путем имитации контрастных стилей многообразие языка форм
- нонселекция
- пермутация
- пародийность
- имитаторство
- стилизация
- языковые игры
- полилог
- стирание различий реальное / воображаемое
- стилистический плюрализм
- декоративность
- орнаментальность
- театрализация, репродуктивность, серийность
- взаимосвязь между философским и художественным постмодернизмом
- эстетика соблазна, симулякра, потребительская эстетика – "ожирение" объекта как свидетельство отсутствия пределов потребления

Симулякр как ключевое понятие постмодернистской эстетики

Симулякр – псевдовещь – образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие без подлинника, поверхностный гиперреалистиченский объект, за которым не

стоит реальность, пустая форма, саморефернциальный знак, артефакт, основанный на собственной реальности.

Наступление эры знаков – эмансипация кодов от референтов.

Симуляция (выдает отсутствие за присутствие)

Факт как потеря достоверности в эпоху симуляции. Сама реальность разоблачает свою неподлинность.

Эпоха недостоверности.

Ирония – эмблема постмодернизма.

Цитатность как метод художественного творчества.

Включение опыта мировой художественной культуры путем ее цитирования и, как правило, иронического.

Превращение всей культуры прошлого, включая авангард, в питомник постмодернистской эстетики

Диалог с историей культуры, ироническая полемика

Актуализация прошлого через эксперимент

Иронический синтез прошлого и настоящего, высокого и низкого, амальгамность эстетических вкусов. Ироническое прочтение прошлого

Образ Библиотеки в постмодернизме как образ Культуры. Воображаемая глобальная Библиотека, где соседствуют "подробнейшая история будущего, автобиографии архангелов, верный каталог Библиотеки, тысячи и тысячи фальшивых каталогов, доказательства фальшивости верного каталога...правдивый рассказ о твоей собственной смерти, перевод каждой книги на все языки, интерполяция каждой книги во все книги." (Борхес) Отсутствие иерархических различий между телефонным справочником и Библиотекой. Образ Библиотеки как оправдание нестыкуемости цитат, эклектизма, свободного перемещения в поле мировой культуры

Представление о западной культуре как обратимом континууме, где прошлое и настоящее живут полнокровной жизнью, постоянно обогащая друг друга.

«Лабиринт» как символ культуры и мироздания

- отсутствие понятия центра и периферии, границ,

- принцип асимметричности.

Идеал множественности.

Установка на разрушение старых мифов и обживание нового эстетического пространства.

Текст как совокупность цитат, как сеть аллюзий на другие тексты.

Сознательная ориентация эстетической активности с творчества на компиляцию, цитирование, с оригинальных произведений на коллаж.

Принцип коллажности – соединение в рамках вновь образуемого текста элементов (знаков) относящихся к другим текстам, цитатный режим работы. Каждый элемент текста может быть рассмотрен с трех сторон: а) как зримый образ, б) как часть текста, в) как возможный элемент чужого текста

Постмодернизм как культура копирования

Интертекстуальность как первооснова, эффективный подход для анализа постмодернистской эстетики.

Цитата как основа постмодернизма.

Игра цитатами предшествующих эпох

Герой как цитата

Психоанализ как источник цитирования

Непрямое цитирование.

Заимствованные системы (лабиринт, библейские мотивы и сюжеты и так далее)

Роль литературы в постмодернистском кино

Библия как Первокнига

Реальность как плод литературного творчества

Аллюзии, ассоциации, аллитерации

Жизнь как текст, игра знаков и цитат.

Реабилитация фабулы, действия, возврат фигуративности, критериев эстетического наслаждения и развлекательности.

Разрушение оппозиции элитарного и массового искусства. Отрицание отрицания массовой культуры. Стирание границ между высокой и массовой культурой. Диффузия элитарного и массового.

Возникновение новой плюралистической эстетической парадигмы.

Апелляция к инструментарию массовой культуры.

Эстетизация "мусора культуры", импортное ценностей других культур, воспринимаемых как инновационные благодаря своей "инаковости".

Постмодернизм как "сбор отбросов Истории". Если ранний авангард – попытка начертать схемы будущего и внести их в настоящее, то арьергард – формы отсталости, попытка проглотить и выплюнуть все высокие формы и великие идеи всех эпох.

Борьба против стереотипов высокого модернизма.

Сближение постмодернизма с миноритарными, маргинальными сферами (экологией, феминизмом и проч.)

Эротизация искусства, освобождение инстинктов, внимание к феминистским трактовкам

Инфантилизм при отсутствии позитивного прогноза культурной жизни, неопределенность

Новые языковые приемы и средства выразительности:

- глобальный монтаж как формообразующий принцип эстетики
- радикальный эклектизм
- комбинаторика как основа постмодернистской эстетики (мотивов и смыслов, систем репрезентации и проч): версии, варианты, дурная бесконечность
- невозможность однозначных трактовок
- культурный и политический плюрализм
- стилевой синкретизм, смешение приемов гиперреализма, интертекстуальности и проч. в системе постмодернистских "языковых игр"
- агрессия визуального стиля
- амбивалентность
- пространственный релятивизм, ломка границ, пространственные мутации
- стирание различий: условное/безусловное, внутреннее/внешнее, чувственное/рациональное
- нонселекция как процедура сверхселекции
- пермутация
- ориентация на структуру хаоса
- романтический инфантилизм,
- варварская ирония,
- навязчивые страхи,
- болезненное любопытство к оборотной стороне вещей.
- замена социальности – гиперкоммуникацией, принципа реальности (послание, рассказ) нереальным миром панического шума (электронная музыка)
- от деконструкции – к декомпозиции
- трансформация мимесиса в симеосис как основа образа
- синтаксические закономерности постмодернистского текста:
- пермутация,
- насыщенность цитатами, знаками, кодами,
- умножение,
- двойничество

- обрывы, повторы и сложные переплетения цепочек образов – как характерная "текстура" постмодернистского фильма.
- наличие "плавающих" циркулярных структур, орнаментальных по отношению к сюжету.

Контркоммуникативные стратегии постмодернистского "письма" – направленность на разрушение стереотипов восприятия и активизацию процессов эстетической работы.

Постмодернизм и идея расширенного сознания. Человек как космическое существо, вписанный во всеобщий вселенский монтаж.

Путешествие как постмодернистское состояние.

Фильм – insight как особый тип постмодернистского путешествия.

Авторское сознание и подсознание как главноеместилище образов, резервуар символов и скрытых значений.

Структура фильма – insight как сложная комбинация пучков – вспышек сознания в мучительной попытке осмысления себя и мира.

Демииургический авторский дискурс в "фильме – погружении"

Пространство фильма – погружения как лабиринт отсеков сознания, потоков подсознания. Логика фильма как логика вскрытия ячеек сознания, обнаружение и проецирование вскрытого содержимого в экспрессивные цепочки кадров (типа "Сад" Джармена)

Герой постмодернизма – "другой" – мутант, андрогин, нечеловек

Герой – человек искусства – скука, алкоголизм, паутинное сознание

Человек иллюминации – миры завязываются и развязываются внутри персонажа

человек как субъект и объект

Инстинктивное поведение

Отсутствие на экране чувств как таковых

Транссексуальность

Актант в постмодернизме – "пересекатель" знаковых систем

Тема мутаций.

Андрогинность и экстрасенсорность как варианты мутаций

"Злость ради веселья" как попытка выбраться из "скуки-паники" (Артур Крокер)

Отказ от значения и слова.

Иронический эксгибиционизм, андрогинность, "нулевой градус секса", превращение секса в паническую скуку.

"Перемещенное лицо". "Сверхпроводники". Особый класс: вирусы, терроризм, СПИД, транссексуальность

Апокалиптическое зрение – хаос, тлен, ложь

Автоматизм поведения и прорывы интуиции.

Гротеск – двусмысленность образов и слов.

Галлюцинаторная реальность

Усыпление сознания как необходимый атрибут творчества (Фрейд, Юнг)

Подход к изображению смерти. Смерть в начале фильма, без причины, выставлена на обозрение, зритель не успев полюбить, чтобы сопереживать. "Смерть как катастрофа уже состоялась. Отныне исчезновение наступает через размножение, делением, контаминацию насыщение и проницаемость, через эпидемию симуляций, переход во вторичные состояния. Фатальную форму исчезновения сменяет фрактальная форма рассеивания." (Бодрийяр)

Некрореализм как эстетика, способ мышления, отношение к современной жизни и культуре, как художественное движение "второй культуры", которая осуществляет "подразумеваемую критику культуры первой", как попытка скомпрометировать идеологию ("смерть социализма, личная смерть при сохранении жизненной инерции, порождение иронической отчужденности – "сопротивление объекта" (Бодрийяр)

Разрушение человеческого статуса в обществе, природе. Личность как выброшенный предмет. Торжество отвращения и уродства.

"Двойственный смех"

Абъеция как источник ужаса. Попытка очистить организм от абъективного элемента.

Параллельное кино – стремление удержать произведение на стадии "довысказывания", когда смысл присутствует как виртуальный, как возможность, а не очевидность.

Новая эстетика - искусство посягает на территорию реальной жизни.

Доминирующие художественные приемы и средства выразительности или контркоммуникативные стратегии постмодернистского «письма»

Подмена реальности эстетическим симулякром

«Игровая коммуникация» и стратегическая коммуникативная затрудненность

«Гиперкоммуникация» вместо «социальности»

Стратегия контркоммуникации как реализация принципиальной направленности на разрушение стереотипов восприятия

От деконструкции – к декомпозиции

Прием «обнажения приема», афиширование кода, «сделанности»

Глобальный монтаж как формообразующий принцип

О некоторых типах монтажа в современном кино:

- а) событийно – логический (минимальная степень художественной условности, неявная монтажная форма, иллюзия растворения в материале)
- б) метафорический тип (поэтическое кино: ассоциативное сочетание кадров, активный монтажный подтекст, повышенная экспрессия, открытое авторское «вмешательство», ретроспекции, интроспекции и проч.)
- в) промежуточный – строится на внутренних ассоциациях и скрытой символике содержания, иносказательный смысл возникает исподволь, в спонтанном движении фильма.

Современное кино и тенденция акцентировки монтажных структур.

Коллаж – как сочетание контрастных материй.

Гиперфрагментация – сочетание несовместимых точек зрения.

Кубистический монтаж.

Монтаж как принцип стыковки и монтаж как механизм абстрагирования

Установка на принцип тотального монтажа в современном экранном искусстве (наплывы чужеродных смыслов по принципу параллельного монтажа, мультипликационные кальки, манипуляция с плоским изображением, коллаж и проч.)

Установка на скоростное потребление визуальной информации в современном кино. Киноклип как специфическая трансформация эйзенштейновского «монтажа аттракционов» – набор аттракционов, связанных чувственным резонансом в сочетании с предельной формой распада повествовательности)

Орнаментальный декоративный монтаж в современном кино.

Монтаж как средство манипулирования.

Монтаж как регулятор восприятия.

Монтаж и актуальность проблемы взаимодействия языков.

Зависимость типа повествования от типа монтажа.

Радикальный эклектизм

Принципиальная дискретность, фрагментарность повествования

Комбинаторика как излюбленный механизм постмодернистской эстетики (комбинаторика мотивов и смыслов, систем репрезентации и прю)

Установка на версии, варианты, вариации, дурную бесконечность

Невозможность однозначных трактовок как структурообразующий принцип

Стратегия «лишнего» элемента
 Амбивалентность как языковая норма
 Культурный плюрализм
 Стилиевой синкретизм, смешение приемов гиперреализма, интертекстуальности и прочее в системе постмодернистских языковых игр
 Пространственный релятивизм. Ломка границ. Пространственные мутации
 Стирание различий: условное/безусловное, внутреннее/внешнее, чувственное/рациональное
 Принцип нон селекции
 Принцип пермутации
 Деконструкция логики и нормативов привычного сюжетосложения. Подрыв и разрушение мимесиса.
 Фрагментарность, дискретность. Принцип «коллажного» письма
 Сюжет как «хаотичное» чередование прерывистых цепочек с непрозрачным смыслом.
 Использование логики «плавающих структур»
 Реализация разноуровневых смысловых цепочек как равнозначных
 Текст как изменчивый динамичный орнамент, непрозрачный иероглиф, калейдоскоп
 Установка на анаграмму, ошибку, культ неясностей, пропусков, зияний, лакун.
 Отсутствие стабильности
 Аксиоматический плюрализм
 Непрозрачность текстуры – блокировка зрения и слуха; языковая амбивалентность, размытость, несфокусированность, неразличимость изображения
 Акустическая многослойность. Звуковой «палимпсест»
 Механизмы десемантизации
 Процедуры выхолащивания первичных культурных значений и насаждение новых, окказиональных значений с их последующей вторичной символизацией
 Установка на структуры, имитирующие хаос. «Языковая избыточность»
 Активное использование многочисленных комбинаторных принципов для имитации ситуации информационного («панического» шума, бесструктурности, хаоса)
 Синтаксическая нормативность. Активные приемы:

- пермутация
- монтажное наложение цитат, знаков, кодов
- активное использование приемов умножения, дубликации
- установки на двойничество
- наличие множества коннекторов и пр

 Синтаксическая «логика» обрывов, повторов, переплетения разнородных семантических цепочек, «плавающих» циркулярных структур (орнаментальных по отношению к сюжету) как характерная текстура постмодернистского текста
 Монтаж по принципу внешнего сходства – симулякров
 Агрессивный монтаж – использование сверхкоротких монтажных нарезок, ускользающим от фиксации сознанием и воздействующих на подсознание. Техника «монтажного нокаута»
 Агрессия визуального и акустического слоев
 Пародийный модус повествования
 Пастиш
 Стеб как способ профанации
 Авторская маска
 Симеосис вместо мимесиса как основа образности
 Романтический «инфантилизм»
 Завороженность теневой обратной стороной вещей

"Ловушки" (крючки") для зрителя

Структура фильма как реализация стратегии прорыва за пределы стереотипного мышления.

Активное использование механизмов контркоммуникации

Активизация положения зрителя за счет введения «дискомфортных» режимов восприятия

Демонтаж системы зрительских ожиданий

Восприятие в режиме перманентного поиска:

- поиск нужных кодов
- поиск интертекстуальных источников
- поиск смысловых соответствий

Восприятие в режиме:

- активных коррекций, «снятия» неработающих структур, стереотипов и шаблонов

Блокировка линейного восприятия

Блокировка понятийных механизмов, основанных на привычной повествовательной логике.

Ситуация противоборства с языком текста, навязывающего новые подчас не известные условия коммуникации и разрушающего устойчивые стереотипы восприятия.

Положение зрителя – поиск кода и постоянные коррекции. Все уже написано – остается вовремя прочесть знаки и символы.

Установочная позиция – «все уже написано – остается вовремя прочесть знаки и символы» как возможность открытия перед участниками художественной коммуникации новых горизонтов и простора для нескончаемых игр.

2.2 Язык кино как способ манифестации и воздействия невидимых сил и форм – трансцендентальный реализм, магический реализм, киномиф, философская притча, «поверхностный реализм», киногогерменевтика, энигматические кинотексты и т.д.

Язык кино как язык проекций и воображений всякого рода.

Язык кино как способ формирования новой онтологии, выводящей за пределы обычного опыта.

Обозначим подобные языковые стратегии *термином трансцендентальный дискурс, подчеркивая его основную задачу и функцию – манифестировать не проявленное.*

Трансцендентальный дискурс в кино способствует созданию нового типа коммуникации. С помощью особых языковых стратегий, последовательно проводимых сквозь структуру фильма, режиссер создает условия для восприятия иной, невидимой реальности.

Такого рода дискурс чувствителен ко всему необычному. Огромное значение для него имеет установка на *тайну*, на столкновение с областью, предполагающей *встречу с неизведанным*. Сегодня тайна включается в процесс художественного постижения как необходимое условие.

Встречаясь с проявлением неизвестного и не имея возможности расшифровать его в рамках существующих шаблонов интерпретации, мы сами конституируемся словами Делеза, как становящиеся образования, «новые» субъекты.

Такое постижение задает особое коммуникативное пространство и требует включения всех ресурсов: эмоциональных, эстетических и этических.

Фильмы такого рода создают необходимые условия для прочувствования зрителем своих реакций и особых состояний, формируя внутреннее пространство, необходимое для восприятия духовных воздействий.

Языковые стратегии, направленные на манифестацию трансцендентного в структуре фильма:

- *Значимое несоответствие или установка на эстетический парадокс*
- *Установка на круговую композицию и симметрию структуры.* Круг есть элемент сакральной геометрии, связанный с идеей вечности (данные установки выявлены во всех исследуемых фильмах).
- *Установка на созерцательность, медитативность, суггестивность структуры (расширение «кванта длительности»).*

Созерцание открывает новые горизонты, инициирует новое видение с целью проникновения за видимый облик вещи: сквозь конечное проступает бесконечное.

Суть духовных созерцаний связана с трансформацией самого процесса восприятия как необходимого условия, дающего возможность ощутить иной мир и его воздействие.

Трансцендентальное искусство ставит задачу воссоздать метафизическую сферу бытия, дать ее осязаемо-чувственное воплощение. Установка на созерцательность, использование медитативных техник в структуре фильма является реальным *способом воздействия, пробуждающим особую чувствительность в зрителе.* Без этой особой чувствительности невозможно восприятие иного мира.

- *Установка на сакральное.*

Художник реализует особый модус чувствования, выраженный в настроенности на сакральное, способности выявлять сакральное в окружающем мире.

Сакральное проявляется через символизм вещей.

Отсюда – особая значимость вещи в пространстве трансцендентального текста. Так, в фильме «Зеркало» А. Тарковского особое значение имеет архетип зеркала. Метафора зеркала присутствует в структуре фильма как мета-метафора, базовый структурообразующий принцип. В процессе анализа фильма выявлены многочисленные семиотические аспекты зеркальности, генерирующие мощные процессы смыслообразования.

Выявленная в анализе способность определенных символов в том или ином контексте свидетельствовать об их библейском происхождении.

- *Наличие особого типа персонажей, прямых проводников воздействия высших сил.*

Некоторые особенности конструирования пространства в структуре трансцендентального фильма:

- Основная семантическая граница трансцендентального фильма – мир материальный/мир духовный, мир видимый («наш мир») /мир невидимый.

Пространство трансцендентального фильма задается как территория взаимодействия, взаимопроникновения и борьбы миров.

- Психическая реальность как референт реальности экранной.

Пространство фильма А. Тарковского «Зеркало» есть проекция внутренних состояний героя, работы его сознания и подсознания. В «Изгнании» А. Звягинцев моделирует пространство фильма как психическую карту меняющихся состояний героя (Алекса) и их проекций во внешний мир.

- Абстрагированность территории фильма (градус «смещения», выявление признаков несвойственных «нашему миру» или вовсе – незнакомых):

- а) отсечение контекста, дифференцированный отбор, селективность, установка на минимализм («Возвращение», «Изгнание» А. Звягинцева);
- б) гармония, совершенство природного пейзажа, ассоциируемого с библейским («Изгнание» А. Звягинцева);
- в) анимирование пространства — дискурсивная камера, светопись («Зеркало» А. Тарковского, «Изгнание» А.Звягинцева);
- г) стирание границ между внешним и внутренним пространством («Зеркало» А. Тарковского, «Изгнание» А.Звягинцева).

- Особый способ моделирования пространства, при котором автор, открывая что-либо взгляду, одновременно инициирует ощущение «утаения», неполноты, сокрытия.

Концепция времени. Трансцендентальное кино спроецировано в Большое время – вечность.

Внутри реализуется иное время – «малое», человеческое, которое, протекая как линейное, хронологическое, «искривляется» субъективными проекциями.

Особая роль камеры как духовного инструмента в трансцендентальном кино:

- стратегия реализации идеи вложенности миров;
- оннипотентность камеры, камера легко проникает границы, искривляя пространство и трансформируя время;
- реализация мотива взаимодействия миров как особого эффекта зеркальности;
- стратегия анимирующей природы, наращивания «странностей», признаков ирреального как смещение в символическое;
- моделирование парадоксального искривления привычной картины мира. Реальное и ирреальное переплетаются и меняются местами, ирреальное обретает признаки физической плотности, мистическое укореняется в физику сюжетного события;
- актуализация Зазеркалья. В «Зеркале» логика камеры направлена на преодоление, снятие границ двоимирия, смешение реальностей и финальную эмансипацию Зазеркалья. Осуществляется гомогенизация разнородных миров и «передача» инициативы и действия персонажу из Зазеркалья, что вызывает стремительное «сворачивание» хронотопа «нашего» мира и наступление высвобожденного Зазеркалья.

Структура трансцендентального фильма реализует перенос хронотопа будущего события в настоящее, но также и событие прошлого может быть дано как открывающееся «здесь и сейчас» (сцена суицида Веры в «Изгнании» А. Звягинцева).

Стратегия работы со звуком.

Звуковая партитура трансцендентального фильма содержит некие звуковые коды, работающие на «проявление» иных реальностей, отличных от привычных звуковых комплексов повседневной жизни. Используя звуковые коды «иной» реальности, звуковая модальность фильма одновременно открывает доступ к психической «карте» зрителя и таким образом – через эффект резонанса – перенастраивает зрителя на соответствующий режим восприятия, погружая в более глубокие слои сознания и стимулируя работу подсознания.

Расширение звукового диапазона современных фильмов.

Способы и стратегии использования натуральных звуков, шумов, новых интонаций, нетрадиционной музыки, искусственных звуков и т.д.

«Звуковой палимпсест»

Относительная автономия звукового ряда

Актуализация структуры «звукового хаоса» в современных фильмах (десемантизация слова, растворение слова в звуковом хаосе)

Значение паузы, молчания – «минус – прием» как часть «zero – problem»

Значение музыки как способа открытия мистических горизонтов.

Осознанный отказ от музыки как слишком сильного эмоционального конструкта в пользу поиска чисто кинематографических – решений передачи смены состояний

Разработка особой звуковой концепции фильма и ее стратегии с проработкой:

- особого ритма соединения частей,
- использованием звуковых доминант,
- особых звуков, сигнализирующих взаимодействие миров или проявление особых невидимых сил и
- действующих как переключатель регистра восприятия зрителя, активизируя работу подсознания

Трансформация.

Трансформация как главный итог произведения.

Трансформация – как ответная реакция зрителя, ответный процесс, инициируемый работой фильма и связанный с внутренней перестройкой и сменой мировоззренческих установок.

Фильмы «перехода».

Трансцендентально ориентированные фильмы – это фильмы «перехода»: переходных пространств и состояний. (Можно говорить об особой причастности такого рода фильмов в том числе и русскому культурному опыту, особому типу мышления, имея в виду факт того, что вся русская философская мысль пронизана этим промежуточным модусом бытия. Размещаясь между тем и этим мирами, человек как бы «зависает» на незримой границе, перестает существовать, готовясь к иному, более истинному существованию. Он – в пред-бытии. И это пред-бытие есть место и время чистого становления.

Трансцендентальное кино: от видимого – к невидимому.

Мы видим на экране некое событие и почти физически ощущаем проступающее за ним другое, незримое духовное событие, частью которого оно является.

Фильм рождает ощущение присутствия Высших сил, незримо управляющих этим миром, являясь по отношению к нему большим и высшим порядком.

Трансцендентальное кино как создание условий новой коммуникации.

Озабоченность условиями возможности опыта и познания, характерная для философских изысканий, становится особенно актуальной, когда само познание подходит к собственным границам. Сегодня ставится задача формирования особого внутреннего аппарата восприятия, создающего условия возможности коммуникации с иной реальностью. Базовым аспектом такой коммуникации является двусторонняя открытость. Как человек, так и мир находятся в позиции открытости друг другу.

Трансцендентальное кино как новый опыт постижения мира.

Это фильмы о духовном поиске, опознании современным человеком нелинейного сложного мира, частью которого он является. Творчество может быть не только художественным процессом, но и пространством реального опыта. Для художника творчество – это и путь постижения мира, средство познания новых аспектов реальности. Такое искусство становится способом создания новых ощущений, которые позже могут стать основаниями нового взгляда на мир.

Для постижения целостности мира требуются особые формы чувственности. Уникальность языка «нового кино» в том, что он является генераторами особых ощущений, способствующих восприятию нового.

Принципы такого генерирования одновременно являются структурообразующими принципами фильмов. Эти языковые системы порождают «блоки ощущений», которые нацелены не на воспроизведение видимых узнаваемых форм, а на экспликацию невидимых сил, действующих позади этих форм.

Минуя область узнавания, эти ощущения призваны воздействовать на зрительское восприятие непосредственно.

Через эти ощущения текст возвещает нам о пребывании в мире высшего начала, понуждая нас поднять себя к возможности нового опыта.

О значении тайны. Художник-трансценденталист устремлен к границе. Его неудержимо влечет к тому, что скрывается за пределами нашего мира. Его влечет тайна.

Сокрытость тайны стимулирует встречное движение.

Тайна есть конститутивный и оперативный момент: оператор исследовательской деятельности, муза в художественном творчестве.

Речь идет о признании нередуцируемого избытка тайны в мире, о приятии тайны как аспекта активного непостижимого мира.

Такое понимание предполагает *особое коммуникативное пространство, требует условий познания с включением эмоциональных, эстетических и этических ресурсов. Возникающие при встрече с тайной знания наслаиваются друг на друга, что может привести к смене парадигмальных установок. Так возникают новые типы мышления, новые модели, новые художественные практики.* Тайна освобождает нас от грубой рационализации. В поэтической форме она несет весть о непостижимом и невероятном.

О значимости опыта трансцендентального искусства в процессе формирования новой концепции мира.

Не только наукой, но и искусством движет стремление раскрыть духовный закон, управляющий миром. Трансцендентальное искусство вырабатывает стратегии, позволяющие выйти за пределы привычного мира и открыть путь к скрытым основаниям бытия. Это искусство основано на уникальности и неповторимости личностного опыта, что есть суть любой духовной коммуникации, основанной на некоем приемлющем участии (М. Бахтин).

Новый язык кино, вырабатывая новые художественные технологии, актуализирует спящие ресурсы сознания, пробуждает новые ощущения и чувства. Так задаются условия возможности новой коммуникации, осуществляется прорыв к инобытию, лежащему за пределами круга обычного опыта.

Сегодня мы можем помыслить мир как сверхсложную иерархию, голографически связанную совокупность миров-вселенных, частью которых является человек. Идея вложенности миров является основополагающей для творчества целого корпуса художников.

Новая стратегия подхода к мирозданию инициирует процесс формирования новой системы ценностей.

Можно говорить о становлении нового антропокосмического миропонимания, в контексте которого человеческое существование обретает иное смысловое измерение.

Идет процесс формирования нового человека. Этот процесс опирается не только на новейшие стратегии отношения к миру, но вбирает в себя весь опыт, включая духовные практики и традиции, формируя новое поле культуры как пространство полилога смысловых коммуникаций. Сегодня возникают предпосылки для нового диалога науки, искусства и духовных традиций, для формирования новой рациональности, включающей в себя не только мысль, но и чувство и воображение. Новая рациональность в свою очередь подводит человека к осознанию ответственности за собственное бытие. Трансцендентальное искусство в целом и трансцендентальное кино в частности вносит свою лепту в этот важнейший для судеб мира и человека процесс.

3. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

3.1.Оценивание и контроль сформированности компетенций осуществляется с помощью текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации.

3.2.Сводная таблица фонда оценочных средств текущего контроля и промежуточной аттестации по дисциплине

№ п.п.	<i>Этапы формирования компетенций</i>	
1	<i>Название и содержание этапа</i>	
	<u>Этап 1:</u> Формирование навыков теоретического использования базы знаний: <ul style="list-style-type: none"> - подготовка к обсуждению проблемных вопросов, готовность решать нетрадиционные задачи или работать вне существующих интерпретационных шаблонов - опросы в режиме блиц- выработка мобильного и вариативного мышления - выполнение творческих заданий: анализ определенных языковых механизмов в контексте логики данного дискурса 	
	<u>Этап 2:</u> Формирование навыков практического использования знаний: <ul style="list-style-type: none"> - подготовка к обсуждению проблемных вопросов познания тех или художественных систем, отличающихся особой семантической плотностью и сложностью функционирования художественного языка - выполнение творческих заданий: анализ сегментов текста с целью выявления текстовых «блоков» и «ловушек» разработка теоретической основы для поиска новых подходов в работе с фильмом	
	<u>Этап 3:</u> Проверка усвоения материала: <ul style="list-style-type: none"> - проверка качества аргументации авторской позиции в теоретических основах интерпретации того или иного сложного термина, языковой фигуры, смысловой режиссерской стратегии и т.д. - проверка навыков исследовательской работы по темам разработки новых методологий анализа кинотекста - оценка активности и эффективности участия в выполнении творческих научных заданий: анализ тех или иных текстовых фрагментов, концептуальных решений, особенностей работы авторского дискурса 	
2.	<i>Показатели оценивания компетенций</i>	
	<u>Этап 1:</u> Формирование базы знаний	<ul style="list-style-type: none"> - посещение практических занятий - ведение конспекта - участие в обсуждении теоретических вопросов на практических занятиях - наличие на практических занятиях требуемых материалов (конспекты лекций, учебно-методической литературы, статистической информации) - наличие выполненных самостоятельных заданий по теоретическим вопросам тем
	<u>Этап 2:</u> Формирование навыков практического использования знаний	<ul style="list-style-type: none"> - правильное и своевременное выполнение практических заданий - теоретическое обоснование позиции по проблемному вопросу - способность аргументировать свою точку зрения - составление планов, тезисов и презентаций для

		<ul style="list-style-type: none"> - обсуждений тематики данной дисциплины - участие в дискуссии на предлагаемую тему
	Этап 3: Проверка усвоения материала	<ul style="list-style-type: none"> - степень готовности к участию в практическом занятии - степень адекватности выбора подхода к анализу того или иного текста или фрагмента текста - степень правильности составленных планов, тезисов, презентаций, - степень активности и эффективности участия по итогам каждого практического занятия - успешное выполнение заданий по самостоятельной работе
3	Критерии оценки текущего контроля и промежуточной аттестации	
	Этап 1: Формирование базы знаний	<ul style="list-style-type: none"> - наличие конспекта лекций по всем темам, вынесенным на лекционное обсуждение - участие в обсуждении теоретических вопросов тем на каждом практическом занятии - требуемые для занятий материалы (лекционные материалы, методические материалы, словари терминов и проч.) в наличии - задания для самостоятельной работы выполнены письменно и своевременно - обязательное наличие журнала для аналитической работы с фильмом
	Этап 2: Формирование навыков практического использования знаний	<ul style="list-style-type: none"> - теоретическая проработка и мотивация выбора методологии подхода к анализу того или иного фильма, фрагмента, языковой фигуры... - способность аргументированно обосновать применение тех или иных техник, технологий и рабочих процедур при работе с тем или иным типом текста - способность обосновать свою точку зрения, опираясь на результаты анализа, прогноза и моделирования в рамках практических занятий - способность к профилированному анализу кинотекста
	Этап 3: Проверка усвоения материала	<ul style="list-style-type: none"> - задания для самостоятельной работы решены с использованием необходимых методов и информационных источников - представленные задания для самостоятельной работы соответствуют критериям достаточного уровня владения концептуальным и теоретическим материалом, и его практической реализацией - в процессе дискуссии продемонстрировано знание теоретических основ и фактического материала, усвоены практические навыки поиска, систематизации и изложения информации по интересующей проблеме - задания для самостоятельной работы сделаны самостоятельно, в отведенное время, результат выше пороговых значений - ЗАЧЕТ

3.3. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания знаний, умений, навыков и (или) опыта деятельности

Оценивание знаний, умений и навыков по учебной дисциплине «Актуальные проблемы современного языка аудиовизуальных искусств» осуществляется посредством использования следующих видов оценочных средств:

- Обсуждение
- Задание для самостоятельной работы
- Зачет с оценкой

Задания для самостоятельной работы

В рамках дисциплины «Актуальные проблемы современного языка аудиовизуальных искусств» каждому аспиранту предлагается подготовить теоретический доклад на одну из предоставленных педагогом тем.

Обсуждение

Аспирантам необходимо участвовать в защите докладов друг друга: каждому предстоит задавать вопросы, участвовать в дискуссиях.

Зачет

Проходит в форме ответа по билету в рамках случайной выборки, одобренной на кафедральном заседании и утвержденной зав.кафедрой.

3.4. Шкалы оценивания результатов обучения

3.4.1. Оценивание результатов выполнения творческих заданий

Уровень знаний определяется оценками **«отлично»**, **«хорошо»**, **«удовлетворительно»**, **«неудовлетворительно»**.

Оценка **«отлично»** – аспирант показывает полные и глубокие знания программного материала

Оценка **«хорошо»** – аспирант показывает глубокие знания программного материала, грамотно его излагает. В тоже время при ответе допускает несущественные погрешности.

Оценка **«удовлетворительно»** – аспирант показывает достаточные, но не глубокие знания программного материала. Для получения правильного ответа требуется уточняющие вопросы.

Оценка **«неудовлетворительно»** – аспирант показывает недостаточные знания программного материала, не способен аргументировано и последовательно его излагать.

3.4.2. Оценивание результатов обсуждения

Уровень знаний определяется оценками **«отлично»**, **«хорошо»**, **«удовлетворительно»**, **«неудовлетворительно»**.

Оценка **«отлично»** – аспирант активно участвует в диспуте, демонстрирует яркие художественные результаты и творческую инициативу

Оценка **«хорошо»** – аспирант активно участвует в диспуте, но есть небольшие недостатки в формировании алгоритма построения художественных подходов и решений

Оценка **«удовлетворительно»** – аспирант не достаточно активен в диспуте показывает не глубокие знания программного материала. Оценка может являться результатом пропущенных занятий.

Оценка **«неудовлетворительно»** – аспирант показывает недостаточные знания программного материала, не способен аргументировано и последовательно его излагать. Оценка может быть связана с неоднократным пропуском занятий и неспособностью к обучению данной дисциплины.

3.4.3. Критерии оценки промежуточной аттестации (зачет)

Уровень знаний определяется оценками «зачтено», «незачтено»

«зачтено» - аспирант показывает полные и глубокие знания программного материала. Возможно, при ответе студент допускает несущественные погрешности.

«незачтено» - аспирант показывает недостаточные знания программного материала, не способен аргументировано и последовательно его излагать.

3.5 Примерный перечень вопросов и заданий для текущего контроля и промежуточной аттестации.

3.5.1 Примерный перечень заданий для самостоятельной работы.

1. Постмодернизм как автономная эстетическая система. Значимы составляющие постмодернистской эстетики
2. Поэтическое мышление как фундаментальный признак постмодернистской чувствительности.
3. Изначальный эклектизм и другие признаки постмодернистской эстетики
4. Симулякр и симуляция как ключевые понятия постмодернистской эстетики.
5. О трех измерениях художественной формы.
6. Способы диалога с историей культуры. Актуализация прошлого через эксперимент
7. Интертекстуальность как перспективный подход к анализу постмодернистского текста
8. Апелляция к инструментарию массовой культуры. Эстетизация «мусора культуры», подача элементов других культур как инновационных
9. Глобальный монтаж как формообразующий принцип эстетики.
10. Контркоммуникативные стратегии постмодернистского «письма»
11. Структура «фильм – insight»
12. Игровая коммуникация и стратегия коммуникативной затруднённости
13. От деконструкции – к декомпозиции
14. О некоторых новейших типах монтажа в современном кино
15. Режиссура «лишнего элемента»
16. Коллаж
17. Синтаксическая ненормативность современного «кинописьма»
18. Способы демонтажа зрительских ожиданий
19. Ситуация противоборства с языком текста

3.5.2 Примерный перечень тематики обсуждений.

1. Трансцендентальный реализм. Язык как способ манифестации невидимых сил
2. Установка на фундаментальную «встречу с неизвестным»
3. Создание условий новой коммуникации с активным включением всех перцептивных ресурсов человека
4. Значимое «несоответствие»
5. Установка на эстетический парадокс

6. Медитативные структуры и их значение
7. Суггестивные механизмы как наиболее востребованные современным фильмом
8. Сакрализация пространства
9. Способы «искривления» времени.
10. Психическая реальность как референт реальности экранной.

3.5.3 Примерный перечень тематики вопросов к зачету:

1. Структура пространства как модель отображения Вселенной, основное свойство осмысления действительности.
2. Модели мира и их пространственные характеристики.
3. Эстетические свойства кинопространства и освоение геометрии зрительского восприятия.
4. Свет как доминирующее средство кинематографической выразительности. Принципы работы со светом.
5. Семантика и философия цветового решения фильма.
6. Понятие художественной точки зрения.
7. Диалектика внутрикадрового и внекадрового пространств.
8. Типы пространств.
9. Сакральное пространство и способы сакрализации пространства в кино
10. Проблема художественного времени
11. Время как важнейшая категория творчества и философии
12. Эволюция взглядов на проблему времени в кино
13. Способы субъективации времени в кино
14. «Хронотоп»
15. Пространственно-временная континуальность события
16. Собственно кинематографические способы выражения времени
17. Способы передачи ирреальных пространственно-временных планов сюжета
18. Монтаж как универсальный принцип культуры, родовое имманентное качество любого искусства (дискретность монтажного принципа как отражение дискретности нашего мышления)
19. Монтаж как основной структурообразующий языковой механизм кино.
20. Основные функции монтажа в художественной структуре фильма.
21. Смысл и значение «монтажа аттракционов» Сергея Эйзенштейна как жестко продуманной логики формы, рассчитанной на конкретное зрительское реагирование, изначально заданное режиссером.
22. Акустическая сфера фильма
23. Многообразие способов связей зрительных и звуковых рядов. Расширение звукового диапазона современных фильмов.
24. Специфические особенности постмодернистского мироощущения, получившие воплощение в специфике киноязыка.
25. От модернизма – к постмодернизму
26. Постмодернизм как автономная эстетическая система. Значимы составляющие постмодернистской эстетики
27. Симулякр. Симуляция. Симуляционные процессы в системе фильма
28. Новые языковые приемы и средства выразительности.
29. Контркоммуникативные стратегии постмодернистского «письма».
30. «Путешествие» как постмодернистское состояние.
31. Структура «фильм – insight»
32. Доминирующие языковые механизмы и художественные приемы постмодернистского фильма.
33. Стратегия контркоммуникации как реализация принципиальной направленности на разрушение стереотипов восприятия.

34. Новые задачи, принципы и механизмы монтажной идеологии.
35. Коллаж, гиперфрагментация, кубистический монтаж и другие типы монтажа в современном кино.
36. Стратегия «лишнего элемента» в современной режиссуре
37. Амбивалентность как языковая норма
38. Культ неясностей, установку «на ошибку»
39. Аксиоматический плюрализм.
40. Агрессия визуального и акустического стиля.
41. «Ловушки» и «крючки» для зрителя.
42. Способы активизации положения зрителя. Демонтаж зрительских ожиданий
43. Язык кино как способ манифестации и воздействия невидимых сил и форм.
44. Трансцендентальный реализм
45. Магический реализм
46. Киногерменевтика
47. Язык кино как язык проекций и имагинаций всякого рода
48. Языковые стратегии, направленные на манифестацию трансцендентного в структуре фильма
49. Фильмы – «перехода»
50. Кино и создание условий новой коммуникации
51. Кино и новая онтология
52. Кино как новый опыт постижения мира

4. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Аспирантам обеспечен доступ к электронно-библиотечной системе IBOOKS.RU, издательствам «ЛАНЬ» И «ЮРАЙТ».

4.1. Список учебной литературы

4.1.1. Основная литература

1. Выготский Л.С. Психология искусства. - М.: Искусство, 1986
2. Ключева Л. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма. - М.: ГИТР им. М. А. Литовчина, 2016
3. Ключева Л.Б. Постмодернизм в кино. О некоторых аспектах постмодернистского дискурса в кино. - М.: ГИТР, 2006
4. Ключева Л.Б. Проблема стиля в экранных искусствах. - М.: ГИТР, 2007
5. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993) : сборник. - СПб. : Искусство, 1998
6. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. - СПб. : Алетейя, 2000
7. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. - М. : Продюсерский центр "Квадрига", 2009
8. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф : монография. - М. : РИК "Культура", 1993.
9. Ямпольский М. Язык-тело-случай: Кинематограф и поиски смысла : сборник ст. - М.: Новое литературное обозрение, 2004

4.1.2. Дополнительная литература

1. Барт Р. S / Z : научное издание. - М. : Академический проект, 2009.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М. : Прогресс, Универс., 1994
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. Бахтин. - М. : Художественная литература, 1975
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986
5. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. - М.: Прогресс-Традиция, 2012
6. Выготский Л.С. Психология искусства: Анализ эстетической реакции. - М. : Лабиринт, 1997.
7. Делез Ж. Кино : Кино 1. Образ движения. Кино 2. Образ время : пер. с франц. / Ж. Делез ; авт. вступ. ст.: О. Аронсон. - М. : Ад Маргинем, 2004
8. Деррида Ж. Письмо и различие. - СПб. : Академический Проект, 2000.
9. Зотов А.Ф. Западная философия 20 века : учебное пособие. - М. : Интерпракс, 1994.
10. Ильин И. Постмодернизм: словарь терминов. - М.: Интрада, 2001
11. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996
12. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера – история. - М.: Языки русской культуры, 1996
13. Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров : статьи. Исследования. Заметки / Ю.М. Лотман. - СПб. : Искусство - СПб., 2000.
14. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное : в 2-х т. – М.: ННБФ "Онтопсихология", 2002 –2003
15. Подорога В. Феноменология тела : введение в философскую антропологию : Материалы лекционных курсов 1992-1994 годов. - М. : Ad Marginem, 1995.

16. Семиотика : антология / Сост. и общая редакция Ю. С. Степанова. - 2-е изд., испр. и доп. - М. ; Екатеринбург : Академ. Проект : Деловая книга, 2001.
17. Строение фильма : некоторые проблемы анализа произведений экрана : сборник статей / состав. К. Разлогов. - М. : Радуга, 1984.
18. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977
19. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. - М. : Прогресс, 2000
20. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. - СПб.: [б.и.], 1994
21. Эко У. Отсутствующая структура : введ. в семиологию. - СПб. : Петрополис, 1997
22. Ямпольский М. Демон и лабиринт. - М.: Новое литературное обозрение, 1996
23. Ямпольский М. Наблюдатель: очерки истории видения. - М. : Ad Marginem, 2000
24. Ямпольский М. О близком : (Очерки немиметического зрения). - М. : Новое литературное обозрение, 2001.
25. Ямпольский М. Ткач и визионер : очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. - М. : Новое литературное обозрение, 2007
26. Ямпольский М.Б. Муратова. Опыт киноантропологии. - СПб.: Сеанс, 2015

4.2. Электронные издания, Интернет-ресурсы

1. Энциклопедия «Кругосвет», отдел кино [Электронный ресурс] : информ.-аналит. материалы. - М., сор. 2005-2008. - Электрон. дан. - Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/articles/106/1010661/1010661a1.html>
2. База мирового кино IMDb [Электронный ресурс] : информ.-аналит. материалы. - М., сор. 1990-2008. - Электрон. дан. - Режим доступа : <http://www.imdb.com/>
3. Наше кино [Электронный ресурс] : информ.-аналит. материалы. -М., сор. 2002-2008. - Электрон. дан. - Режим доступа : <http://nashekino.ru/>

4.3. Фильмография

4.3.1 Обязательная фильмография

1. «Иваново детство» реж. А.Тарковский, 1962г
2. «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею») реж. А.Тарковский, 1966 – 1971
3. «Солярис» реж. А.Тарковский, 1972г
4. «Зеркало» реж. А.Тарковский, 1974г
5. «Сталкер» реж.А.Тарковский, 1979г.
6. «Ностальгия» реж. А.Тарковский, 1983г
7. «Жертвоприношение» реж. А.Тарковский, 1986г
8. «Фотоувеличение» реж. М.Антониони, 1966г
9. «Птицы» реж. А. Хичкок, 1963г.
10. «Прошлым летом в Мариенбаде» реж. А.Рене, 1961г.
11. «Седьмая печать» реж. И.Бергман, 1957г.
12. «Земляничная поляна» реж. И.Бергман, 1957 г.
13. «Молчание» реж. И.Бергман, 1963 г.
14. «Персона» реж. И.Бергман, 1966 г.
15. «Дневник сельского священника» реж. Р.Брессон, 1950 г.
16. «Приговоренный к смерти бежал» реж. Р.Брессон, 1956 г.
17. «Небо над Берлином» реж. В.Вендерс, 1987
18. «Лиссабонская история» реж. В.Вендерс, 1994
19. «Двойная жизнь Вероники» реж. К.Кишлевски, 1991
20. «Мой друг Иван Лапшин» реж. А. Герман, 1984
21. «Хрусталеv, машину!» реж. А.Герман, 1998
22. «Одинокий голос человека» реж. А.Сокуров, 1978
23. «Дни затмения» реж. А. Сокуров, 1988

24. «Восточная элегия» реж. А.Сокуров, 1996
25. «Камень» реж. А. Сокуров, 1992
26. «Средне Ваштар» реж. Э.Биркин, 1981
27. «Возвращение» реж. А.Звягинцев, 2003
28. «Изгнание» реж. А.Звягинцев, 2007
29. «Пи» реж. Д.Арановски, 1997
30. «Механический балет» реж. Ф.Леже, 1924
31. «Андалузский пес» реж. Л.Бунюэль, С.Дали, 1928
32. «Антракт» реж. Р.Клер, 1924
33. «Раковина и священник» реж. Ж.Дюлак, 1928
34. «Голый завтрак» реж. Д.Кроненберг, 1991
35. «Экзистенция» реж. Д.Кроненберг, 1999
36. «Паук» реж. Д.Кроненберг, 2002
37. «Сад» реж. Д.Джармен, 1990
38. «На Англию прощальный взгляд» реж. Д.Джармен, 1987
39. «Витгенштейн» реж. Д.Джармен, 1993
40. «Зед и два нуля» реж. П.Гринуэй, 1985
41. «Ад Данте» реж. П.Гринуэй, 1989
42. «Книги Просперо» реж. П.Гринуэй, 1991
43. «Интимный дневник» реж. П.Гринуэй, 1996
44. «Простая история» реж. Д.Линч, 1999
45. «Твин Пикс: сквозь огонь» реж. Д.Линч, 1992
46. «Затерянное шоссе» реж. Д.Линч, 1997
47. «Малхолланд Драйв» реж. Д.Линч, 2001
48. «Преступный элемент» реж. Ларс фон Триер, 1984
49. «Европа» реж. Ларс фон Триер, 1991
50. «Быть Джоном Малковичем» реж. Спайк Джонс, 1999
51. «Бартон Финк» реж. Джоэл и ИтанКоаны, 1991
52. «Человек, которого там не было» реж. Джоэл и ИтанКоаны, 2001
53. «Рассекая волны» реж. Ларс фон Триер, 1996
54. «Идиоты» реж. Ларс фон Триер, 1998
55. «Танцующая в темноте» реж. Ларс фон Триер, 2000
56. «Торжество» реж. Т.Винтерберг, 1998
57. «Видео Бенни» реж. М.Ханеке, 1992
58. «71 фрагмент хронологии случайностей» реж. М.Ханеке, 1994
59. «Забавные игры» реж. М. Ханеке, 1997
60. «Код неизвестен» реж. М.Ханеке, 2000
61. «Пианистка» реж. М. Ханеке, 2001

4.3.2 Дополнительная фильмография

1. «Дикие сердцем» реж. Д.Линч, 1990
2. «Тихие страницы» реж. А.Сокуров, 1994
3. «Русский ковчег» реж. А. Сокуров, 2002
4. «Перемена участи» реж. К. Муратова, 1987
5. «Астенический синдром» реж. К.Муратова, 1989
6. «Настройщик» реж. К.Муратова, 2004

5. ПЕРЕЧЕНЬ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ПРИ ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ПО ДИСЦИПЛИНЕ, ВКЛЮЧАЯ ПЕРЕЧЕНЬ ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ И ИНФОРМАЦИОННЫХ СПРАВОЧНЫХ СИСТЕМ

Под информационными технологиями понимается использование компьютерной техники и систем связи для создания, сбора, передачи, хранения и обработки информации.

Приводится перечисление информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине, например:

При чтении лекций по указанным в программе темам используется компьютерная техника для демонстрации презентационных мультимедийных материалов, видео- аудио- материалов и/или других электронных изданий

Используемые информационные технологии:

1. Сбор, хранение, систематизация и выдача учебной и научной информации;
2. Проверка домашних заданий и консультирование посредством электронной почты
3. Компьютерное тестирование по итогам изучения разделов дисциплины.
4. Подготовка и презентация итогов исследовательской и аналитической деятельности
5. Использование слайд-презентаций при проведении практических занятий;
6. Самостоятельный поиск дополнительного учебного и научного материала, с использованием поисковых систем и сайтов сети Интернет, электронных энциклопедий и баз данных;
7. Использование социальных сетей, электронной почты преподавателей и обучающихся для рассылки, переписки и обсуждения возникших учебных проблем, проведения индивидуальных консультаций, внедрение системы дистанционного образования (например, трансляция лекций через Интернет в online).

При освоении данной дисциплины предусмотрено использование следующего программного обеспечения: ОС Windows, пакет программных средств офисного назначения MS Office

Специальное программное обеспечение не требуется.

В ходе реализации целей и задач дисциплины обучающиеся могут использовать возможности информационно-справочных систем и архивов.

6. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

перечень материально-технического обеспечения включает:

- учебные аудитории, оборудованные компьютерно-проекционными комплексами и видеодвойками для практической работы с кино-, видео- и мультимедиа материалами на DVD по дисциплинам киноведческого и творческо-производственного модулей (история отечественного и зарубежного кино, основы кинематографического мастерства композиция и монтаж изображения);
- программное обеспечение (AdobePhotoshop, AdobePremiere, Power DVD, MediaPlayerClassic) для работы с изобразительным рядом кино-, телефильмов и мультимедиа в ходе лекций, семинаров и самостоятельных занятий обучающихся по дисциплине, фильмотеку и видеотеку, укомплектованные в соответствии с программами курсов.
- просмотрные залы с кинопроекционной и видео аппаратурой для демонстрации фильмов и других аудиовизуальных произведений на пленке и DVD по курсам дисциплины;
- библиотеку, читальный зал

Во время семинарских и практических занятий в просмотровых залах ВГИК и Учебной киностудии студенты обеспечиваются кино и видеопроекцией, а также кинокопиями при необходимости. В отсутствие фильмов на киноплёнке могут быть использованы DVD и VHS-носители. В рамках практических занятий студенты могут пользоваться программами AdobePremier, AVID, FinalCut в монтажных классах под руководством преподавателя.

Для самостоятельной работы студенты должны иметь персональные компьютеры, работающие под управлением операционной системы Windows 98/NT/2000/XP с установленными программами Power DVD, AdobePhotoshop и Nero.

Значительным источником информации является научно-исследовательские кабинеты ВГИК по истории отечественного и зарубежного кино, а также библиотека ВГИК.

Кроме того, студенты обеспечиваются контактной поддержкой при желании воспользоваться архивными и современными материалами, отражающими отечественный кинопроцесс, различных киноучреждений страны, а также архивных организаций.

№ п/п	Вид аудиторного фонда	Требования
1.	Лекционная аудитория	Оснащение специализированной учебной мебелью. Оснащение техническими средствами обучения: ноутбук, экран, мультимедийное оборудование.
2.	Кабинет для практических занятий	Оснащение специализированной учебной мебелью. Оснащение техническими средствами обучения: ноутбук, экран, мультимедийное оборудование.
3.	Помещение для самостоятельной работы обучающихся	Оснащение компьютерной техникой с возможностью подключения к сети «Интернет» и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду института.

7. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ОБУЧАЮЩИМСЯ ПО ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ

Эффективность освоения аспирантами данной дисциплины обеспечивается следующими формами аудиторной и самостоятельной работы:

1. Регулярное посещение аудиторных занятий
2. Работа с учебными программами, учебниками и учебными пособиями
3. Конспектирование необходимой литературы
4. Регулярная обработка эмпирических данных, полученных на практических занятиях по анализу фильмов
5. Выполнение контрольных заданий
6. Самостоятельная работа с текстами