

Л. О. Терновая,
Т. А. Нигматуллина

Сценарии жизни: кинопедагогика в практике социального ориентирования

Учебное пособие

УФА
2026

УДК 371.68+37.01:004

ББК Ч402.684.3

Т35

Рецензенты:

Гольдин Г. Г., доктор политических наук, профессор, заведующий сектором международного права кафедры фундаментальной юриспруденции и международного права Российского университета адвокатуры и нотариата имени Г. Б. Мирзоева;

Рябова Е. Л., доктор политических наук, кандидат социологических наук, главный редактор журнала «Этносоциум и межнациональная культура»

Терновая, Людмила Олеговна.

Т35 Сценарии жизни: кинопедагогика в практике социального ориентирования / Л. О. Терновая, Т. А. Нигматуллина : учебное пособие. — Уфа : Изд-во БИСТ (филиала) ОУП ВО «АТиСО», 2026. — 220 с.

ISBN 978-5-904354-93-0

Учебное пособие раскрывает потенциал кинопедагогика как инструмента социального ориентирования студентов. В нем системно анализируется роль кино, телевидения, анимации и кино клубов в формировании картины мира, ценностей и критического мышления. Книга прослеживает эволюцию визуальных технологий в образовании и предлагает практические методики, готовые к использованию в учебном процессе для анализа актуальных социальных и политических концептов через язык визуальных медиа. Включает практикум с интерактивными заданиями и основные международные документы по медиаобразованию.

Адресовано преподавателям высших учебных заведений, а также всем специалистам, занимающимся медиаобразованием и воспитательной работой. Может быть полезным всем интересующимся развитием кинематографа и задумывающимся о месте кино в нашей жизни.

УДК 371.68+37.01:004

ББК Ч402.684.3

ISBN 978-5-904354-93-0

© Терновая Л. О., Нигматуллина Т. А., 2026

© Оформление. БИСТ (филиал) ОУП ВО «АТиСО», 2026

Введение: эволюция возможностей медиаобразования

Если честно, меньше всего публика заинтересована в боях и эшкене. Больше всего ее волнуют человеческие взаимоотношения. Если вы снимаете атрибуты какой-то эпохи, но забываете, что отношения между людьми — самая захватывающая часть повествования, то у вас возникнут проблемы.

Ридли Скотт

Человечеству никак не хочет смириться с тем, что каждый день, а то и каждый час оно теряет что-то связывающее его с прошлым. Чаще всего это могли быть артефакты или явления из мира идей. Но по мере движения по дороге Истории люди не проявляют заботы о сохранности своего багажа — ни материального, ни идейного, а часто и нравственного, потому что независимо от того, в какой области использовался этот багаж, он был результатом приложения и материальных усилий. Также его следует считать воплощением определенных замыслов, и отражением важных моральных установок. Одни потери происходят практически незаметно, буднично, повседневно. Так мы выбрасываем треснувшую чашку, старую одежду, прочитанный журнал... Многие потери способны привести нас ужас, когда мы узнаем о разрушении того, что составляло часть общего достояния человечества. Не желая лишиться возможности не только вспомнить, но и увидеть утерянное, мы начинаем все больше ценить все средства визуализации реальности и еще более — представления картины вымышленного мира.

Один из самых ранних эффектов визуализации описал Айон Декле в рассказе «Картина», где он разворачивает сюжет, в котором художник под видом новейшего метода живописи, позволившего создать уникальную картину, показывает предпринимателю, готовому ради строительства плотины и электростанции уничтожить необычайной красоты каньон, телетрансляцию из этого каньона. Вместе с каньоном погибает под водой и сам художник. Жесткую оценку его последнего творения дает жена предпринимателя, бывшая актриса: «Он знал — ты построишь плотину и уничтожишь его каньон, что бы он ни сделал. Поэтому, если эта трагедия должна была с ним случиться, он хотел, по меньшей мере, сделать ее достойной. Не каким-то случайным и бессмысленным безобразием, а прекрасной, хорошо поставленной трагедией. Искус-

ством экстра-класса. Подлинным живым искусством. Придать самой жизни артистическую форму»¹.

Ощущение этой ауры, понимание ее уникальности, ценности становится все более и более распространенным в информационную эпоху. С одной стороны, доступность информации определяет такое отношение к ней, которое говорит о легкости как получения ее, так и расставания с этой информацией. Но, с другой стороны, психология информационного общества сама строится не только на знаниях, фактах, но и на образах, знаках, символах. Отсюда возрастает значимость того художественного массива, который эти символы накапливал, сберегал в течение столетий и даже тысячелетий. Но как именно, с помощью каких визуальных инструментов можно передать эту информацию? Как понять эффективность действия этих инструментов и чем ее измерить? Особенно сложно отвечать на эти вопросы, когда перед нами не просто источники информации, а еще и произведения искусства, например, кино.

Для этого необходимо этот поток информации преобразовать. Один из наиболее эффективных способов этого преобразования связан с искусством. Он помогает простой и неструктурированный поток сведений сделать арт-информацией, которую можно определить как информацию, сохраняемую и передаваемую средствами искусства и содержащую информацию о художественной культуре в целом. Безусловно, такое определение, же не передает того, что в современном мире особая роль искусства, его «волшебная сила» проявляются в более широком потоке действий, направленных на воспитание личности в: арт-педагогике, арт-терапии, арт-технологии и, конечно, арт-информации. Все они являются частью педагогического потенциала информационно-образовательной среды.

Существующие в ней практики объединяет не только то, что они связаны с аудио-визуальным искусством. Они сами в значительной степени выступают как разновидности искусства, которое становится основой визуализации как особого метода представления информации в виде оптического изображения: рисунков, фотографий, графиков, диаграмм, структурных схем, таблиц, карт, киноматериалов и т. д. Кроме того, все перечисленные арт-практики дают возможность не просто визуализации потока информации, а визуализации желаний, которую справедливо называют созидательной визуализацией. Такая

¹ Декле А. Картина // Музы в век звездолетов. Рассказы об искусстве. М.: Мир, 1969 // Интернет энциклопедия Либрусек. URL: [lib.rus.ec>b/133084](http://lib.rus.ec/b/133084).

визуализация использует комплекс методов, направленных на достижение успеха, и предполагающий создание ментальных картин желаемого. Добавим, и понимание (видение) средств и путей воплощения эти ментальных картин в жизнь. Эрвин Пановски (1892–1968), один из основателей изучения визуальных источников, историк и теоретик искусства, до 1933 года работавший в Германии, а после прихода нацистов к власти эмигрировавший в США, писал, что «свойством реальности наделяется лишь то, что постигается посредством зрительного представления... которое ни при каких обстоятельствах не может быть рациональным»¹.

Следует особо выделить такую набирающую популярность научную область, исключительно тесно связанную с социальной реальностью, укорененной в нее, где арт-информация является необходимым условием проникновения в суть предмета. Это — визуальная антропология, то уже не просто антропология, а визуальная — специальная социо-культурологическая деятельность, в которой взаимодействуют экранное искусство, гуманитарные науки и информационные технологии. Визуальная антропология направлена на получение и внедрение в социальную практику зрительной (в первую очередь, экранной) информации о малоизвестных сторонах жизни народов с целью осуществления диалога культур. Рождение визуальной антропологии связывают с появлением первых этнографических фильмов, в частности, фильма основоположника и классика мирового документального кино, американского кинорежиссер, сценариста, продюсера, оператора и монтажера Роберта Флаэрти (1884–1951) легендарный «Нанук с Севера» (англ. *Nanook of the North*).

В современном мире, не перемешанном глобальными потоками людей, идей, капиталов, товаров и услуг, имеющиеся и формируемые визуальные коды относительно легко прочитывались, переводились в другие, прежде всего, читаемые, вербализированные коды. Такие процессы способствовали насыщению и перенасыщению геокультурных, гецивилизационных или геополитических кодов. Известно, что перенасыщение чем и чего угодно требует перезагрузки, и совсем не случайно, в самом начале нового столетия, в 2003 году, в лексикон культуры с появлением продолжения фильма «Матрица», снятого братьями Вачовски «Матрица: Перезагрузка» (*The Matrix Reloaded*) шло слово «перезагрузка». Через шесть лет, 6 марта 2009 года — в отеле «Интерконтиненталь»

¹ Цит. по: Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия: сборник статей. Челябинск: Каменный пояс, 2008. С. 14.

в Женеве главы МИД России и США Сергей Лавров и Хиллари Клинтон нажали привезенную из Вашингтона кнопку «Перезагрузка», что символизировало стремление вывести отношения двух стран на качественно новый уровень. Однако не обошлось без курьеза: стороны, намерившись символически «начать отношения с чистого листа», нажали на кнопку, на которой по-английски было написано *reset*, а по-русски латинскими буквами — *peregruzka* («перезагрузка»). Узнав об ошибке, Клинтон рассмеялась и пообещала, что постарается не допустить перезагрузки в российско-американских отношениях. Символичность и этого действия, и допущенной американцами ошибки состоит в том, что она говорит о нашем выходе на новый уровень соединения двух потоков информации — вербального и визуального, как о свершившемся факте. Это позволяет надеяться на лучшее в российско-американских отношениях, ведь у сторон появилась возможность не просто обсуждать будущее, а его визуализировать.

Подобное соединение вербальной и визуальной информации происходит практически везде: в политике, экономике, духовной сфере и, конечно же, в педагогике. Однако без знания особенностей, правил восприятия как вербальной информации, так и визуальной (включая арт-информацию) невозможно добиться корректной расшифровки отмеченных выше кодов, частью которых является понятие «медиаобразование» (англ. *Media Education*). К отказу от попыток его расшифровки подталкивали представления о том, что визуальность в условиях широчайшего распространения новых технологий, в частности 3D-технологий, уже трансформировалась в некий аналог зрения. Зрение в отличие от коллективно выработанного кода всегда индивидуализировано. При этом отсутствие общей системы декодирования визуальных образов ведет к отказу и от признания значимости целостной системы ценностей, в том числе ценностей мировой культуры.

На поддержание этих ценностей ориентирована Грюнвальдская декларация по медиаобразованию (фр. *Declaration de Grunwald sur l'education aux media*), которая в начале 1980-х годов открыла путь к такой деятельности не только на национальном, но и на международном уровне¹. Позже, через четверть века, в июне 2007 года в Париже на конференции, созванной по инициативе французской комиссии ЮНЕСКО при поддержке Совета Европы и Министерства образова-

¹ Грюнвальдская декларация по медиаобразованию // Портал «Информационная грамотность и медиаобразование». URL: https://www.mediagram.ru/documents/documents_23.html.

ния Франции, были выработаны двенадцать практических рекомендаций, способствующих выполнению четырех основных положений Грюнвальдской Декларации: разработка всесторонних программ по медиаобразованию на всех образовательных уровнях; подготовка педагогов в области медиаобразования и рост информированности о медиаграмотности всех заинтересованных лиц и организаций в социальной сфере; проведение исследований в области медиаобразования и распространение их результатов с помощью сетевого вещания; международное сотрудничество в области медиаобразования.

Приоритетной задачей в Парижской программе названо выявление новых «активных» методов, требующих пересмотра роли учителя, предполагающих более активное участие учащихся, установление тесных связей между школой и внешним миром. Таким методам должны соответствовать учебные материалы и инструментарии, интеллектуальные права собственности, защита авторских прав, сотрудничество между педагогами и учащимися в любых формах: от производства печатных руководств до совместной работы в цифровых форматах¹.

В наши дни медиаобразование можно рассматривать как комплекс образовательных мероприятий, направленных на развитие критического мышления, понимания и грамотного взаимодействия с различными видами массовой коммуникации и цифровыми технологиями. Оно включает в себя ряд основных направлений:

1. Формирование информационной грамотности, представляющей собой способность понимать, анализировать и оценивать разные виды информации, поступающие из различных каналов коммуникаций.

2. Утверждение цифровой грамотности, подразумевающее умение эффективно пользоваться современными информационно-коммуникационными технологиями (ИКТ), в том числе овладению навыками навигации и поиска информации онлайн, создания и распространения цифрового контента, обеспечения цифровой безопасности.

3. Обучение анализу и интерпретации медиатекстов.

4. Развитие творческой деятельности в сфере медиа.

5. Этическое использование цифровых технологий.

Медиаобразование направлено на формирование всесторонне развитого гражданина, способного осознанно взаимодействовать с миром масс-медиа и уверенно ориентироваться в современном информа-

¹ Парижская программа или 12 рекомендаций по медиаобразованию (Париж, ЮНЕСКО, 21–22 июня 2007 г.) // Портал «Информация для всех». URL: <http://www.ifap.ru/pr/2007/070625ba.pdf>.

ционном пространстве. Кинопедагогика (англ. *Cinema Pedagogy / Film Education*) внутри этого предметного поля охватывает широкий спектр направлений, каждое из которых способствует развитию личностных качеств обучающихся, воспитанию нравственных ценностей и формированию эстетической культуры. Ее направления связаны с задачами этического и эстетического воспитания, историко-патриотического и научно-технического образования. Кинопедагогика способствует интеграции искусства и образования, развитию творческого самовыражения обучающихся.

Интеграция искусства и образования через кино является эффективным средством воспитания и развития обучающихся. Педагоги с учетом формы обучения и его направленности находят разнообразные подходы и техники, позволяющие вовлечь молодых людей в активное освоение культурного наследия и повысить их интерес и к искусству, и к образованию. На помощь приходит хорошо отлаженный арсенал методов: сопоставления разных видов искусства: литературы, живописи, театра, музыки и кино; интерактивные практики; обучение созданию собственного продукта; проектной деятельности; организации культурных мероприятий. Использование этих методов помогает создать условия для активного освоения обучающимися сокровищ отечественного и мирового искусства, развить познавательную активность, сформировать вкус и умение размышлять над важными жизненными проблемами. Кинопедагогика, как своеобразный синтез этих методов, становится важным элементом образовательного пространства, обеспечивающим гармоничное развитие каждого обучающегося.

Педагогическая и социальное значение таких направления образования, как кинопедагогика, актуализируется из-за появления как новых социальных акторов, так возникновения новых форм их активности, которые все чаще воспринимаются как одна из причин глобальной социальной турбулентности. Это, безусловно, требует выдвижения на первый план важнейшей для человечества социальной проблемы — проблемы выживания, понимание значимости которой во многом определяет поведение социальных акторов. Анализ социальных реалий в контексте мировых перемен способствует тому, чтобы обучающиеся могли более четко представить те социальные явления и процессы, которые происходят в России и мире. Как правило, в ходе изучения именно гуманитарных дисциплин обучающиеся обращают внимание на наиболее острые общественные вопросы социально-экономического, политического и духовного, причины межэтнических конфликтов, сложности становления демократических институтов.

Это способствует формированию активной жизненной и гражданской позиции российского студенчества, развитию профессиональных навыков и умений будущего специалиста. Подчеркивая значимость подготовки выпускника вуза к профессиональной деятельности, формирования его ощущения себя как самоценной личности, поддерживающей высокую профессиональную репутацию и выражающей активную гражданскую позицию, следует помнить, что все это во многом определяется и тем, как сама социология развивается и соответствует запросам эпохи. Представляется целесообразным обратиться к словам известного отечественного социолога и политолога Юрия Александровича Левады (1930–2006) из словарной статьи «Социология» в знаменитом для времени окончания холодной войны издании «50/50. Опыт словаря нового мышления», о том, что «наиболее перспективной становится лишенная иллюзий социология рационального и критического анализа общества, которая могла бы в известной мере содействовать формированию рациональных форм общественного самосознания, развитию социально-научного языка. Более значимыми становятся также запросы в отношении прикладных направлений социологического исследования, в частности изучения общественного мнения, специальной статистики, конфликтов»¹.

Дисциплины гуманитарного цикла составляют неотъемлемую часть современного образования. Их значение в условиях цифровых трансформаций не ослабевает. Они превращаются в необходимую каждому специалисту навигационную карту. Непосредственная задача социально-гуманитарного обучения состоит в развитии у обучающихся устойчивого образовательного интереса, стремления к выражению активной гражданской позиции и умения прогнозировать изменения социальной реальности². Поэтому в учебном процессе большее внимание требуется уделять введению новых методов дидактики, которые отвечают ритму и требованиям современной эпохи. Речь идет о таких формах учебной работы, как дистанционное обучение, свернутые информационные структуры, нелинейное структурирование учебного процесса, образовательные веб-квесты, дебаты, мозговой штурм и др. Заметно обогатились возможности визуализации обучения, для чего широко применяются

¹ Левада Ю.А. Социология // 50/50. Опыт словаря нового мышления ... / ред.-сост. Г. Козлова; под общ. ред. Ю.Н. Афанасьева и М. Ферро. М.: Прогресс; Париж: Пайо, 1989. С. 223.

² Будущее России: Социогуманитарный проект / Бушуев В.В., Голубев В.С., Коробейников А.А., Складенко Б.В., Тарко А.М. М.: URSS, 2011.

лекции-визуализации, использование кино- и фотодокументов, другого иллюстративного материала на практических занятиях.

Внедрение новых образовательных технологий способствует созданию открытых систем обучения предмету. Замечено, что личностно ориентированные технологии профессиональной подготовки специалистов способствуют структурированию и реализации личностного проекта, отвечающего склонностям, запросам и возможностями каждого студента. В конечном итоге, данный подход, основанный на внимании к личностной траектории обучаемого, содействует формированию креативного потенциала личности, а, в конечном счете, закладывают основы и креативного класса¹. Разработка образовательных технологий на основе принципов и закономерностей функционирования открытых систем обучения представляет особый сегмент инновационного педагогического пространства.

Особый интерес роль кинопедагогике в социальном ориентировании вызывает при ее рассмотрении через призму антропологии кино. Визуальная антропология изучает кино как культурную практику, антропологический документ и способ репрезентации человека: его тела, ритуалов, социальных отношений, мифов. Она рассматривает кино как одновременно несовместимые инструменты: «зеркало» и «молот» культуры. Кинематограф не только отражает социальные реалии, но и формирует их. В этом контексте кинопедагогика становится мощным инструментом «расшифровки» социального кода, а антропология кино предоставляет для этого аналитический аппарат.

Прежде всего, мы воспринимаем кино как «культурный текст» и «социальную лабораторию», которая обеспечивает:

– анализ практик и ритуалов: фильмы, как игровые, так и документальные, насыщены изображениями повседневных и церемониальных практик (от семейного ужина до судебного заседания, от религиозного обряда до школьной травли); кинопедагогика, опираясь на антропологический взгляд, учит «читать» эти ритуалы, понимать их скрытые правила, иерархии и символические значения; она становится прямым путем к пониманию устройства конкретных социальных миров;

– конструирование «Другого» посредством репрезентации инаковости («другой» расы, гендера, профессии, субкультуры); антропология кино критически изучает, как создаются эти образы (стереотипизация, экзотизация, гуманизация); кинопедагогика использует этот анализ для

¹ Флорида Р. Креативный класс. Люди, которые меняют будущее / пер. с англ. А. Константинов. М.: Классика-XXI, 2011.

развития социальной эмпатии и деконструкции предрассудков; просмотр и обсуждение фильмов с нетрадиционными, сложными образами «других» позволяет обучающимся выйти за рамки собственного социального опыта.

Далее кино реализуется в роли инструмента рефлексии и критики, посредством:

- деконструкции идеологий и властных отношений, где антропология рассматривает кино как поле, где проявляются идеологии и властные дискурсы (гендерные, классовые, политические), а кинопедагогика учит не просто потреблять контент, но видеть, какие ценности и нормы (доминирующие или маргинальные) продвигает тот или иной фильм, как в нем распределены роли (кто обладает силой, кто ей подчиняется, кто говорит, а кто молчит);

- проблематизации «нормального», когда социальное ориентирование часто сводится к усвоению «нормы», а антропологический подход через кино позволяет проблематизировать саму эту норму; фильмы-антиутопии, социальные драмы, авторское кино показывают, что «норма» — это конструкт, который можно и нужно подвергать сомнению, что развивает критическое гражданское мышление, а не пассивную адаптацию.

Кино выступает мощным средством самопознания и построения идентичности в силу того, что происходит:

- глубинная антропология «экранного Я» из-за того, что в эпоху соцсетей человек постоянно конструирует свой «экранный» образ; кино, как предтеча этого феномена, дает богатый материал для анализа того, как создаются идентичности (персонажей, а через них — и зрителей); кинопедагогические занятия могут включать практики создания небольших видео-высказываний, где учащийся экспериментирует с образом себя в социальном мире, рефлексировав над этим процессом;

- переживание «пограничных» ситуаций, благодаря тому, что кино позволяет безопасно проходить через сложные социальные и экзистенциальные ситуации (конфликт, выбор, утрата, несправедливость), которые являются ключевыми для социального ориентирования; посредством идентификации с героем происходит «примерка» социальных ролей и моделей поведения, их эмоциональное оценивание.

Антропология кино обеспечивает методологический синтез, как движение от просмотра к действию. Кинопедагогика в антропологическом ключе предполагает развитие определенной методологии, содержащей проблематику:

- контекстуализации, когда фильмы изучаются не изолированно, а в контексте их создания — культурном, историческом, политическом — и восприятия разными аудиториями;
- этнографического взгляда, позволяющего обучающимся научиться смотреть на кадр как этнограф на поле, понимая, что здесь происходит, что означают предметы, жесты, взаимодействия;
- сравнительного анализа на основе сопоставления репрезентации одного явления, например, семьи, школы, войны, в фильмах разных культур и эпох.

Навык социального ориентирования закрепляется в практике создания собственных небольших видео-этнографий или социальных роликов, где учащийся применяет усвоенные принципы для осмысления и отображения своей собственной социальной среды.

При этом антропологический подход к кинопедагогике имеет некоторые ограничения. В первую очередь возникает риск упрощения, потому что кино всегда представляет собой конструкцию, а не демонстрирует «правду жизни». Отсюда в учебном процессе важно не подменять реальный социальный опыт его кинематографической симуляцией. Кино обладает гигантским манипулятивным потенциалом. Оно может не только критиковать, но и усиленно навязывать определенные модели социального ориентирования. Задача кинопедагога состоит в том, чтобы развивать «медийный иммунитет» обучающихся. Но он не должен формироваться в ущерб медиаграмотности, поскольку эффективность кинопедагогик напрямую зависит от способности аудитории к критическому анализу языка кино.

Роль кинопедагогики в практике социального ориентирования, обогащенной антропологией кино, переходит из разряда развлекательно-познавательной в критико-рефлексивную и проективную. Она превращает пассивного зрителя в активного интерпретатора социальных кодов, деконструктора идеологий и сознательного творца собственной социальной траектории. Кино становится не иллюстрацией к социальным теориям, а живой лабораторией для исследования человека в обществе и общества в человеке. Это — мощный инструмент для воспитания не просто адаптивного, но мыслящего, эмпатичного и ответственного социального субъекта.

Кинопедагогика выступает не просто той отраслью педагогики, которая использует кинематограф как средство обучения и воспитания, она обладает интеграционным потенциалом. Ее методы способны обогатить учебный процесс в вузе, повысить мотивацию обучающихся, развить у них критическое мышление, аналитические способности и твор-

ческие навыки. В этих целях можно рекомендовать придерживаться нескольких методических подходов по применению кинопедагогике. Во-первых, требуется четко определить педагогические цели перед использованием материалов кинопедагогике. Во-вторых, важно из всего богатства киноматериала выбрать именно тот, который связан с учебной дисциплиной и направлением подготовки, отвечает уровню студентов и поставленным целям. В-третьих, следует обращаться к разным формам работы с киноматериалом и варьировать характер занятий, например, после просмотра не устроить обсуждение, а организовать конкурс эссе, провести театрализованные тренинги или ролевые игры. В-четвертых, заботиться о том, чтобы обучающиеся, овладевая языком кино, учились включать элементы этого языка в анализ различной учебной информации. В-пятых, поскольку кинопедагогика прекрасно сочетается с другими методами обучения, то использовать ее как инструмент насыщения их новыми возможностями.

Перечисленные выше аспекты имеют самое непосредственное отношение к совершенствованию педагогических технологий, способствующих социальному ориентированию молодых людей. Среди них выделяются технологии: обеспечивающие когнитивную успешность; креативной самореализации; формирования позитивной установки; субъектного взаимодействия; самопознания и уверенности; целеполагания и временной перспективы; воспитания активного гражданина; проблемного, игрового обучения и партнерского общения; профессиональной ориентации. Методы кинопедагогике позволяют учитывать возрастные и индивидуальные особенности обучающихся, акцентируют внимание на практико-ориентированности учебного процесса, обеспечивают продуктивное сочетание когнитивного, эмоционального и деятельностного компонентов.

Для удобства работы с материалом пособия текст глав разбит на маргиналии (фонарики). Каждая глава предлагаемого учебного пособия завершается рекомендациями преподавателю. Они включают перечень контрольных вопросов и заданий и рекомендуемую к рассмотренной проблематике литературу. Эти проверочные материалы распределены по уровням сложности на: базовый, предполагающий воспроизведение знаний, их понимание, имеющей целью проверку усвоения дат, фактов, терминов и причинно-следственных связей; средний, связанный с анализом, сравнением и применением знаний, предполагающий проверку умения анализировать, сравнивать разные этапы, выявлять закономерности, применять знания к конкретным ситуациям; высокий уровень, требующий овладения синтезом и оценкой, перехода к творческой по-

зиции, нацеленный на контроль умения обучающихся творчески перерабатывать информацию, высказывать аргументированные суждения, проектировать учебные элементы на основе полученных знаний. Задания высокого уровня оцениваются на основании таких критериев, как: владение аналитическим инструментарием, креативность и обоснованность решений глубина понимания синергии, качество исполнения и презентации. Оценка творческих работ помимо перечисленных показателей учитывает: глубину анализа, оригинальность и обоснованность подхода, свободу владения материалом.

Особую практическую ценность представляет «Практикум», включающий мастер-классы, тесты, квизы, кроссенс и другие интерактивные формы работы, готовые к применению в аудитории. В приложение включены базовые международные документы по медиаобразованию.

Использование учебного пособия предлагает преподавателям два стратегических направления. Первое из них связано с тем, что содержащаяся в нем проблематика может стать основой для разработки и проведения спецкурса или спецсеминара, углубляющего изучение педагогики, социологии или культурологии, что может способствовать интеграции кинопедагогики в образовательные программы как самостоятельного содержательного модуля. Педагогическая востребованность таких шагов исключительно велика. Она диктуется важностью внедрения мультисенсорного обучения. По данным когнитивных исследований, что кино задействует зрительный и слуховой каналы восприятия, повышая усвояемость материала на 30–50%. Анализ киносюжетов повышает продуктивность рефлексии социальных сценариев, давая возможность обучающимся моделировать и обсуждать реальные жизненные ситуации в безопасной академической среде. Это же работает на формирование критического мышления, поскольку деконструкция медиатекстов развивает навыки анализа, аргументации, выявления манипулятивных техник. Одно из самых заметных изменений, происходящих благодаря кинопедагогике, касается эмоциональной вовлеченности благодаря тому, что кинематограф активизирует эмпатию и ценностное осмысление, что критично для социализации молодежи.

Построенный с опорой на материал данного пособия спецкурс или спецсеминар отражает принципы междисциплинарности, соединяя педагогику, психологию, культурологию, социологию. Второй важнейший принцип связан с возрастной адаптацией, учетом психологических особенностей молодых людей в возрасте 18–25 лет, делая акцент на их восприятие идентичности, профессионального самоопределения, роли цифровых коммуникаций, в частности, сформированное на

основе имеющегося у данной группы кинематографического опыта. При этом учитывается готовность обучающихся к такому формату занятий, как семинары с просмотром, дискуссии, кейс-анализ, создание мини-фильмов, а также их интереса к новым оценочным инструментам, например, рефлексивным эссе, портфолио медиапроектов, групповым презентациям.

Второе стратегическое направление касается внедрения кинопедагогического инструментария в учебный процесс. Тогда информация, почерпнутая преподавателем из учебного пособия, может служить практическим руководством по интеграции кинометодов в существующие дисциплины. Преимущества такого подхода очевидны. Он дает возможность активировать пассивные форматы обучения, в частности, заменяя монолог лектора на анализ киноэпизодов. Благодаря тому, что кино способно иллюстрировать абстрактные концепции, происходит контекстуализация теории, например, вследствие кинематографической репрезентации этический дилемм в философии или поведенческих моделей в социологии.

Кинопроизводство по своим техническим характеристикам всегда обгоняло время. В цифровом образовании кинопедагогика служит надежным каналом продвижения digital-компетенций. Более того, обучение через медиа соответствует запросам поколения и поколения Z (2000–2011), и поколения Альфа (2011 — настоящее время). Внедрения инструментария кинопедагогики позволяет существенно экономить время занятий, поскольку готовые кинофрагменты, длительностью от трех до десяти минут, концентрируют суть проблемы и не требуют длительных разъяснений.

Кинопедагогика прекрасно сочетается с модульным подходом, так как ее инструменты подбираются под конкретную дисциплину: для истории — это документалистика, для менеджмента — бизнес-кейсы в кино, для психологии — анализ персонажей и пр. Легкость выбора обусловлена высокой технологичностью кинопедагогики, наличием руководств по использованию таких платформ, как RuTube или Kinopoisk, специализированных образовательных баз. Имеется и необходимая методическая поддержка в виде шаблонов заданий, вопросов для дискуссий, сборников кейсов. Еще одно преимущество интеграции методов кинопедагогики в обучение студентов состоит в том, что они повышают его эффективность как в очном, так и в онлайн-формате, служат мостиком в гибридных формах.

Следует подчеркнуть, что оба направления — самостоятельное и интегрированное — не противоречат друг другу. Они образуют единую

экосистему кинопедагогики в вузе, проявляющуюся: во-первых, в синергии содержания и метода, когда спецкурсы создают теоретическую базу, а кино-навигатор обеспечивает ее прикладное применение в любых дисциплинах; во-вторых, в укреплении вертикали компетенций, когда обучающиеся, прошедшие спецкурс, сами становятся «агентами изменений» и внедряют кинометоды в групповых проектах; в-третьих, в масштабировании, благодаря том, что успешные практики из спецкурсов обогащают кинопедагогический навигатор, создавая цикл непрерывного улучшения; в-четвертых, в институционализации кинопедагогики как элемента образовательной среды вуза. Комбинирование этих подходов позволяет системно развивать социализацию студентов через медиарефлексию. Педагогический инструментарий преподавателей мягко модернизируется, не создавая сложности в освоении новых технологий. В высшем образовании появляются новые междисциплинарные точки роста.

Все это позволяет авторам надеяться на то, что учебное пособие окажет пользу как педагогам, так и обучающимся.

Глава 1

Появление визуализации в учебном процессе и ее эволюция

Воображение важнее знаний. Ведь если знание определяет все, что мы в настоящее время знаем и понимаем, воображение указывает на все, что мы еще можем открыть и создать.

Альберт Эйнштейн

Визуализация педагогического процесса: первые источники арт-информации

Понятие «культурный код» при всей своей первоначальной ясности относится к одним из наиболее сложных, глубоких и даже запутанных с точки зрения его философского объяснения. Однако у этого явления имеется и очень простая, доступная для повседневного восприятия сторона. Она связана с визуальным представлением этого кода. В педагогической практике на расшифровку специфики общего культурного кода нацелены различные методы арт-образования, которые включают обращение к самому обширному массиву арт-информации. Это массив накапливался веками. Уже из античной истории до нас дошли визуализированные сюжеты образовательной повседневности.

В частности, речь может идти о древнегреческих вазах с изображением раба-педагога называются «пейдагогос вазами» (или педагогоном). Чаще всего речь — это расписанные краснофигурные сосуды, особенно популярные в аттической керамике V–IV веков до нашей эры, где изображались сцены воспитания детей, прогулки учеников с учителем или сопровождающим взрослым (рабом-педом, др.-греч. *παιδαγωγός* — «тот, кто ведет (воспитывает) детей», от *παις*, *παιδός* — ребенок, дитя и *αγωγός* — «ведущий»). Наиболее известная из таких сцен представлена на краснофигурной вазе IV века до нашей эры мастера Дуриса, хранящейся ныне в Берлинском музее античного искусства. На сосуде запечатлен мальчик, идущий рядом с мужчиной, которого традиционно интерпретируют именно как педагогора (учителя или воспитателя). Килик с фрагментарной сценой симпосия вазописца Дуриса хранится также в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве (ГМИИ).



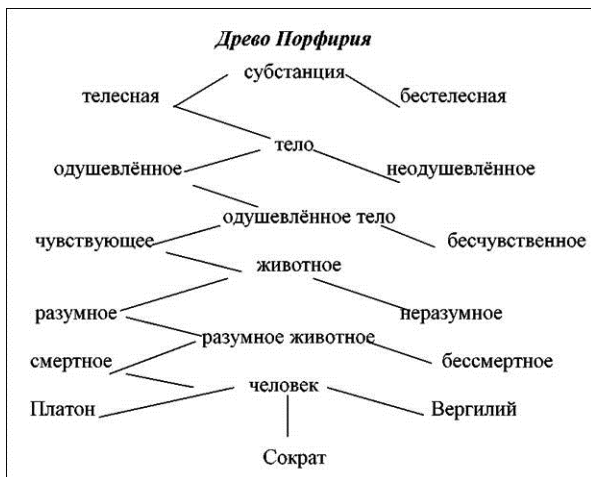
Килик Дуриса

Таким образом, этот вид ваз получил свое название непосредственно от изображений педагогов и учащихся в повседневной жизни Древней Греции. На нем представлены фигуры учителей. И одна из любопытных загадок заключается в том, чтобы среди этих персонажей обнаружить ту фигуру, которая указывает на рабский статус педагога.

Если бы современные обучающиеся перенеслись в «машине времени» в аудиторию (студенцию) средневекового университета, то их первым впечатлением, помимо холода и скудного освещения, стало бы почти полное отсутствие визуального ряда в нашем понимании. Не было ни презентаций, ни проекторов, ни даже привычных схем на доске. Учебный процесс был, в первую очередь, устным и аудиальным: лекция (лат. *lectio* — чтение) магистра, за которым школяры с величайшей скоростью конспектировали услышанное на восковых табличках или позже на пергаменте. Однако это не означало, что визуализация отсутствовала вовсе. Она была интеллектуальной и мысленной, а ее материальными носителями выступали не стены аудитории, а страницы рукописей и память школяров.

Во-первых, визуализация присутствовала в рукописях, например, в виде схем, где она представляла собой инструмент мысли. Подлинной «лабораторией визуализации» был не класс, а скрипторий. В полях и на отдельных листах студенческих и преподавательских конспектов (сумм и компендиев) расцветали диаграммы. Самая известная из них — «Древо Порфирия» (лат. *Arbor Porphyriana*). Это — схематическое изображение логических категорий Аристотеля, напоминающее родословное древо. Оно служило ключом к пониманию устройства всего сущего. Схемы, круги (лат. *rotae*), делящиеся на секторы, цепочки силлогизмов можно сравнить с мыслительными картами, призванными уловить и зафиксировать сложные отношения между понятиями, сделать абстрактную логику зримой и запоминающейся.

Во-вторых, применялись методы «театра памяти» и мнемотехники. В условиях дороговизны книг и их недостатка основным инструментом хранения знаний была человеческая память. Для ее тренировки использовались сложные мнемонические техники, основанные на зрительных образах. Школярам предлагали мысленно выстроить «дворец памяти»

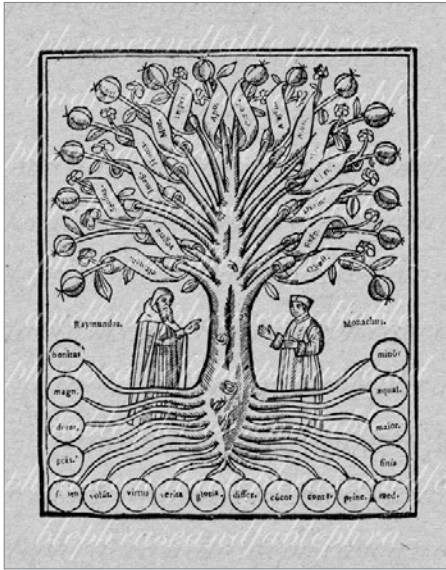


«Древо Порфирия»

или «театр»: представить знакомое здание (например, собор) и «расставлять» в разных его частях яркие, порой гротескные образы, символизирующие тезисы или цитаты. Чтобы вспомнить положение из лекции о римском праве, нужно было мысленно «увидеть» гигантскую кодовую книгу на алтаре или фигуру Юстиниана в дверном проеме. Таким образом, учебный процесс визуализировался внутри сознания, превращаясь в своеобразный интеллектуальный квест (англ. *quest* — поиск).

В-третьих, учебный процесс сам представлялся как зрелище. Самой динамичной и наглядной формой обучения был диспут (лат. *disputatio*). То было не сухое обсуждение, а настоящее интеллектуальное действие, почти спортивное состязание. Оппонент, защитник тезиса и магистр, руководящий дебатами, играли свои роли на глазах у всей академической публики. Сложнейшие философские и богословские проблемы, касающиеся природы универсалий, благодати, сущности бытия и др., разыгрывались как живой словесный поединок, построенный по строгим законам логики. Зрители следили за построением и опровержением доводов, как за ходом шахматной партии. Визуализацией здесь была сама структура дискуссии, ее драматургия и жестикация участников.

В-четвертых, осью визуализации учебного процесса выступал сам символический образ университета, чье сообщество университета часто изображалось метафорически. Распространенной была аллегория «Древа знания», где корнями были семь свободных искусств (тривиум



Алхимическое Древо жизни

и квадриум), стволом — философия, а ветвями — высшие факультеты: право, медицина, теология. Эта визуальная метафора, встречавшаяся в миниатюрах, доносила идею системности и иерархии наук.

Таким образом, визуализация средневекового учебного процесса была не внешним украшением, а внутренним механизмом познания. Она происходила в пространстве книги (схемы), в театре человеческой памяти (мнемоника) и в публичной драме интеллектуального спора (диспут). Это была визуализация не для развлечения глаза, а для просвещения ума, построения прочных мысленных кон-

струкций в мире, где каждая книга была уникальной драгоценностью, а знание — плодом титанического усилия запоминания и понимания.

Понятно, что в тот период понятия «визуализация» не существовало. Однако осознание важности насыщения учебного процесса отвечало духу времени, когда мир вступал в период активного движения, расширения горизонтов и жизненного опыта, что было в немалой степени вызвано Великими географическими открытиями. Блестящий мыслитель Ян Амос Коменский (1592–1670) одним из первых обратил внимание на роль наглядности в образовании, превратив ее из практического приема в фундаментальный дидактический принцип. Именно идеи Коменского стали основой для современного понимания значения визуальных и чувственных впечатлений в обучении. В труде «Великая дидактика» он сформулировал «золотое правило»: «Все, что только можно, предоставлять для восприятия чувствами — видимое для зрения, слышимое — слуху и т. д.»¹.

¹ Коменский Я.А. Дидактические принципы (отрывки из «Великой дидактики»): Со вступительной статьей проф. А.А. Красновского. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР, 1940 // Педагогическая библиотека : сайт. URL:https://pedlib.ru/Books/2/0363/2_0363-12.shtml.

В основе учения Коменского лежит сенсуалистический подход, который может быть раскрыт через положение, что «ничего не может быть в сознании, что заранее не было дано в ощущении». Он утверждал, что познание начинается с чувственного восприятия, а обучение должно опираться на непосредственное знакомство с предметами или их изображениями. Коменский предложил классификацию средств наглядности: реальные предметы и непосредственное наблюдение за ними; модели и копии предметов, применяемые, когда невозможно показать оригинал; картинки и иллюстрации для визуализации понятий. Он делал акцент на многогранности восприятия, подчеркивая важность задействования всех органов чувств, превосхитив современные идеи о мультисенсорном обучении.

Коменский создал учебник «Мир чувственных вещей в картинках», в котором использовались иллюстрации для объяснения слов и понятий¹. Важно, то в наглядности он видел не только средство запоминания, но и инструмент, облегчающий понимание сложных идей. Коменский считал, что наблюдение за реальными объектами или их изображениями помогает формировать точные представления и способствует глубокому усвоению знаний. Принцип наглядности, сформулированный Коменским, был развит такими выдающимися педагогами, как Иоганн Генрих Песталоцци (1746–1827), Адольф Дистервег (1790–1866), Константин Дмитриевич Ушинский (1823–1870).

Анализируя визуализацию учебного процесса университетов Нового времени, следует выделить изменения, произошедшие в этот период в образовательной среде Европы и Америки. Это время характеризуется переходом от средневековых традиций обучения к новым методикам и формам взаимодействия преподавателей и студентов. Прежде всего, трансформировалось пространственное оформление университетского образования². Например, знаменитые университеты Оксфорда и Кембриджа строят величественные здания с библиотеками, аудиториями и лабораториями.

Университетские аудитории становились большими и просторными, что способствовало лучшему восприятию материала. Появлялись удобные места для записей лекций и семинаров. Изменился дизайн учебных помещений. Архитектурные элементы начинали подчеркивать

¹ Коменский Я.А. Мир чувственных вещей в картинках, или Изображение и наименование всех важнейших предметов в мире и действий в жизни / пер. с лат. Ю.Н. Дрейзина; под ред. и со вступ. статьей [с. 3–22] проф. А.А. Красновского. 2-е изд. М.: Учпедгиз, 1957.

² Терновая Л.О. Университетская культура : монография. М.: ИНФРА-М, 2025.



Лейденский университет, 1610 год

значимость знания и науки. Интерьеры украшались символическими изображениями философских наук, математики, литературы и права. Изображения, сопровождающие научные труды, демонстрируют разнообразие методов преподавания и изучения предметов. Картины часто показывали сцены обсуждений среди ученых и учеников, читающих книги вместе или демонстрирующих эксперименты.

Произошел коренной переворот и в методиках преподавания. Широко применялись лекции, диспуты и дискуссии, которые становились основными формами учебной активности. Студенты учились аргументированно отстаивать свою позицию. Более активно применялись наглядные пособия. Оборудование, используемое в экспериментах, отражало прогресс научного познания. Микроскопы, телескопы и измерительные приборы появлялись на картинах, показывая важность практических занятий в обучении. Преподаватели постоянно использовали карты, схемы, диаграммы и модели для лучшего понимания сложных концептов. Возникло то, что сейчас получило наименование интерактивности, при которой учебный процесс предполагал уже более живое взаимодействие между преподавателем и студентами, стимулируя тем самым развитие критического мышления и способности анализировать информацию.

Таким образом, визуализация учебного процесса в университетах Нового времени подчеркивает стремление к рациональному познанию мира, развитию гуманитарных наук и формированию новых подходов к обучению. Этот период заложил основы современной системы образования, ориентированной на формирование образованных и компетентных специалистов.

Новейшее время может быть охарактеризовано как период революций. Они происходили во всем и везде. В том числе революционные перемены затрагивали аспекты визуализации образования. Этому бурному времени созвучно было искусство плаката. Понятно, что плакаты носили определенный смысл, и говорили со зрителем специфическим языком. Ярким примером плакатов, отразивших ценность знаний, почетность уче-



Советские плакаты

бы стали советские плакаты, посвященные высшему образованию, были важной частью пропагандистской кампании государства, направленной на популяризацию науки, образования и профессионального роста среди населения. Эти плакаты выполняли одновременно эстетическую и воспитательную роль, мотивируя молодых людей получать высшее образование и становиться квалифицированными специалистами.

Советская пропаганда активно использовала образ молодого студента или ученого, стремящегося к знаниям и профессиональному росту. Образ советского студента ассоциировался с преданностью делу, трудолюбием и готовностью служить обществу. Плакаты часто изображали сцены учебы, научных исследований, экспериментов и технических достижений. Это подчеркивало важность науки и технологий для развития страны. Многие плакаты подчеркивали социальную значимость высшего образования, показывая студентов и ученых как героев труда, внесших вклад в развитие промышленности, сельского хозяйства и медицины.

Характерные черты дизайна советских плакатов, посвященных высшему образованию, отражают стилистические особенности эпохи социалистического реализма и специфику советской визуальной культуры. С художественной точки зрения использовались яркие цвета, четкие линии и лаконичные композиции. Преобладают контрастные сочетания ярких оттенков красного, синего, зеленого и желтого, которые придают плакату энергию и привлекают внимание зрителя. Цветовая гамма также отражает позитивный настрой и оптимизм, характер-

ный для официальной советской пропаганды. Композиции построены по принципу симметрии и равновесия, подчеркивая порядок и организованность учебного процесса. Четкость линий и простота форм способствуют легкости восприятия изображений широкой аудиторией.

Часто на плакатах, связанных с учебой, знанием, наукой, были изображены символы прогресса, такие как ракеты, шестеренки, лампы накаливания и научные инструменты. Изображаются фигуры студентов и преподавателей в узнаваемых костюмах и очках, создающих атмосферу интеллектуальной среды. Молодые лица студентов выражают уверенность, целеустремленность и радость познания. Студенты изображены энергичными, улыбающимися, погруженными в работу или учебный процесс, демонстрируя увлеченность наукой и техникой.

Надписи выполнены крупными, четкими буквами, зачастую жирными рублеными шрифтами, легко читаемыми издали. Шрифты соответствуют духу времени и создают ощущение серьезности и важности передаваемого послания. Тексты на плакатах содержали лозунги и призывы, вдохновляющие молодых людей поступать в университеты и институты. Например, «Учись, студент, страна ждет твоих открытий!»

Безусловно, советские плакаты служили мощным инструментом пропаганды и воспитания, способствуя формированию положительного отношения к высшему образованию и науке среди широких слоев населения. Плакаты наполнены чувством гордости за страну и ее достижения, подчеркивая патриотическое воспитание молодежи. Фигуры студентов нередко сопровождаются государственными символами, такими как серп и молот, красная звезда или герб Советского Союза.

Большинство плакатов было выполнено в вертикальном формате, предназначенном для размещения на стенах учебных заведений, библиотек, предприятий и общественных мест. Размеры варьировались от небольшого формата листовок до больших настенных панно. Все эти характеристики делали советские образовательные плакаты узнаваемыми и эффективными.

Специфика лекции-визуализации

Чтобы донести до обучающихся значительную часть требуемого объема арт-информации, важно применять адекватные формы организации учебной работы. В первую очередь, изменять традиционную практику лекционной деятельности, вводя лекции-визуализации, представляющие собой визуальную форму подачи лекционного материала

с помощью технических средств обучения (ТСО) или аудиовидеотехники (видео-лекция)¹.

С одной стороны, чтение лекции-визуализации сводится к развернутому, а может и краткому комментированию просматриваемых визуальных материалов. Их разнообразие зависит от темы и возможностей лектора, а также аудитории воспринимать визуальный материал.

Этот материал может включать: натуральные объектов — людей в их действиях и поступках, в общении и в разговоре; минералы, реактивы, детали машин; картины, рисунки, фотографии, слайды; символические изображения, в виде схем, таблиц, графов, графиков, моделей. Но, с другой стороны, лекция-визуализация направлена на развитие навыков наглядного моделирования. Без этого невозможно добиться ни серьезного повышения интеллектуального потенциала студентов, ни такой их профессиональной ориентации, которая бы в наибольшей степени соответствовала духовному настрою каждого обучающегося. Главное даже не в этом.

Требуется осознать, что лекция-визуализация создает уникальную возможность помочь студентам научиться устанавливать зрительный контакт не только с людьми, но и объектами искусства и объектами Природы. И если в каждой культуре сложились свои негласные правила, по которым оценивается зрительный контакт с носителем этой культуры, определяется его оптимальная длительность и частота. То зрительный контакт с произведениями искусства или с объектами природы не почти не различается в разных обществах и культурах, не меняется в зависимости от смены традиций или политических режимов. Умение устанавливать такой зрительный контакт, а еще больше умение получать от него не одну лишь информацию, а удовольствие радость или грусть, дают основание человеку ощущать себя частью этого большого Мира.

Известно выражение «по ком звонит колокол» английского поэта и проповедника, настоятеля лондонского собора Святого Павла Джона Донна (1572–1631). Оно стало особенно популярным в середине прошлого столетия после выхода в свет в 1940 году романа «По ком звонит колокол» американского писателя Эрнеста Хемингуэя (1899–1961). Смысл слов Донна, которые были вынесены в эпиграф этого романа, состоит в том, что человеку важно не просто задуматься о своем месте в этом Мире, о бренности своего существования и даже не об общности человеческих судеб и солидарности людей, а представить картину такой общности, которая изначально связана с величайшим арт-объектом — нашей

¹ Байханов И.Б., Терновая Л.О. Педагогическая антропология лекции // Альманах Казачество. 2025. № 3 (84) С. 89–101.

планетой, с ее извечным столкновением Суши и Океана, с непрекращающимся конфликтом освоенной Земли и неутомимой стихии Природы:

Нет человека, который был бы как Остров,
сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши;
и если Волной снесет в море береговой Утес,
меньше станет Европа,
и также если смоем край Мыса и разрушит
Замок твой и Друга твоего;
смерть каждого Человека умалет и меня,
ибо я един со всем Человечеством,
а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол;
он звонит и по Тебе¹.

Нельзя не замечать того, что под влиянием того процесса, который получил название глобализации, происходит формирование глобального социального пространства. Данное пространство, также как и другие глобальные пространства — экономическое, политическое, информационное — отличается крайней неоднородностью протекающих в нем процессов. И все же именно процессы, происходящие в социальной сфере, ярче всего говорят о результатах достигнутого общественного прогресса, либо регресса. Определение вектора движения вперед или назад чаще всего происходит согласно формуле: стали ли люди в той или иной стране, том или ином регионе, жить лучше или хуже. Вместе с тем, социальному времени свойственны как циклические, так и маятниковые ритмы, которые в отличие от линейного продвижения в будущее, а также в какой-то степени возврата в прошлое выявляются гораздо сложнее. В большинстве случаев сравнение современного состояния с прошлым выступает стимулом добиваться лучшего, хотя нельзя исключать и того, что в итоге сравнений возникают попытки разными формами, в том числе политическими, вернуться в прошлое. Известный американский журналист Томас Фридман отмечает, что «в обществах, где чаша воспоминаний перевешивает чашу мечтаний, слишком многие люди тратят слишком много времени на то, чтобы оглядываться назад. Свое достоинство, самоутверждение, ценность в собственных глазах они добывают не в трудах и заботах сегодняшнего дня, а в пережевывании дня вчерашнего»².

¹ Донн Дж. Из духовных стихотворений. Стихотворение 17-е («Молитва») // Электронная библиотека Библиотекарь.Ру. URL: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/15/77.htm>.

² Фридман Т. Плоский мир: краткая история XXI века / пер. с англ. М. Колопота. М.: АСТ, Хранитель, 2007.

Все это можно считать препятствием для социального прогресса. Но в немалой степени такое состояние мешало появлению нового качества глобализации — глобализации «с человеческим лицом», которая реально отражала бы потребности полицетричного мира. Под ее именно такого типа глобальных процессов воздействием могут закладываться новые формы и механизмы социальной самоорганизации, а также имеющиеся механизмы, средства и методы эволюционировать в сторону придания мировым трендам «человеческого лица». Все это не исключает того, что социальные риски глобализации охватывают значительно большее число людей, чем в прошлом. В таком ракурсе социальное творчество перестает быть процессом, замкнутым в рамках любой национальной или региональной модели, а превращается в глобальное явление.

На протяжении длительного времени лекция была основной формой учебной работы в вузе. Лекция близка к рассказу, а потому и успех лекции в первую очередь зависит от способности лектора-рассказчика. Так, например, Анатолий Васильевич Луначарский (1875–1933) рассказывал о лекциях Максима Горького (1868–1936) ученикам Каприйской, которая представляла собой фракционную школу в Российской социал-демократической рабочей партии (РСДРП), большинство лекторов которой представляли отошедших от большевиков отзовистов, ультиматистов, сторонников богостроительства. Лекторы и ученики школы в 1909 году вошли в группу «Вперед». Луначарский писал, что Горький, «рассказывал всякий эпизод со вкусом, законченно, как-то лелея его, словно вынимая из бездонного мешка памяти пурпурные, лазоревые и золотые, а подчас сумрачные, темные художественные предметы, и, ставя их перед собой на столе своими большими руками, медленным, лепящим жестом, словно поглаживая их, переворачивал их на свету лампы под трепещущими крылышками гибнувших мотыльков, сам любовался и всех заставлял любоваться. И пока не исчерпает одного сюжета, не перейдет к другому, а к другому перейдет просто и естественно, сказав что-нибудь вроде «а то, вот еще», и из одного звена этой изумительной цепи выплывает перед вами другое, и так же точно растет и осыпается на глазах ваших самоцветными камнями сравнений, изречений, кусков жизни и уступает место новому. Что-то вроде «Тысячи и одной ночи», но только из сказок, правдивых сказок жизни. И действительно, можно было бы слушать и слушать, и кажется, на огонек горьковской лампы должны были бы слетаться не только бледнокрылые ночные мотыльки, а жадные человеческие внимания, потому что у меня всегда было ощущение, будто бы речь Горького расцветает, как тайный, но пламенный цветок под огромным куполом крупнозвезд-

ного южного неба, под неумолчный шум Средиземного моря, аккомпанировавшего ему из темной глубины»¹.

Имеется весьма широкий набор разновидностей лекций. Среди них лекция-визуализация выделяется тем, что представляет собой визуальную форму подачи лекционного материала с помощью ТСО или аудиовидеотехники (видео-лекция). Чтение такой лекции, как правило, сводится к развернутому или краткому комментированию просматриваемых визуальных материалов. Их разнообразие зависит от темы и возможностей лектора, а также аудитории воспринимать визуальный материал. Он может включать: натуральные объекты — людей в их действиях и поступках, в общении и в разговоре; минералы, реактивы, детали машин; картины, рисунки, фотографии, слайды; символические изображения, в виде схем, таблиц, графов, графиков, моделей. Однако умение работать с таким иллюстративным материалом, его разнообразие, необходимость речи лектора соответствовать той тональности, которую транслирует визуальный ряд превращает такую аудиторную работу в своеобразный спектакль, когда от педагога требуются артистические навыки.

Лекция-визуализация направлена на развитие навыков наглядного моделирования, что способствует не только повышению интеллектуального потенциала студентов, но и их профессиональной ориентации.

Обращение к методам визуализации учебного материала позволяет решить важные методические задачи:

– способствовать опредмечиванию словесных сообщений, которые у студентов не связываются с конкретными образами или же ассоциируются с упрощенным восприятием каких-либо мест или фигур политиков, общественных деятелей, деятелей культуры и искусства, собирательных образов представителей отдельных социальных групп (например, «русский крестьянин», «разночинец», «английский аристократ» и др.);

– обеспечивать возможность педагогу более точно не только выявлять характер индивидуального восприятия и переработки учебной информации тем или иным студентом, но и отмечать особенности изменений характера этого восприятия в зависимости от довузовской подготовки, специализации и даже от текущей социальной ситуации, что проявляется в разных реакциях на отношение к изучаемому мате-

¹ Луначарский А.В. Горький на Капри // Огонек. 1927. № 44. 30 октября // Наследие А.В. Луначарского : сайт. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-2/gorkij-na-kapri>.

риалу и к ситуациям, героям, их поступкам, представленным в киноматериале;

- пробуждать у обучающихся определенные чувства, развивать воображение и фантазию, усиливать или ослаблять определенное эмоциональное воздействие или состояние студента, снимать стресс и внушать уверенность в своих силах;

- позволять лучше, благодаря активизации познавательного интереса студентов, формировать способности видеть и проводить аналогии, делать выводы и логические умозаключения, осознавать и обосновывать свою точку зрения, аргументировать свою позицию;

- способствовать контролю полноты и характера усвоения переданной преподавателем информации.

Эффект 25-го кадра: миф или реальность

Что такое «25-й кадр»? Это — гипотетический метод воздействия на подсознание через встраивание в видеоряд «скрытых» кадров, якобы воспринимаемых вне сознательного контроля. Идея основана на предположении, что человеческий глаз различает максимум 24 кадра в секунду, а 25-й кадр (демонстрируемый менее чем за $1/24$ с) минует сознание и напрямую влияет на подсознание.

В 1957 году Джеймс Викери заявил об успешном эксперименте с рекламой кока-колы и попкорна, когда во время показа фильма «Пикник» в моменты смены кадра с помощью дополнительного проектора демонстрировались кадры скрытой рекламы, такие как «Кока-кола», «Ешьте попкорн», но позже он признал, что данные были сфабрикованы. Но Американская психологическая ассоциация официально опровергла эффект еще в 1958 году. Также позднейшие эксперименты не выявили статистически значимого влияния. Сейчас научный статус 25-го кадра признан мифом. Однако все равно сохраняется соблазн использования этого эффекта. Например, во время предвыборной кампании в США 2000 года в рекламном ролике республиканцев в поддержку Джорджа Буша-младшего и против демократа Альберта Гора был использован 25-й кадр, который содержал в себе скрытый текст: «Крысы. План Гора — выбор бюрократов!» (англ. *RATS. The Gore Prescription Plan: Bureaucrats Decide*).

Современные исследования (включая фМРТ) показывают, что мозг может реагировать на подпороговые стимулы, но не поддается целенаправленному управлению через «25-й кадр».

Почему этот гипотетический эффект не работает в обучении, продемонстрировала советская комедия «Большая перемена». Там метод обучения во сне (гипнопедия) представлен в пародийном ключе через персонажа Степана Семеновича Леднёва, которого сыграл Евгений Леонов. Его герой, достаточно возрастной человек, который учится в школе рабочей молодежи, устает и не желает учить материал. Ему трудно дается параграф по истории, он просит свою дочь Нелли читать ему учебник во время сна, ссылаясь на эффект 25-го кадра. Он верит в инновационный метод, который, по его мнению, позволит усвоить материал без усилий. Однако во время «сеанса» Нелли случайно включает радио, и Леднёв во сне слышит не учебный материал, а приключенческую радио-повесть «Битая карта». На следующий день в школе Леднёв пытается ответить на вопрос учителя истории, но вместо исторических фактов выдает хаотичный набор фраз: упоминает Германию и промышленника Круппа (из учебника), но также вставляет несвязанные элементы — «сэр Джон, ваша карта бита» (из радиоповести) и сводку погоды. Это вызывает смех у класса и разочарование у самого Леднёва.

Пародийный аспект подчеркивается несколькими комичными моментами: несоответствием ожиданиям, поскольку Леднёв был уверен в эффективности метода, но результат оказывается абсурдным; внешними помехами, когда информация из радиопередачи вмешивается в «обучение», показывая, что даже при идеальном исполнении метода результат непредсказуем; ироничным финалом, в котором Леднёв винит в неудаче «науку», хотя реальная причина — его собственная неосведомленность и лень. Сцена демонстрирует абсурдность и неэффективность этого метода, что контрастирует с серьезными научными дискуссиями того времени о возможности обучения во сне.

Причины неэффективности данного метода в учебном процессе очевидны: во-первых, этот процесс не может быть неосознанным, усвоение знаний при любой форме обучения требует активного внимания, анализа и повторения, тогда как подпороговые стимулы не могут заменить когнитивные процессы; во-вторых, на самом деле 25-й кадр не скрыт, он на практике заметен глазу, особенно при многократном повторении, значит, и не является «подсознательным»; в-третьих, у данного метода нет доказанной эффективности, в частности, ни одно рецензируемое исследование не подтвердило, что 25-й кадр улучшает запоминание терминов, формул или концепций.

При этом имеются апробированные альтернативы обучения. Так, для высшей школы, когда поставлена цель повысить эффективность

обучения, то можно использовать научно обоснованные методы: интервальное повторение (например, карточки Anki); активное воспроизведение (самотестирование вместо перечитывания); визуализация и схемы (инфографика, ментальные карты); контекстное обучение (решение задач, кейсы, дискуссии); мультимодальность (сочетание текста, видео, практики).

Во многих странах (включая Россию) использование сублиминальной рекламы запрещено законом (например, ст. 10 ФЗ «О рекламе»). Хотя для образовательных целей запретов нет, применение сомнительных методик может подорвать доверие к учебному процессу. Эффект 25-го кадра — популярный миф без научного обоснования. В вузовском обучении он не работает и не может заменить системные методы усвоения знаний. Сосредоточение на доказанных педагогических подходах даст гораздо больший результат.

Кинообразование через призму интернета

Сейчас один интернет превратился в самый мощный по своей наполненности канал коммуникации. Разумеется, невозможно не использовать его и как инструмент, способствующий развитию образования. Уникальные особенности этого канала обеспечиваются его исключительными характеристиками, среди которых на первом месте стоят обширность и доступность. Этот канал открывает доступ к гигантскому количеству визуальных материалов, включая фотографии, иллюстрации, видеоролики, презентации и интерактивные элементы. Это позволяет обучающимся получать наглядные представления не только о самых простых аспектах предмета, но и о сложных теориях и концепциях, спорных по своим оценкам исторических событиях, передовых научных явлениях и культурных традициях.

Благодаря интерактивности интернет как образовательный ресурс предлагает различные пути и способы взаимодействия с материалом. Это, например: виртуальные лаборатории, симуляции, тесты и игры. Такая форма подачи материала стимулирует интерес обучающихся и обеспечивает лучшее усвоение знаний.

Наличие множества форматов подачи материала в интернете, начиная со статичных изображений и заканчивая динамической анимацией и трехмерными моделями, помогает адаптироваться к различным стилям восприятия и облегчает понимание учебного материала разными категориями обучающихся.

Очень важно, что в отличие от школьного или вузовского учебника, который может выдерживать множество переизданий практически без правок, интернет представляет актуальный и обновляемый контент. Это обеспечивает преподавателями обучающимся доступ к новейшим данным и исследованиям, а также открывает перед ними дискуссионную трибуну. Педагоги могут оперативно интегрировать современные тенденции и научные открытия в учебный процесс.

Интернет-технологии оказывают поддержку самостоятельной работе. Возможность изучения материала через онлайн-курсы, вебинары (англ. *webinar* — сокращение от словосочетания *web-based seminar* — семинар, проводимый в интернете) и электронные библиотеки развивают у студентов навыки самообразования и критического мышления. Использование социальных сетей, форумов и специализированных образовательных платформ позволяет всем участникам учебного процесса взаимодействовать друг с другом и с преподавателем, обмениваться мнениями и получать поддержку в процессе обучения.

Интернет становится незаменимым источником визуальной информации, повышая эффективность современного образовательного процесса и расширяя горизонты познания обучающихся. Одной из новаций, вводимых в практику разных форм обучения, становятся видеоуроки. Их использование в интернете предоставляет ряд бесспорных преимуществ для педагогов, значительно улучшая качество и эффективность учебного процесса. Во-первых, такие занятия помогают разнообразить традиционные формы аудиторной работы, делая обучение увлекательным и интересным. Визуализация сложных понятий повышает мотивацию и вовлеченность учащихся. Во-вторых, видеоуроки обеспечивают индивидуализацию подхода к обучению, каждый обучающийся может изучать материал в удобном для себя ритме, возвращаться к трудным темам или отдельным вопросам столько раз, сколько потребуется для полного понимания. Педагог в это время получают возможность уделить больше внимания индивидуальным потребностям каждого ученика. В-третьих, происходит заметная экономия времени преподавателя. Создание и публикация готовых видео-лекций освобождают их от необходимости постоянно повторять одни и те же объяснения каждой академической группе. Это экономит значительное количество времени, которое можно потратить на подготовку инновационных учебных материалов или индивидуальное консультирование обучающихся. В-четвертых, улучшается качество дистанционного обучения. Как при его организации дистанционного, так и при смешанном формате занятия становятся эффективнее, так как обучающиеся имеют посто-

янный доступ к материалам даже вне вуза. Видео позволяют сохранять постоянную связь с преподавателем и поддерживать непрерывность обучения независимо от обстоятельств. В-пятых, эта учебная активность способствует формированию медиа-компетенции студентов. Регулярное взаимодействие с мультимедийными ресурсами развивает у них умение воспринимать и анализировать информацию, представленную в разных видах, выбирать необходимые моменты, сравнивать разные точки зрения и формировать собственное мнение. В-шестых, расширяются возможности для развития творческих способностей обучающихся. Педагоги могут создавать собственные уникальные видео-лекции, комбинируя графический контент, звуковые эффекты и предлагая творческие задания. Такие нестандартные подходы способствуют творческому росту самих преподавателей и стимулируют креативность обучающихся. В-седьмых, интернет предоставляет удобные формы контроля успеваемости. Через специализированные платформы педагоги могут отслеживать прогресс обучающихся, фиксируя моменты просмотра видео, прохождения тестов и выполнения заданий. Такая обратная связь упрощает контроль и оценку результатов обучения.

Примером эффективного использования видеуроков может служить проект Khan Academy, созданный в 2008 году выпускником МИТ и Гарвардского университета Салманом Ханом. Проект активно применяется в учебных заведениях многих стран¹. Его российский аналог — образовательная платформа «Фоксфорд», обеспечивает доступ к высококачественным видеурокам по разным предметам.

Несмотря на многочисленные преимущества, внедрение видеуроков в образовательный процесс школы и вуза связано с рядом трудностей, которые могут повлиять на успешность их использования. В первую очередь это касается технических проблем из-за недостаточной технической оснащённости учебных заведений. Во многих из них до сих пор преобладают: медленный интернет, устаревшие компьютеры или отсутствие необходимого оборудования. Все это существенно затрудняет просмотр и восприятие видеоматериала.

Нельзя не констатировать отсутствие опыта и подготовки педагогов в этом учебном направлении. Многие преподаватели испытывают недостаток знаний и навыков в области разработки и использования цифровых ресурсов. Для эффективной интеграции видеуроков необходима специальная подготовка, включающая освоение инструментов

¹ Катя Кораблева. Ян Рицема: Манифест школьной революции // АиФ. 2012. 31 марта.

редактирования видео, методов создания учебных презентаций и принципов организации дистанционных занятий. Также для полноценного включения видеоуроков в школьную программу преподаватель должен уметь грамотно выбрать подходящие материалы, соответствующие учебным целям и уровню подготовки студентов. Часто педагогам приходится самостоятельно разрабатывать видеоконтент, что требует значительных временных затрат.

Оценивать уровень освоения обучающимися материала, представленного в видеоформате, сложнее, чем применять традиционные формы проверки знаний. Для этого требуется внедрять специальные инструменты для отслеживания прогресса и своевременного выявления пробелов в понимании изучаемого материала.

Есть и проблемы ограниченного контакта с обучающимися при дистанционном образовании. Кроме всего перечисленного возможно нарушение образовательной гигиены, поскольку продолжительное смотрение экранов может привести к снижению концентрации внимания и усталости глаз у обучающихся. Преподавателям важно учитывать этот фактор и организовывать занятия таким образом, чтобы минимизировать негативные последствия.

Несомненно, полный переход на видеоуроки вместо традиционных лекций сопряжен с определенными рисками, которые необходимо учитывать для минимизации негативных последствий. Это: потеря живого контакта; ослабление дисциплины; нарушение динамики группы; ошибки и недопонимания; ухудшение здоровья; финансовые затраты; недостаточность индивидуального подхода. Хотя видеоуроки предоставляют возможность выбора скорости воспроизведения, далеко не каждый студент способен самостоятельно определить оптимальный темп обучения. Это создает дополнительную проблему, особенно для тех обучающихся, кому сложно воспринимать новую информацию с первой попытки.

Перечисленные риски подчеркивают важность грамотного планирования перехода на цифровой формат обучения, тщательного анализа особенностей конкретной аудитории и подбора соответствующих методик работы с видеоуроками. Платформы, использующие видеоуроки, нередко предусматривают механизмы социальной поддержки и взаимопомощи. Все участники процесса могут общаться друг с другом, обсуждать непонятные моменты и помогать решать возникшие проблемы. Применение интернет-уроков в высшем образовании способно оказать положительное воздействие на развитие интеллектуальных, личностных и профессиональных качеств студентов, формируя поколение компетентных, современно мыслящих и уверенных в себе молодых людей.

Визуализация учебной деятельности в цифровую эпоху

Современный период по многим параметрам контрастирует с предшествующим временем. Его отличительная черта, безусловно, связана с наступлением цифровой эпохи. Однако вхождение в нее потребовало не только овладения новым информационно-технологическим инструментарием, но и определенной сменой жизненных парадигм. Вместо нудного и сложного обучения, наступили времена получения образования с удовольствием¹. Поэтому в учебный процесс стали внедряться видеоигры².

Видеоигры становятся эффективным инструментом в учебном процессе вуза, помогают повышать мотивацию студентов, развивать навыки критического мышления, командной работы и решения проблем. Их используют как для изучения конкретных дисциплин, так и для создания междисциплинарных проектов. Рассмотрим несколько примеров применения и передового опыта.

Так, в изучении иностранных языков компьютерные игры помогают улучшить словарный запас, восприятие речи на слух и грамматические навыки. В частности, игры, переведенные на английский язык, создают языковую среду, где студенты сталкиваются с реальными ситуациями и диалогами. Это снижает барьеры в общении и способствует более естественному освоению языка.

Исключительно ценно воображение при изучении истории и других гуманитарных дисциплин. Здесь видеоигры не только визуализируют прошлое, но и помогают представить альтернативный ход истории. Игра *Red Dead Redemption 2* используется в Университете Теннесси (англ. *University of Tennessee*) для изучения истории Америки конца XIX — начала XX века. Студенты исследуют капитализм, колониализм, экономическое и расовое неравенство через призму игры. *Assassin's Creed* позволяет погружаться в различные исторические эпохи — от Древнего Египта до Викторианской эпохи. Игры серии содержат подробные базы данных о реальных событиях, зданиях и личностях. Проект *Epoch: History Games Initiative* в Техасском университете (англ. *University of Texas at Austin*) включает создание образовательных игр студентами.

¹ Лезина О.В., Терновая Л.О. Возможности образования по преодолению кризиса «общества потребления» и соблазнов «общества впечатлений» // Альманах Казахстана. 2025. № 1 (82). С. 13–21.

² Шпаковский Ю.Ф., Данилюк М.Д. Видеоигры в процессе образования // Труды БГТУ. Серия 4: Принт- и медиатехнологии. 2018. Серия 4. № 1. С. 50–55.

Например, игра *Ako: A Tale of Loyalty* посвящена закату эпохи самураев и разработана студентами в рамках курса по японской истории.

В точных и естественных науках также накоплен опыт применения видеоигр для обучения. *Minecraft Education Edition* применяется для изучения химии (создание молекул из блоков), биологии (путешествия внутри человеческого тела), истории (воссоздание архитектурных памятников) и литературы (интерактивные уроки по пьесам Уильяма Шекспира). *Portal* используется для изучения гравитации, математических формул и геометрии. Программа *Teach with Portals* предлагает уроки, где студенты решают пространственные головоломки, связанные с физическими законами. *Kerbal Space Program* помогает обучающимся освоить основы физики и аэродинамики через создание собственной космической программы. *Prodigy Math Game* помогает улучшать математические навыки через решение задач в игровой форме.

Наши свое место видеоигры и при изучении инженерных и технических дисциплин. Градостроительный симулятор *Cities: Skylines* используют для изучения городской экономики, инфраструктуры и решения кризисных ситуаций, например, загрязнения или пробок. Виртуальные лаборатории и симуляторы позволяют проводить опасные или дорогостоящие эксперименты в безопасной среде. Например, химические опыты или физические эксперименты без риска для здоровья.

В военных учебных заведениях также применяют игры. В частности, *Call of Duty* и *SOCOM* служат для отработки тактических навыков без реального риска.

Создание собственных игр в рамках учебных проектов помогает студентам развить гибкие навыки (англ. *soft skills*), прежде всего: навыки коммуникации и командной работы; умение работать в новых ролях (разработчика, дизайнера, продюсера); креативность и проблемное мышление. Например, в Корнеллском университете (англ. *Cornell University*) студенты курса по экологии весной 2020 года создавали настольные игры в онлайн-формате, что позволило им не только усвоить материал, но и получить опыт командной работы.

Разумеется, видеоигры применяются образовательными онлайн-платформами. Так, *Duolingo* использует элементы геймификации для изучения языков, делая процесс обучения более интересным через задания и мини-игры.

Есть и отечественные примеры. В Тульском государственном педагогическом университете им. Л. Н. Толстого (ТГПУ) применяют квесты и кроссворды в преподавании философии и религиоведения, что повышает вовлеченность студентов и развивает аналитическое мышление.

При внедрении видеоигр в учебный процесс, следует соблюдать ряд условий:

Первое: должны быть поставлены четкие образовательные цели, согласно которым такие игры обязательно соответствуют учебным программам и помогают обучающимся достигать конкретных компетенций;

Второе: устанавливается баланс с традиционными методами, когда видеоигры не заменяют лекции и семинары, а дополняют их;

Третье: не снижается роль преподавателя, а на него возлагаются контроль процесса, разработка рекомендаций по прохождению игр и оценка прогресса студентов;

Четвертое: соблюдается междисциплинарный подход, на основе понимания того, что: эффективное использование игр возможно при сотрудничестве преподавателей разных направлений и специалистов в области геймдизайна.

Таким образом, видеоигры могут стать мощным инструментом в высшем образовании, если их грамотно интегрировать в учебный процесс, учитывая специфику дисциплины и цели обучения.

Видеоигры помогают обучающимся конструировать виртуальную реальность. Однако она может и непосредственно входить в их академическую жизнь. Французская бизнес-школа и исследовательский институт INSEAD стала одним из лидеров активного использования технологии виртуальной реальности в образовательном процессе, которые в этом учебном заведении используются как в онлайн-обучении, так и в традиционных программах. Еще в 2018 году французская бизнес-школа NEOMA с помощью технологий виртуальной реальности приступила к проектировке виртуального кампуса для студентов и преподавателей, находящихся территориально в трех кампусах в Реймсе, Руане и Париже. Виртуальный кампус открылся в 2020 году. В нем создано виртуальное «здание» площадью 10 тысяч кв. м., где располагаются аудитории, конференц-залы, офисы и общие пространства. Студенты NEOMA, создав свои аватары, могут «войти» в это здание из любой точки мира, используя компьютер и гарнитуры VR. Там они могут пройти по коридорам, открывать и закрывать двери, поднимать руки, задавать вопросы, оставлять заметки, пожимать руки другим аватарам и выра-



Постер бизнес-школы NEOMA

жать основные эмоции. Как и в реальной жизни, они могут группироваться в больших и малых пространствах, предназначенных для разных функций.

Для совместной работы над проектами обучающиеся обмениваются заметками Post-it и видео, используют общие веб-инструменты, доступные через экраны в виртуальном кампусе. Обучающиеся представляют презентации, «выходя» к доске, чтобы поделиться своими идеями. Преподаватели имеют возможность читать лекции или вести обсуждения в реальной аудитории, поскольку предусмотрен гибридный формат занятий, когда педагог может находиться офлайн со студентами и одновременно быть в виртуальном кампусе. В таком кампусе имеется «виртуальный менеджер» для сопровождения и поддержки студентов. Преподавателям и лекторам помогает специальный методист для проектировки их виртуальных занятий, а масштабные мероприятия обслуживаются командой экспертов. Для функционирования виртуальной среды разработаны специальные учебные и учебно-методические материалы.

Понятно, что такой опыт — только начало нового этапа визуализации учебного процесса в вузе, становящейся все более доступной благодаря искусственному интеллекту (ИИ). Его использование привносит существенные изменения в визуализацию учебных занятий в вузах. ИИ способен предложить новые возможности для повышения эффективности обучения, однако, обращение таким образовательным технологиям создает ряд проблем и рисков, особенно когда и преподаватели, и обучающиеся находятся под влиянием иллюзии об исключительных преимуществах использования ИИ для визуализации учебной работы. Несомненно, у такой иллюзии существуют веские основания.

В первую очередь они касаются результатов автоматизации создания визуальных материалов, проявляющихся в быстрой, относительно легкой и увлекательной генерации диаграмм, графиков, гистограмм и другие визуальных элементов, что не просто экономит время преподавателей, но и позволяет делать занятия более яркими, наглядными, запоминающимися. Визуализация может быть персональной, учитывать уровень знаний и предпочтения каждого обучающегося. ИИ легко интегрируется с другими технологиями, например, с виртуальной и дополненной реальностью (VR/AR), давая возможность вводить в учебную программу иммерсивные элементы. Благодаря подключению ИИ происходит автоматизация анализа данных для визуализации, обрабатываются большие объемы данных об интересах, успеваемости, активностях обучающихся, создаются аналитические дашборды (англ. *dashboard* —

приборная панель), включающие различные визуальные элементы, как-то: диаграммы, графики, карты, индикаторы и прочие, и отчеты другие. Преимущество дашбордов по сравнению с отчетами состоит в том, что дашборды, как правило, интерактивны. ИИ легко вводит геймификацию в учебный процесс, что делает его динамичнее.

Как уже отмечалось, эти преимущества идут рядом с рисками. Главный из них состоит в том, что за фасадом увлекательности могут скрываться недостоверная информация, неверные вы-

воды, за которыми будут стоять вымышленные авторитеты. Но даже если ИИ избежит предоставления пользователям ошибочной информации, он способен предложить тот путь овладения ею, который пока не апробирован, или слишком сложный для учебного процесса. Если встречаются педагоги, которые своим авторитетом и огромным багажом знаний просто запугивают обучающихся, то ИИ этого флера научности лишен. Потому он может подавать сведения как истину в последней инстанции, и тем самым не заботиться о том, чтобы у обучающихся не только накапливались знания, но и формировалось критическое мышление. Не у ИИ установок на внимание к проблемам конфиденциальности¹. Самый главный вызов со стороны ИИ состоит в конкуренции с человеческим взаимодействием во время учебного процесса, тем, что более всего ценилось и лежало в основе функционирования первых европейских университетов и формирования университетского корпоративизма².



Картина вручения диплома в стиле анимации, созданная ИИ

¹ Везубова Н.А., Яковлева О.А., Кишкинова О.А. Этические и педагогические риски использования искусственного интеллекта в высшем образовании // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2025. № 4-2 (103). С. 82–86; Кузьменко Е.Л., Белоусова Т.М., Лещенко Е.М. Проблемы и риски интеграции искусственного интеллекта в высшее образование // Регион: системы, экономика, управление. 2024. № 2 (65). С. 164–168.

² Терновая Л.О. Студенческий корпоративизм: испытания на прочность : монография. М.: ИНФРА-М, 2026.

Безусловно, эти риски можно минимизировать. Для этого требуется соблюдать этические рамки и регламенты применения ИИ в образовании, обеспечивать прозрачность алгоритмов и возможность объяснения решений, рекомендуемых ИИ. И преподаватели, и обучающиеся должны обладать должной культурой взаимодействия с ИИ и понимать, что этим отрывается еще одна дорога к знаниям, но не закрываются никакие пути из уже имеющихся.

Рекомендации преподавателю

Контрольные вопросы и задания

Базовый уровень

1. Перечислите основные технические изобретения, предшествовавшие кинематографу, которые использовали принцип визуализации для образования.
2. Дайте определение понятиям: «волшебный фонарь», «диапозитив», «кинопедагогика».
3. Какова была основная цель использования учебного кино в первой половине XX века?
4. В чем заключались основные технические и методические ограничения использования кино в школе в 1930–1950-е годы?
5. Что такое «телевизионный урок» и какую роль он сыграл в эволюции учебной визуализации?
6. Как изменилась роль педагога с появлением и широким распространением учебного видео и телевидения?

Средний уровень

7. Составьте сравнительную таблицу, выделив особенности разных этапов эволюции учебной визуализации, охарактеризовав периоды конца XIX века, середины XX века, расцвета учебного телевидения в 1960–1980-х годах, начало эпохи цифрового видео и интерактивных платформы с точки зрения преимуществ для обучения, имевшихся недостатков и ограничений, специфики взаимодействия обучающихся с контентом.
8. Прокомментируйте утверждение, что развитие визуализации в обучении шло не вслед за педагогическими идеями, а вслед за технологическими возможностями. Согласны ли вы с ним? Приведите аргументы «за» и «против» на материале главы.
9. Как переход от пленочного кино к магнитной видеозаписи повлиял на методику использования видео в классе?

10. Проанализируйте изменения дидактической функция и визуального ряда: от статичного диапозитива через линейный учебный фильм к нелинейному интерактивному видеоресурсу. Приведите примеры заданий, характерных для каждого этапа.
11. Сравните подход к визуализации в советском учебном кино («знаниецентричная модель») и в современных зарубежных *edutainment*-проектах («зритель-центричная модель»). В чем их принципиальное различие с точки зрения педагогики?

Высокий уровень

12. Выполните проектное задание, представив себя педагогом начала 1980-х годов, которому выдали катушечный кинопроектор и фильм «Физика в быту». Разработайте краткий конспект урока, который позволит преодолеть пассивность восприятия и включить учеников в активную работу. Аргументируйте свои методические шаги, опираясь на исторический контекст.
13. Напишите эссе-размышление, отразив свои представления об эволюции визуализации. Спрогнозируйте следующий качественный скачок в учебной визуализации. Какие технологии, например, VR/AR, ИИ или другие, станут его основой и как они изменят роль педагога и принципы кинопедагогики? Какие возможны риски и новые возможности?
14. Проведите дискуссию на тему истории учебного кино, представив ее как путь упущенных педагогических возможностей, так как технология часто использовалась для простой иллюстрации, а не для создания нового образовательного опыта. Сопоставьте позиции участников.
15. Подготовьте групповую презентацию-реконструкцию на тему «Революция в классе: как «волшебный фонарь» изменил уроки», в которой будут смоделированы (инсценированы, визуализированы) фрагменты урока конца XIX века с использованием этой технологии.

Библиография

1. Беляева О. А., Бобрович Т. А. Образовательные технологии : учебно-методическое пособие. 3-е изд., стер. Минск : РИПО, 2023. 184 с.
2. Моргачева Н. В. Атлас современных педагогических технологий: алгоритмы, визуализации и кейсы для естественно-научного образования : учебно-методическое пособие. М. : ФЛИНТА, 2025. 120 с.

3. Представление и визуализация результатов научных исследований : учебник / О. С. Логунова, П. Ю. Романов, Л. Г. Егорова, Е. А. Ильина ; под ред. О. С. Логуновой. М. : ИНФРА-М, 2025. 156 с.
4. Сальникова Е. В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы: научно-популярное издание. М. : Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
5. Трайндл А. Нейромаркетинг: Визуализация эмоций: практическое руководство. М. : Альпина Паблишер, 2026. 114 с.

Глава 2

Синергия медиаобразования и кинопедагогики в образовательном процессе

Ни одно из искусств не может запечатлеть время, кроме кино. По существу, что такое фильм? Это мозаика из времени.

Андрей Тарковский

Смыслы медиаобразования и кинопедагогики

В современном мире, перенасыщенном визуальной информацией, кинематограф перестал быть просто развлечением. Его язык стал мощным культурным кодом, который понимает и на котором говорит новое поколение. Ответом на этот вызов со стороны старшего поколения стала кинопедагогика как инновационное направление, развивающееся на стыке педагогики, искусства и психологии, которое использует потенциал кино для образования, воспитания и личностного развития¹. При этом мы понимаем кинопедагогика как важную часть медиаобразования, имеющего целью научить людей критически анализировать, оценивать и создавать медиатексты, под которыми подразумеваются любые сообщения, переданные через медиа: фильмы, новости, посты в социальных сетях, рекламу и пр.²

¹ Милькевич О.А. Кинопедагогика в предметном поле педагогической науки и образовательной практике // Проблемы современного педагогического образования. 2023. № 80-1. С. 214–216; Неборский Е.В., Козлов И.И., Клипакова Д.М. Кинопедагогика: теоретическая область, средство обучения и воспитания, образовательный тренд // ЦИТИСЭ. 2024. № 3 (41). С. 370–384.

² Журин А.А. Интегрированное медиаобразование в средней школе : учебное пособие. 5-е изд. М.: Лаборатория знаний, 2024; Левицкая А.А., Федоров А.В. Медиаобразование студентов педагогических вузов и факультетов как инструмент, противостоящий медийным манипуляционным воздействиям: монография. М.: Директ-Медиа, 2022; Медиаобразование школьников: работа с аудиовизуальными произведениями медиакультуры : монография / А.В. Федоров, И.В. Чельшева, Г.В. Михалева, Р.В. Сальный; под ред. И.В. Чельшевой. М.: Директ-Медиа, 2022; Терновая Л.О., Лоло М.М. Современные возможности медиаобразования // Этносоциум и межнациональная культура. 2012. № 2 (44). С. 131–137.

В рамках медиаобразования фокус делается на критическом мышлении и медиаграмотности, предполагающей: умение анализировать язык медиа; критически относиться к информации, полученной из медиаисточников (кино, телевидение, пресса, интернет, социальные сети, видеоигры); способность отличать факты от мнений, надежные источники от фейковых; обладать элементарными навыками создания собственного медиаконтента (видеоролики, подкасты, блоги) и пониманием ответственности за презентацию в нем любых материалов.

Кинематограф используется в кинопедагогике в первую очередь как инструмент для решения традиционных педагогических задач: воспитания, развития личности, обсуждения нравственных, социальных и философских проблем. Фокус в ней сделан на воспитании человека через искусство кино. Как один из блестящих примеров кинопедагогике можно привести снятый еще в 1970 году режиссером Наумом Бирманом по сценарию Виктора Драгунского фильм «Волшебная сила», состоящий из трех новелл, которые при всем своем лиризме и юморе поучительны и для детей, и для взрослых.

Символично, что выход на экраны этой ленты хронологически совпал с периодом осознания обществом ценности развития у человека медиаграмотности. Это было обусловлено взрывом медиапотребления, выразившимся в том, что телевидение превратилось в мощнейшую силу формирования общественного мнения. С одной стороны, у воспитателей возникло стремление «защитить», прежде всего, юную аудиторию от заведомо полагаемого как вредного влияния медиа, транслирующего насилие, потребительство, распущенность, манипуляции. С другой стороны, обнаружили культурологические сдвиги, выразившиеся в том,



Кадры из ленты «Волшебная сила»

что медиа представляют собой значимый социокультурный, экономический и политический институт, требующий изучения и осторожного погружения. Эти позиции нашли отражение в трудах корифеев медиаобразования, в частности Лена Мастермана¹.

Одним из значимых для медиаобразования вопросов был тот, который мог объяснить, почему идеи использования кино в воспитании подрастающего поколения родились почти одновременно с кинематографом, а все попытки воплотить их в системную педагогическую практику воплотились в жизнь значительно позже. Важнейшим условием для этого стал системный характер такой деятельности. Его как основу учебного кино подчеркивал еще в конце 1950-х годов один из первых практиков медиаобразования в СССР профессор Сергей Иванович Архангельский². Под учебным кино он в широком смысле слова понимал систему создания и использования различных кинофильмов в учебно-воспитательном процессе³. Вторым условием признания ценности медиаобразования после придания ему системности выступает массовость охвата аудитории, органичное включение его в образовательный процесс на всех ступенях обучения⁴. Третьим таким условием выступает наличие доступных и надежных технических средств обучения, позволяющих педагогам без длительной специальной подготовки использовать их для демонстрации различной кинопродукции. И четвертым условием становится сама методическая и методологическая подготовка учителей средних и преподавателей высших школ к работе с киноматериалом, поскольку, прежде чем погружать обучающихся в медиасреду, они должны понимать специфику кинопедагогики.

Таким образом, кинопедагогика можно считать частным случаем медиаобразования, сфокусированным на воспитательном потенциале именно кинематографа. Они не исключают, а дополняют друг друга: можно анализировать фильм и как медиатекст, обращая внимание на операторскую работу, монтаж и пр., а можно просто наслаждаться этим продук-

¹ Masterman L. Teaching the Media. 1st Edition. London: Routledge, 1985; Masterman L., Mariet F. Media Education in the 1990s: A Teacher's Guide. Council of Europe Publishing, 1994.

² Федоров А.В. Медиапедагоги России : энциклопедический справочник. М.: Информация для всех, 2011. С. 10.

³ Архангельский С.И. Учебное кино : учебное пособие для педагогических институтов. М.: Учпедгиз, 1959.

⁴ Массовое медиаобразование в СССР и России : монография / А.В. Федоров, И.В. Чельшева, Е.В. Мuryюкина [и др.]; под ред. А.В. Федорова. М.: Директ-Медиа, 2020.

том определенной культуры, эпохи, личности, проникаясь в те этические и эстетические смыслы, которые были их отличительным знаком.

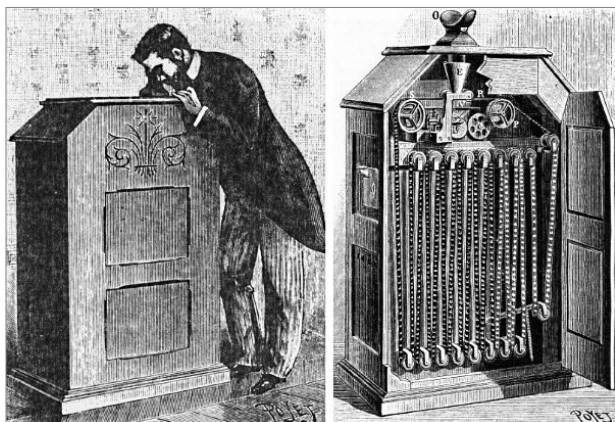
В целом, медиаобразование представляется как сложнейший аналитико-критический шаг в развитии всей сферы просвещения, позволяющий не столько более глубоко, сколько гораздо чувственнее представить, каким образом, на основании каких дидактических инструментов и с какой целью направляется процесс обучения. Главное, что эти вопросы задают и педагоги, и обучающиеся, проявляющие способность мыслить критически мыслящий, выстраивать защиту от манипуляций с образовательным контентом, поскольку медиа резко повышают грамотность потребителя этой очень своеобразной, часто находящейся в жестких рамках учебных программ информации, за счет того, что визуально и эмоционально эти рамки раздвигают.

Медиаобразование и кинопедагогика прошли более чем вековой путь развития. Он не был ни одинаковым, ни единовременным и для разных национальных систем образования и кинематографических школ. В большинстве из них процесс разворачивался постепенно. Важно, что несмотря на сложности разного порядка в нем участвовали представители в разных странах, хотя, безусловно, находились общие ведущие фигуры и ключевые моменты, которые отражали как достижения кинематографа, так и социально-политические проблемы национального и мирового развития¹.

Этапы развития и лидеры продвижения кино в образовании

Среди первопроходцев использования кино в учебном процессе в первые десятилетия XX века обозначились педагоги-новаторы и кинодокументалисты, но некоторые эксперименты в этой области были предприняты почти сразу после изобретения кинематографа. Уже в 1890-х годах братья Люмьер снимали короткие научно-популярные

¹ Распопова С.С. Школьное медиаобразование: учебное пособие. М.: ФЛИНТА, 2024; Современное состояние медиаобразования в России в контексте мировых тенденций : материалы II Международной научной конференции. Таганрог, 15 октября 2020 г. / отв. ред. И.В. Чельшева. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2020; Терновая Л.О. Мировая политика в объективе кинокамеры // Государственная служба. 2010. № 5. С. 97–101; Терновая Л.О., Лоло М.М. Транскрипция концептов — критериев концептов — критериев мировой политики средствами кино // Взаимосвязь глобализации и модернизации: обстоятельства места и времени: материалы Международной научной конференции. 12 февраля 2010 г., Москва. М.: Интердиалект+, 2010. С. 109–121.



Кинетоскоп Томаса Эдисона

сцены, например, хирургические операции. Правда, их справедливее считать демонстрацией возможностей кино, а не попытками усовершенствовать учебный процесс. Первые кинематографические сеансы для школьников были организованы в 1896 году в России комплекс зданий в центре Санкт-Петербурга, известном как Соляной Городок¹. С начала XX столетия кинофабрики страны очень активно снимали учебные фильмы по сельскому хозяйству, медицине, астрономии. Хотя в основном они были рассчитаны на взрослую аудиторию, присутствовал общий образовательный эффект. С 1908 года в производство учебных фильмов включились кинодеятели и педагоги США.

Какие-то серьезные сдвиги стали заметными благодаря тому, что интерес к соединению кинематографа и образования проявили яркие личности. В Соединенных Штатах таковым был великий изобретатель Томас Алва Эдисон (1847–1931), убежденный, что кинофильмы смогут полностью заменить учебники. В 1889 году он создал прообраз кинопроектора для индивидуального обучения — «Кинетоскоп» (англ. *Kinetoscope*). В 1910 году Эдисон выпустил серию образовательных фильмов, но успеха в отличие от учебных фильмов Американского музея естественной истории (англ. *American Museum of Natural History, AMNH*), они не имели.

¹ Семенова А.К. Учебное кино: исторический аспект // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1 (часть 2): сетевое издание. URL: <https://science-education.ru/article/view?id=20038>; Черепинский С.И. Учебное кино: история становления, современное состояние, тенденции развития дидактических идей. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1989.



Афиша «Пражского студента»

Кинопедагогика выросла как результат сотрудничества технологий и смыслов, которые легче передаются подрастающему поколению посредством языка кинематографа. Эти смыслы лучше понимаются, когда они близки молодым людям, а часто просто повествуют о них же. То, как транслируются эти смыслы, позволяет достаточно основательно судить о процессах, происходящих в обществе. В этом плане показательным становление кинопедагогики в Германии в начале XX столетия. Отправной точкой этого процесса можно считать постановку прославленным австрийским театральным режиссером Максом Рейнхардтом (1873–1943) по сценарию известного поэта и писателя Ганса Гейнца Эверса (1871–1943) мистического фильма «Пражский студент» (нем. *Der*

Student von Prag: ein romantisches Drama, 1913). Эта лента, больше напоминающая фильм ужасов, стала одним из первых образцов немецкого киносимволизма. Сюжет относится к тому же ряду, что «Фауст» Иоганна-Вольфганга Гете или «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда. Но история о продаже собственной души дьяволу настолько многолика, что переданная средствами кино, приобрела индивидуальность. Историк немецкого кинематографа Зигфрид Кракауэр, выделяя из всех фильмов того периода единичные работы, отмечает, что «Пражский студент» «впервые утвердил на экране тему, которая превратилась в наваждение немецкого кино, — тему глубокого, смешанного со страхом самопознания»¹.

Интерес к воспитательным возможностям кинематографа резко усилился с приходом нацистов к власти. В 1934 г. создается Рейхсуправление образовательных фильмов (нем. *Reichsstelle für den Unterrichtsfilm, RfdU*), которое в 1940 г. переименовывается в Рейхсинститут кино в науке и образовании (нем. *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, RWU*). Эта структура обладала библиотекой из нескольких тысяч учебных лент. Внимание, уделяемое в Треть-

¹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера = A Psychological History of the German Film: From Caligari to Hitler. М.: Искусство, 1977. С. 37.

ем рейхе учебному кино, отвечало потребностям нацистской пропаганды¹.

Советская власть сразу увидела в кино мощный инструмент пропаганды и ликбеза (ликвидации безграмотности). Уже в 1919 году декретом Совнаркома была национализирована вся киноиндустрия, а киноленты стали активно использоваться для образования рабочих и крестьян. Дзига



Кадр из выпуска «Киноглаза»

Вертов (1895–1954) со своей теорией «Кино-Глаза» считал, что кино должно не развлекать, а учить людей видеть мир по-новому. Его работы и работы других документалистов широко использовались в школах и рабочих клубах. В 1924 году и выходит фильм «Киноглаз», созданный с учетом принципов новаторского метода. Этот документальный фильм о новом государстве представляет собой сборник небольших эпизодов о жизни Советского Союза, объединенных в серию «Жизнь врасплох». Большое внимание уделено детям и их пионерской организации. Также показаны кооперативы того времени, борьба с туберкулезом, скорая медицинская помощь, сумасшедший дом, занятия по физике для рабочих и даже слон.

В СССР раньше, чем в Германии начал работать создана комиссия по просмотру и отбору учебных фильмов для школы. Уже в 1929 году ею была определена непригодность для учебных целей большинства фильмов. Появился специальный фонд учебных фильмов, который насчитывал две сотни кинолент, но в их числе не было таких, которые бы отвечали задачам обучения школьников². О том, что включение кино-материалов в учебный процесс поддерживало все больше педагогов, говорила востребованность с их стороны продукции кинолабораторий «Школфильм» и «Вузфильм», а также выпуск в 1933–1936 годах еже-

¹ Филенко К.В., Полиновская Е.А. Феномен кинематографа Третьего рейха в фокусе современных европейских исторических исследований // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2020. Т. 7, № 1 (25). С. 98–102.

² Мальцев Д.В. Об учебном кино в 1930-80-е годы по материалам газеты «Правда» // Педагогика: традиции и инновации : материалы I Международной научной конференции, г. Челябинск, октябрь 2011 г. Т. 1. Челябинск: Два комсомольца, 2011. С. 46–49.



Сборник «Учебное кино»



Сделано в... (команда КВН г. Фрязино)

месячного издания «Учебное кино», на страницах которого публиковались такие статьи, как: «Советские кинопередвижники и узкопленочники», «Работа киномеханика в школе», «Оборудование кинокласса», «Первые советские учебные и научные фильмы по авиации», «Вопросы построения вузовского фильма» и др.¹

Несмотря на то, что первые попытки внедрения в педагогическую жизнь кинообразования в молодой Советской России предпринимались еще в 1920-е годы, к активным шагам в этом направлении приступили лишь в 1960–1970-х. Одной из самых ярких фигур советской культуры того времени был выдающийся мастер-кукольник Сергей Владимирович Образцов (1901–1992). Он известен еще и как создатель жанра документального киномонолога, и как активный пропагандист киноуроков для детей.

Нетривиальным доказательством достигнутых успехов кинопедагогики можно считать выступление в первом чемпионате Клуба веселых и находчивых (КВН), проходившим в сезон 1964–1965 годов команды КВН наукограда Фрязино. Она отличалась от других участников демонстрацией любительских кинолент на актуальные сюжеты. К каждой игре в качестве домашнего задания эта команда представляла фильмы: пародийный двухсерийный детектив «Пей первым, Федя!», юмористическую зарисовку из жизни ученых — «Дружеский шарж» («Физики о физиках») и сатирическую киноленту «Сладкая жизнь». То, что все члены команды сами сочиняли сценарии, выступали режиссерами, операторами и актерами, указывало на органичность для них такой активности, что, безусловно, отражало общую кинематографическую грамотность молодых людей.

¹ Учебное кино. Сборник статей. №№ 1–12, 1935. М.: Кинофотоиздат, 1935.

Та база, которая была создана в СССР, позволила после его распада в достаточно сложных условиях сохранить не только понимание пользы медиаобразования, но и методы обучения, помогающие школьникам и студентам чувствовать себя весьма свободно в усложнившейся медиасреде.

Значительная заслуга в этом принадлежала кинопедагогике, представленной в виде инновационной педагогической технологии, опирающейся на художественное или документальное кино как на полноправный учебный материал, который не заменяет традиционные учебные пособия, а дополняет их и помогает педагогу уходить от назидательности при обсуждения острых этических тем добра и зла, любви и дружбы, справедливости и ответственности. Хотя кинопедагогика является весьма узким, прикладным направлением, ее возможности воспитания личности через искусство кино велики. Прежде всего, этому помогает ее ценностно-смысловое наполнение, направляющее обучающихся на размышления о том, какие уроки они могут извлечь из просмотренного материала, что он рассказал о жизни, которую они не знали или понимали исключительно через призму собственного опыта.

Развитие кинопедагогике стало ярким и живым ответом на проявление кризиса традиционного воспитания, предлагающий поиск новых, недидактических способов говорить с молодыми людьми о важных вещах. Кино помогало находить нетривиальные подходы к ведению глубокого, личностного диалога, а не чтения нравочений. Кинопедагогика предлагает технологию для мягкого, ненавязчивого разговора о смыслах, что гораздо эффективнее для молодежи, чем прямые указания.

Поскольку кино, как исключительно доступный и эмоциональный вид искусства, несмотря на развитие телевидения и интернета, обладает огромным потенциалом для воздействия на внутренний мир человека, то незаменимыми оказались киноматериалы, используемые в учебном процессе, когда требуется не только передавать знания, но развивать эмоциональный интеллект обучающихся, добиваться от них стремления к рефлексии собственного жизненного опыта, выбора целей и определения ценностей. Особенно, когда в современной школе и обществе в целом остро стоит вопрос ценностного воспитания. При этом важно обратить внимание на то, что задачей кинопедагогике никак не является обучение технологии киносъемки, хотя знакомство с ними может включаться в педагогический процесс, но не быть в нем определяющим.

Главные преимущества содружества образования с кинематографом были очевидными. Во-первых, практически беспредельными становились визуальные возможности проиллюстрировать то, что изучалось. Во-вторых, в отличие от статичной картинки в учебнике кино представляет любой процесс в динамике. Вспомним фрагмент из «Отягощенных злом» братьев Стругацких; «Агасфер Лукич по-прежнему стоял перед картиной и разглядывал ее через два кулака, как детишки изображают бинокль.

– Но, во-первых, — сказал он, — во-первых, я не вижу мотоцикла. Мало ли что он пишет «дас моторрад», а на самом деле там у него, скажем, шарманщик. Или, страшно сказать, ребятишки с гитарой... Это — во-первых. А во-вторых... — Глаза его закатились, голос сделался страдальческим. — Статично у него все! Статично! Воздух есть, свет, пространство угадывается, а движение где? Где движение? Вот вы, Сережа, можете мне сказать — где движение?

– Движение в кино, — сказал я ему, чтобы отвязаться. Мне очень хотелось есть.

– В кино... — повторил он с неудовольствием. — В кино-то в кино... А давайте посмотрим, как у него дальше там все развивается!

Человек на картине пришел в движение. Он хищно подкрался к окну, кошачьим движением швырнул наружу «лимонку» и бросился животом на пол под подоконник. За окном блеснуло. На нас с Агасфером Лукичом посыпался с потолка мусор. Звякнули стекла — в нашем окне. А за тем окном, что на картине, взлетел дым, какие-то клочья, и взвилось мотоциклетное колесо, весело сверкая на солнце многочисленными спицами.

– О! — воскликнул Агасфер Лукич, и картина вновь застыла. — Вот теперь то, что надо»¹.

В-третьих, при всем разнообразии средств кино и множественности вариантов использования их в образовании, эти инструменты стандартизировали обучение, сокращали разрыв в возможностях учебных заведений давать воспитанникам не просто единый, но и качественный материал, который сглаживал недостатки опыта отдельных педагогов и отсталость некоторых образовательных учреждений, повышая возможности учеников получить достойное образование и обеспечить себе жизненных старт.

¹ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Отягощенные злом (сборник) // Социальная сеть книгоманов ЛитЛайф. URL: <https://litlife.club/books/165153/read?page=32>.

Культурный код и рекомендованные списки фильмов

Несмотря на часто употребление понятия «культурный код» у исследователей нет единой точки зрения на его авторство. Хотя большинство специалистов согласны с тем, что сама концепция культурного кода была выдвинута французским антропологом, социологом, культурологом и семиотиком Клодом Леви-Строссом (1908–2009), исследователи замечают, что популярным этот термин сделали исследования в разных направлениях, в том числе и в теории молодежи. В начале 1990-х годов американские авторы Уильям Штраус и Нил Хоув в книге «Поколения» (англ. *Generations*) наглядно продемонстрировали различия культурных кодов разных поколений¹.

Действительно, сложно не заметить разрыва поколений с точки зрения их кинематографической грамотности. Ярче всего различия фиксируются на примере мультипликационных фильмов². К сожалению, уже уходит поколение, в чьем культурном коде присутствовал Микки-Маус, образ этого неунывающего мышонка сохраняется благодаря мерчам и Диснейленду. Современные школьники и студенты не понимают, когда преподаватели приводят примеры, основанные на мультфильме «Заколдованный мальчик» о путешествии Нильса с Дикими гусями по книге Сельмы Лагерлёф (1858–1940), написанной вовсе не как сказка, а как учебник географии. А поколение, выросшее на советских мультфильмах, не понимает восторга нынешних детей от «Маши и Медведя», «Щенячьего патруля» или «Приключений Лунтика и его друзей», занимающих верхние строчки рейтинга по числу просмотров.

Кинематограф может служить своеобразным мостом между поколениями. Его опоры и есть те общепонятные элементы культурного кода. Поэтому так важно следить за сохранением этих опор в рабочем состоянии. Этому могут помогать официальные рекомендации для молодежи по знакомству с национальной и мировой киноклассикой. Таковые имеются в разных государствах. Например, в Германии существует система рекомендаций фильмов для школьников и студентов *Freiwillige*

¹ Ожиганова Е.М. Теория поколений Н. Хоува и В. Штрауса. Возможности практического применения // Бизнес-образование в экономике знаний. 2015. № 1. С. 94–97.

² Терновая Л.О. Мультфильм как форма геополитического воображения // Государственная служба. 2012. № 5. С. 83–87.



Система FSK

Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK). Она регулируется возрастными рейтингами, а также имеются подборки картин, специально полезных для изучающих немецкий язык¹.

FSK присваивает фильмам возрастные категории, руководствуясь «Законом о защите молодежи» (нем. *Jugendschutzgesetz*). Список категорий выглядит следующим образом: без возраст-

ных ограничений (белый значок); 6 лет и старше (желтый значок); 12 лет и старше (или от 6 лет в сопровождении родителей, зеленый значок); 16 лет и старше (синий значок); от 18 лет (красный значок).

Значок FSK с указанием возраста можно найти на афишах, DVD-дисках и в описаниях фильмов. Он служит основным ориентиром для того, чтобы понять, подходит ли фильм для определенной возрастной группы. Так, *Добрая история по мотивам повести Отфрида Пройслера (1923–2013) «Маленькое привидение (нем. *Das kleine Gespenst*)»* рекомендовано для детей и подростков.

Во Франции действует государственная программа «Колледж и лицей в кино» (фр. *Collège au cinéma, Lycéens et apprentis au cinéma*), в рамках которой школьники массово посещают киносеансы, а учителям направляются специальные методические материалы для подготовки и проведения уроков с использованием медиа.

В Скандинавских странах кино интегрировано в предметы гуманитарного и художественного циклов, помогая учителям развивать у детей эмпатию, толерантность и социальную компетентность через совместный просмотр и анализ фильмов.

Китайские образовательные органы также регулярно публикуют рекомендованные списки фильмов для школьников с целью их патриотического, культурного и морального воспитания. Фильмы в списке, составленном на основе рекомендаций Министерства образования Китайской Народной Республики (КНР) и других ведомств, разделены по тематическим блокам, соответствующим целям обра-

¹ Хан Н. Кинодидактика и кинематографический канон в системе среднего школьного образования: опыт Германии // *Universum: Вестник Герценовского университета*. 2012. № 3. С. 79–91.

зовательной программы. В частности, ленты о революции и патриотизме призваны познакомить школьников с историей борьбы Коммунистической партии Китая и революционными традициями народа: масштабная историческая лента о становлении КНР «Долголетие страны» (2009); фильм о создании Коммунистической партии Китая «Основание партии» (2011); «Я и мое отечество» (2019) новеллы, показывающие ключевые моменты истории Китая через судьбы обычных людей; лента об истории женской сборной Китая по волейболу, символизирующая национальный дух и стремление к победе «Подъем» (2020); «Китайский доктор» (2021) о подвиге медиков во время пандемии COVID-19, воспевающий самопожертвование и коллективизм врачей.

В блок фильмов о классической литературе и культуре входят экранизации, помогающие лучше понять школьную программу по литературе («Сон в красном тереме»; «Речные заводы»; «Путешествие на Запад»). Отдельно отмечаются фильмы о выдающихся личностях и ученых, где эти фигуры представлены как примеры для подражания, вдохновляющие на учебу и служение родине: «Чжэн Хэ» (2005), «Конфуций» (2010). Не забыты и анимационные фильмы, проникнутые национальным колоритом, в частности, «Уборка урожая» (1952), демонстрирующий возможности «живописи тушью» в анимации. Несмотря на то, что в фильмах из всех перечисленных блоков поднимаются темы семьи, учебы, дружбы, мечты, современные образовательные и мотивационные фильмы составляют специальный блок. Так, в него включен фильм режиссера Чжан Имоу о важности образования в сельских районах «В поисках друга» (1999).

Список постоянно обновляется и публикуется Министерством образования КНР совместно с Управлением по распространению кино, а также в государственных СМИ, например, «Жэньминь Жибао».

В мае 2025 г. президентом России Владимиром Путиным было дано поручение Минпросвещения вместе с президентским Советом по культуре и искусству сформировать перечень из ста лучших советских и российских художественных фильмов для их показа в школах. Такой список был создан¹. В нем учтены особенности возрастных категорий обучающихся, он вообрал в себя лучшие образцы отечественного кинематографического творчества. Однако все проблемы приобщения детей к кино такими списками решить невозможно, поскольку детям

¹ Герасимова Е. Искусственное дыхание кинопедагогике // Независимая газета, 2025. 3 сентября.

100 ФИЛЬМОВ ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

1900-е 1910-е 1920-е				
	« Стенька Разин » В. Ромашков, 1908	« Месть кинематографического оператора » В. Старевич, 1913	« Броненосец «Потемкин» » С. Эйзенштейн, 1925	« Мать » В. Пудовкин, 1926
1930-е 1940-е 1950-е				
	« Новый Гулливер » А. Птушко, 1935	« Золушка » Н.Кошверова М. Шапиров, 1947	« Тихий Дон » С. Герасимов, 1957-1958	« Баллада о солдате » Г. Чухрай, 1959
1960-е				
	« А если это любовь? » Ю. Райзман, 1961	« Берегись автомобиля » Э. Рязанов, 1966	« Неуловимые мстители » Э. Кеосаян, 1966	« Белое солнце пустыни » В. Мотиль, 1969

Российский список рекомендованных фильмов

чаще всего непонятны, а отсюда и не интересны старые ленты, а родители, бабушки и дедушки часто с предубеждением относятся к современному кино. Поэтому тот мост между поколениями, который соткан из элементов общего культурного кода, надо не только «построить», но и обеспечить по нему движение. А оно должно быть двухсторонним, то есть предполагает семейные просмотры как дома, так и в общественных пространствах.

В России сохраняется интерес к современным формам медиаобразования, который требует расширения внимания к кинопедагогике как не просто набору методов обучения, а особой философии образования. очень четко такой запрос звучит со стороны таких проектов, как «Киноуроки в школах России», фестиваль детского короткометражного кино «Взыскание погибших», деятельности научных центров, например, в РГПУ им. А. И. Герцена. Российская модель кинопедагогике делает особый акцент на нравственно-воспитательном компоненте, выявлении и обсуждении вечных ценностей средствами кино.

Творческая и соревновательная составляющие медиаобразования и кинопедагогики

В разные времена потребность молодежи в неформальной коммуникации приобретала свои специфические оттенки, при том, что ее организационные проявления были однотипными, в них преобладала идея диалога. Она же становится основной в различных фестивалях, которые посвящены детству, юности, семье, образованию, досугу, работе, сложностям социальной и профессиональной интеграции. Они выстраиваются вокруг просмотра и анализа фильмов, предающих разные оттенки мыслей, чувств и сознания молодого человека, интерпретации его взросления окружающими. Одним из таких фестивалей стал фестиваль образовательного кино «ВЗРОСЛЕЕМ ВМЕСТЕ», героями лент, представленных на нем, выступают дети, подростки, молодежь, которые стремятся передать послание взрослым о том, какие они и как можно научиться их понимать. Фестиваль в качестве своей миссии провозглашает императив обращение внимания педагогов, родителей, широкой общественности к проблемам детей и молодежи через совместный просмотр и обсуждение фильмов, которые раскрывают различные стороны взросления человека в современном мире.

Безусловно, для развития непосредственно медиаобразования и кинопедагогики значимо выявление наиболее удачных учебных фильмов. Этому служит Международный кинофестиваль учебных фильмов и инновационного образовательного контента «КиноИнтеллект», учрежденный Межрегиональной общественной организацией «Лига Преподавателей Высшей Школы». Он явился продолжением проекта «Золотые Имена Высшей Школы», получил поддержку Министерства науки и высшего образования Российской Федерации и вошел в реестр Министерства культуры России. В 2024 году его победители были определены в 14 номинациях и подноминациях. Финалистами стали преподаватели и студенты более чем из пятидесяти регионов России, а также стран СНГ (Белоруссии, Армении, Узбекистана и других). «Лучшим учебным фильмом» стала



Афиша фестиваля
«ВЗРОСЛЕЕМ ВМЕСТЕ»

лента «Большая арктическая экспедиция» (ГАУ «Медиацентр»). Гран-при фестиваля была удостоена преподаватель Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК) Татьяна Мирошник за кинокартину «Я и кино».

Проблемы и вызовы кинопедагогики и медиаобразования

Содружество образования и кинематографа возникло с самого момента рождения кино и постоянно совершенствовалось. Однако выяснилось, что более чем за столетний период в этом совместном пути остаются нестыковки, сложности непонимания и неэффективного взаимодействия.

Самой главной проблемой была и остается проблема отсутствия системности. Она состоит в том, что использование кино в учебном процесс является результатом личной инициативы педагога, а не органичной частью обучения. Переходу к системному характеру медиаобразования больше всего мешает дефицит квалифицированных кадров. Здесь основная сложность заключается не в том, что учителя в школах или преподаватели в вузах не умеют работать с видеоматериалом, а в отсутствии их подготовки именно по кинопедагогике, которая раскрывает методiku анализа киноязыка и проведения дискуссий, не позволяя эксплуатировать модель «просмотр фильма вместо аудиторной работы». Однако и с точки зрения этой методики остаются сложности совмещения разных подходов, среди которых выделяются воспитательный, аналитический и практический.

Доминирование любого из них способно оказать плохую услугу всей идее и ценности медиаобразования. Чтобы избежать такого сценария педагогическая общественность ведет постоянную дискуссию по теме экрана как учебника, позволяющую реализовать в работе с молодежью синтез кинопедагогики и медиаобразования. В этой дискуссии просматриваются несколько векторов: ценностно-нравственный, психолого-педагогический, философский, связанный с развитием критического мышления. Все они сходятся в точке понимания роли кино как стимула творческой активности молодого поколения, расширения возможностей коммуникации, обучения работе в команде, проектного мышления и пр.

Если медиаобразование постоянно совершенствовалось, чтобы адекватно отвечать на вызовы социального развития и технического прогресса, которые в цифровом обществе проявились в виде, переизбытка

информации, фейках и манипуляциях, а кинопедагогика старалась отвечать на вызовы ценностного вакуума и кризиса коммуникации между поколениями, предлагая универсальный язык кино для диалога о самом главном, то будущее образования видится в едином медиаобразовательном пространстве, где их синергетический эффект проявляется в создании яркого и манящего моста между обучающимся и взрослым миром не только профессий, но и человеческих отношений.

Рекомендации преподавателю

Контрольные вопросы и задания

Базовый уровень

1. Дайте определения основным понятиям медиаобразования и кинопедагогике.
2. Перечислите цели медиаобразования на разных ступенях обучения.
3. Назовите функции современного медиа в обществе, которые должны понимать обучающиеся в рамках медиаграмотности.

Средний уровень

4. Проанализируйте, как кинопедагогика, используя методы анализа фильма, помогает научить распознавать точку зрения автора, что является одной из целей медиаобразования.
5. Объясните, почему для создания детского кино режиссеру необходимо быть еще и педагогом.
6. Используя разные подходы к анализу рекламных приемов (символический интеракционизм, коммуникативный анализ, бихевиоризм, статусно-ролевую концепцию и др.), предложите, как можно их адаптировать для критического анализа трейлеров к современным детским и молодежным фильмам.

Высокий уровень

7. Выскажите аргументированную позицию, почему интеграция кинопедагогике может сделать медиаобразование более эффективным.
8. Оцените утверждение, что современное кино для детей и молодежи лишено внутреннего нравственного стержня, который был характерен для советского кинематографа.
9. Используя принципы анализа фильма, как сосредоточенность, контекст, постановка на место автора или героя, проанализируйте один из современных детских или юношеских филь-

- мов. Свою позицию изложите в эссе или структурированной презентации для группы.
10. Творческое задание по созданию двух разных медийных продуктов на его основе литературного произведения из школьной программы: «Разные медиа — одна история». Проанализируйте, каким образом выбор медиаформата влияет на подачу истории, эмоции аудитории и расстановку акцентов.
 11. Проектное задание для малых групп: «Синергия в действии» с целью разработки концепции междисциплинарного учебного модуля на два — четыре занятия, объединяющего медиаобразование и кинопедагогика, например, на тему «Экология в кадре и за кадром»). Задание может быть представлено в форме кейса и участвовать в кейс-чемпионате, возможна защита проекта в форме дискуссии.

Библиография

1. Актуальные ресурсы кинопедагогика: воспитание и образование : материалы Всероссийского круглого стола (с международным участием). Екатеринбург, март 2022 г. / Уральский государственный педагогический университет ; под научной редакцией Н. А. Симбирцевой, А. К. Бернатоните. Электрон. дан. Екатеринбург : [б. и.]. 1 CD-ROM. Текст: электронный.
2. Жилавская И. В. Медиаобразование молодежи : монография. 2-е изд., перераб. и доп. М. : МПГУ, 2018.
3. Жилавская И. В., Зубрицкая Д. А. История развития медиаобразования : учебное пособие. М. : МПГУ, 2017.
4. Кинопедагогика как современный метод обучения и воспитания личности / сост. Л. Н. Попова, А. А. Маркина. Тамбов : ГОИПКРО, 2024.
5. Левицкая А. А., Федоров А. В. Медиаобразование студентов педагогических вузов и факультетов как инструмент, противостоящий медийным манипуляционным воздействиям : монография. М. : Директ-Медиа, 2022.
6. Современное состояние медиаобразования в России в контексте мировых тенденций : материалы II Международной научной конференции. Таганрог, 15 октября 2020 г. / отв. ред. И. В. Челышева. М.; Берлин : Директ-Медиа, 2020.
7. Школа и вуз в зеркале советского и российского кинематографа / А. В. Федоров, А. А. Левицкая, О. И. Горбаткова. М. : Директ-Медиа, 2020.

Глава 3

Человек в бушующем мире: транскрипция концептов-критериев мировой политики средствами кино

*Из всех искусств для нас важнейшим является кино.
Владимир Ленин*

Связь мировой политики и мирового кинематографа

Между мировым кинематографом и мировой политикой существует сложная взаимосвязь, но какой глубокой бы она ни была, нельзя называть кинематограф зеркалом политики. Несмотря на это комплекс образов, касающихся знаковых международных событий, знаковых исторических фигур, чьи образы воссоздаются в кинематографе, реконструкцию обстановки вокруг судьбоносных событий дают возможность акцентировать важнейшие концепты, которые в тот или иной период развития международных отношений можно считать критериями их состояния. В международных отношениях концепты силы, конфликта, безопасности, управления, сотрудничества и т. д. представляют собой порождение не только конкретной системы (Вестафальской, Венской, Версальско-Вашингтонской или Ялтинско-Потсдамской), но и модели международного взаимодействия. При этом следует понимать, что применимость любого критерия из такого концептуального набора возможна исключительно в силу того, что мировое сообщество согласно действовать по правилам, диктуемым конкретной системой, на основании правил (международного права), зафиксированным в документах. Если предлагается действовать, прислушиваясь к сложившимся обстоятельствам, которые пока не силах привести к изменению правил игры на мировой арене, или на основании некоего порядка, основанного на правилах (англ. *rules-based international order*), то такой концептуальный подход работать не будет, а в кинематографическом плане репрезентация любого фрагмента международной жизни, организованной по модели *rules-based international order*, будет напоминать произведение фантастического, либо утопического жанра.

Вместе с тем исследование международных отношений с помощью языка кино имеет несомненные достоинства. В отличие от реальности,

кинематограф способен представить такую интерпретацию, которая с научной точки зрения выступает импульсом для контрфактического моделирования, позволяющего учесть ошибки прошлого и избежать их в будущем¹. Идентификация состояния международных отношений отличается от выявления особенностей их уровней, видов или типов. Специфика основана на том, что состояние международных отношений всегда характеризуется неустойчивостью, возможностью сдвинуться с определенной точки, расположенной на линии, протянутой между дихотомиями: стабильности и нестабильности; доверия и вражды, сотрудничества и конфликта, мира и войны и т. п. Концепты-критерии в данном случае подобны гирьке, расположенной на планке весов. И ее движение чуть-чуть в сторону одного из состояний позволяет представить всю картину, возможную в результате погружения мира в любое из перечисленных состояний, картину благостную или трагическую. Образы кинематографа помогают зафиксировать эту зыбкость перехода, осознать его последствия, и в результате — остановить движение или же его ускорить, а порой и приложить силы, чтобы возникли условия движения мира к противоположному состоянию.

Один из выдающихся лингвистов прошлого столетия, автор трудов по индоевропеистике, общей теории языка, типологии, лексической и грамматической семантике Эмиль Бенвенист (1902–1976) предлагал делать различие между «временем лингвистическим» и «временем хроническим». Первое — время языка, посредством которого выражается «человеческий опыт времени», в то время как второе — «основание жизни обществ»².

Поиск концептов-критериев мирового развития в кинообразах

Кинообразы соединяют концепты каждого из таких времен. Социолог Норберт Элиас (1897–1990), известный своей теорией цивилизации, автор бестселлера «О процессе цивилизации» (нем. *Über den*

¹ Калашников С.Г. Контрфактическое моделирование истории — онтолого-гносеологические истоки феномена // Приволжский научный вестник. 2014. № 11-1 (39). С. 71–73.

² Benveniste E. Le langage et l'expérience humaine. Problèmes du langage. Paris: Gallimard Publ., 1966. P. 3–13.

Prozess der Zivilisation),¹ пишет: «Концепты прошлого, настоящего и будущего выражают отношение, которое устанавливается между серией изменений и опытом, который извлекает из них отдельная личность или группа. Мгновение, определенное внутри слитного потока, принимает вид настоящего только в соотношении с человеческим индивидом, который его проживает, в то время как другие принимают вид прошлого или будущего».

В качестве символизации прожитых периодов эти три выражения представляют собой не просто такие последовательности, как астрономический год или логическая пара «причина-следствие», но также и одновременное присутствие этих трех измерений времени в человеческом опыте. Можно сказать, что прошлое, настоящее и будущее составляют, хотя речь и идет о трех различных словах, единый концепт»². Такой концепт отличается неустойчивостью и для того, чтобы понять его сущность, содержащуюся в нем информацию, необходимо иметь инструмент его воспроизведение. Кино позволяет максимально приблизить модель к реальности, но сделать это не статично, а в движении, с его особым темпом и ритмом, а не только вектором.

Без задания такой полноценной модели движения любой сюжет мог бы прочитываться совершенно по-другому, нести иное сообщение, раскрывать иной концепт. Именно в этом заключается первая особенность восприятия концептов мировой политики посредством кино. Другая особенность состоит в том, что природа кино социализирует людей, объединяет их. А это превращает концепты в общедоступные, в которых благодаря синтетическим возможностям киноискусства уже произошел сплав архетипов и символов времени, индивидуального и коллективного опыта, сознательного и бессознательного, «высокого» и «низкого». При всем несовпадении «киноязыка» и «языка» мировой политики первый служит переводом для второго для самой широкой аудитории.

Кино, через анализ своей формы и содержания, предоставляет уникальные концептуальные инструменты для понимания и оценки мировой политики. Эти концепты можно систематизировать для более глубокого анализа. Киноформа как политика, когда политический смысл создается не через сюжет, а через монтаж, ритм, звук, работу со временем («образ-время»). Концепт популярной геополитики, транслируя мас-

¹ Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Том 1. Изменения в поведении высшего слоя мирян в странах Запада / пер. с англ. А.М. Руткевич. М.; СПб.: Университетская книга, 2001.

² Elias N. *Du Temps*. Paris: Fayard, 1997. P. 69–70, 86.

совую культуру, в том числе через блокбастеры, формирует у зрителей «ментальные карты», упрощенные представления о других странах и глобальных угрозах, создает и тиражирует образы друзей/врагов, добра/зла в общественном сознании; легитимирует политические нарративы.

Так, подход популярной геополитики к дешифровке международных отношений через призму фильмов о Джеймсе Бонде связан с анализом того, как эта кино-франшиза отражает и формирует геополитические нарративы, стереотипы и представления о мире. Популярная геополитика, в отличие от академической, часто использует упрощенные схемы, сводя сложные реалии к дихотомии «добро — зло», «мы — они», и опирается на медиадискурс для формирования геополитических картин мира. Фильмы о Бонде как часть массовой культуры превращаются в пропагандистский инструмент интерпретации международных отношений, служат закреплению определенных геополитических мифов и продвижению отдельных (чаще либеральных) моделей.

Следует учитывать дух холодной войны, который витал, когда снимались многие сюжеты, затрагивавшие темы противостояния сверхдержав, гонки вооружений, шпионажа, в частности, в фильме «Из России с любовью» (англ. *From Russia with Love*, 1963) действие разворачивается на фоне напряженных отношений между СССР и Западом. Однако агент 007 редко выступал прямым противником СССР. В бондиане главным врагом чаще становилась вымышленная организация «СПЕКТР», объединявшая бывших нацистских преступников и агентов-перебежчиков.

Инструментальный концепт «мягкой силы» (англ. *soft power*) объясняет кино как эффективный канал публичной дипломатии для продвижения ценностей, образа жизни и укрепления привлекательности страны, расширяет роль культурного влияния в международных отношениях, формирование привлекательного образа государства¹. В концепте взаимосвязи власти и политической философии кинематограф исследует природу власти, социальные контракты, утопии и антиутопии, отношения личности и системы, предлагает вариант критического анализа моделей государственного устройства, идеологий, механизмов контроля и сопротивления.

Концепт заговора предполагает исследование скрытых механизмов власти, коррупции, сговора элит и корпораций, манипуляции сознани-

¹ Най Дж.С. Гибкая власть: как добиться успеха в мировой политике / пер. с англ. В.И. Супруна. Новосибирск; М.: Фонд социо-прогност. исслед. «Тренды», 2006; Най Дж.С. Мягкая мощь. Как я спорил с Бжезинским и Киссинджером / пер. М.В. Нигматуллина, Э.С. Катайцева. М.: Родина, 2023.

ем, порождая недоверие к официальным институтам, анализ скрытых интересов, стоящих за публичной политикой. Один из самых известных заговоров, связанных с международными отношениями и отраженных в кино, — это операция «Валькирия», бывшая реальной попыткой покушения на Адольфа Гитлера и государственный переворот, организованный группой немецких офицеров и гражданских лиц в 1944 году. Заговор был направлен на прекращение Второй мировой войны и заключение мира с союзниками. Фильм «Операция „Валькирия“» (англ. *Valkyrie*, 2008) режиссера Брайана Сингера рассказывает историю полковника Клауса фон Штауффенберга, чью роль исполнил Том Круз, который после тяжелого ранения в Северной Африке присоединяется к сопротивлению. Для съемок использовались реальные здания из «правительственного квартала» (нем. *Bendlerblock*) Берлина, а также архивные материалы и документы.

Для эффективного анализа фильма сквозь призму мировой политики и международных отношений, рекомендуется поставить несколько вопросов, касающихся:

- формы и восприятия: как операторская работа, монтаж и звук влияют на мое восприятие события или героя; показывают ли они альтернативу официальной точке зрения;

- геополитических образов: как представлены в фильме другие страны, народы, глобальные проблемы; кто показан как «свой», а кто как «угроза», и почему;

- идеологии и ценностей: какие ценности (демократия, безопасность, свобода, равенство) продвигает или критикует фильм; чей это взгляд;

- власти и сопротивления: как изображена власть (доступная, прозрачная, репрессивная, коррумпированная); какие формы сопротивления власти показаны; какие из них демонстрируются как эффективные;

- исторического контекста: в какое время и для какой аудитории был создан фильм; как он соотносится с актуальными на момент выхода лентами политическими дискуссиями.

Чтобы лучше понять, как эти концепты работают в связке, полезно провести сравнительный анализ. Например, сравнить как глобальная угроза изображена в развлекательном блокбастере «Мстители» (англ. *The Avengers*, 2012), представленном в духе концепции популярной геополитики, и как травма и память о реальном историческом событии показаны через монтаж и концепцию киноформы в фильме «Хиросима, любовь моя» (фр. *Hiroshima mon amour*, 1959). Такое сравнение наглядно демонстрирует разницу в политическом воздействии разных киноподходов.

Концептуальная база языка кино и киноязык лидеров

Канадский философ, филолог, литературный критик, получивший известность благодаря исследованию воздействия артефактов как средств коммуникации, электрических и электронных средств коммуникации на человека и общество Маршалл Маклюэн (1911–1980) дает такое определение: «Кино, с его четким изображением, — это горячее средство общения»¹. Прежде всего, автор концепции «мировой деревни» имеет в виду масс-медиа. Весь исторический путь кино подтверждает такую характеристику, в том числе и в силу массовизации самого процесса кинопроизводства. При этом нельзя забывать о том, что кино является столь же массовым продуктом потребления. И в этом по времени своей популярности оно совпало с эпохой «массовых движений». Когда «горячее» общение овладевает зрительским восприятием без остатка, зритель идентифицирует себя с героями фильма. Если учесть, что прошедший век во многом не только духовно, но и политически и экономически развивался под знаком кинематографа, то становится очевидным необходимость анализа того, как кинематограф создавал и преобразовывал концепты-критерии мирового общественного развития.

Отсюда понятно и то, почему кино превращалось в инструмент политики, особенно такой, которая не чуждается элементов шоу. При этом мы имеем примеры и прямого погружения политических деятелей в кинематограф. Так, Лев Троцкий (1879–1940) в 1914 году, будучи в Америке, снялся в Голливуде. В том же году в качестве актера опробовал себя итальянец Бенито Муссолини (1883–1945), который сразу после съемок отправился на фронт Первой мировой войны. Доволен был съемками в фильме, в котором в 1917 году сыграл самого себя, президент США Теодор Рузвельт (1858–1919), затем неоднократно вспоминая об этом событии. В межвоенный период среди занятий бывшего принца Румынии Кароля (1893–1953) было участие вместе с Еленой Вольф (Магда Лупеску) в съемках американского кинофильма, посвященного его собственным амурным похождениям. В 1946 году в кинематографе попробовал свои силы Фидель Кастро (1926–2016). Позже, в 2001 году, Кастро намеревался вновь с помощью кинематографа, играя самого себя, осветить проблему Карибского кризиса (1962), но он отказался от этой идеи, возможно, потому что ему действительно не понра-

¹ Маршалл Маклюэн: телевидение — робкий гигант // ЧУБАККА : сайт. URL: http://www.chewbakka.com/teeth/marshall_mcluhan.

вился сценарий, а вероятно, по состоянию здоровья.

Сороковой президент США Рональд Рейган (1911–2004), в бытность актером, снялся в 54 кинофильмах. Рейган играл спортсменов, ковбоев, любовников, но особой славы не получил, критики считали его игру поверхностной. Но все же в 1942 году он был номинирован на премию «Оскар» за роль в кинофильме *Kings Row*.



Братья Качиньские в кино

Президент Ирана Махмуд Ахмадинежад (р. 1956) долгое время отказывал американскому режиссеру Оливеру Стоуну (р. 1946), создавшему фильм о таких лидерах, как Кеннеди, Никсоне и Кастро, и предлагавшему снять фильм о его жизни, для того чтобы изменить в лучшую сторону западное представление об исламских странах. Однако затем Ахмадинежад заявил, что не возражает против съемок¹.

Опыт, полученный на киносъемках, не забывается в политике, даже если он был получен в детском возрасте. Например, в 1962 году будущий президент Польши, тогда еще тринадцатилетний Лех Качиньский (1949–2010) со своим братом-близнецом Ярославом (будущим премьер-министром этой страны) сыграли главные роли в детском фильме-сказке «Двое, укравшие луну» (польск. *O dwóch takich, co ukradli księżyc*, 1962).

Наиболее популярным среди актеров, ставших политиками, является бывший губернатор штата Калифорния Арнольд Шварценеггер. Американский сенатор Патрик Лихи, являющийся многолетним поклонником Бэтмена принял участие в съемках продолжения истории этого героя, в фильме «Темный рыцарь». Он также озвучивал мультфильм про Бэтмена. В «Темном рыцаре» Лихи сыграл роль благородного джентльмена. В соответствии с образом, сенатор заработанные на съемках деньги пожертвовал детской библиотеке. Для американских актеров политическая карьера не представляется нереальной, поэтому многие из них баллотируются на различные посты. Не исключают они для себя и возможности работы в администрации, например, ак-

¹ Герасимов В. Кино и мусульманские политики // Исламское информационное агентство IslamNews: официальный сайт. URL: <http://www.islamnews.ru/news-8608.html>.

тер популярного сериала «Доктор Хаус» Кэл Пенн поддерживал на президентских выборах Барака Обаму. И после того, как его персонаж в сериале покончил с собой, ушел со съемочной площадки в Белый Дом.

Многие киноактеры отличаются активной общественной позицией. Марлен Дитрих была антифашисткой, активно проявляющей свою политическую позицию. Многие известные актеры, как Одри Хепберн, являются послами доброй воли ООН, или возглавляют общественные движения, как Ричард Гир движение за независимость Тибета. Роджер Мур, сыгравший Джеймса Бонда, — посол международной организации защиты детей ЮНИСЕФ (англ. *UNICEF*).

Актер и режиссер Джордж Клуни стал одним из основателей организации *Satellite Sentinel Project*, которая занимается сбором и анализом информации о суданских вооруженных группировках. Идея проекта у Клуни возникла после поездки в Судан в октябре 2010 г. После возвращения в США актер вместе с единомышленником Джоном Прендергастом занялся созданием базы данных на основе спутниковой фотосъемки, свидетельств о военных преступлениях и сообщений, поступающих из региона конфликта. *Satellite Sentinel Project* регулярно готовит аналитические доклады по ситуации в Судане, в том числе и для американского правительства. Для самого Клуни участие в этом проекте сопряжено с различными рисками, например, во время путешествия по Судану в январе 2012 г. он заразился малярией. За участие в акции протеста против продовольственной блокады Южного Судана около посольства Судана в Вашингтоне 16 марта 2012 г. Клуни вместе с несколькими другими знаменитостями, в том числе Мартином Лютером Кингом III (сыном борца за гражданские права афроамериканцев), конгрессменами от Демократической партии Джимом Макговерном и Джимом Мораном и президентом *National Association for the Advancement of Colored People* (НААСР, Национальная ассоциация содействия прогрессу цветного населения). Эта организация является старейшей и наиболее влиятельной гражданской организацией по защите прав, представляющей интересы афроамериканцев. В ее названии сохранился в соответствии с традицией, вышедший из употребления термин «цветной». Была основана в 12 февраля 1909 г. смешанной группой из белых и черных американцев. Штаб квартира организации первоначально располагалась в Нью-Йорке, а в настоящее время находится в Балтиморе. С 1967 года награды НААСР присуждаются в сферах музыки, кино и телевидения и вручаются ежегодно. Как и другие известные премии НААСР вручается в 35 различных категориях, а выбор кандидатов в номинанты определяется голосованием членов жюри.

Церемония обычно проводится в марте и транслируется одним из эфирных телеканалов. Бенджамином Джелосом был арестован и отпущен на свободу после уплаты штрафа.

Выработка умения держать себя перед камерой, запоминать тексты, навыков удержания внимания зрителей является важной частью подготовки политика. Часто на актера, решившего стать политиком, работают и положительные образы героев, созданных им в кино. А happy end в фильмах убеждает зрителей-избирателей, что и предлагаемая программа будет столь же успешной, невзирая на все сложности.

Социальная магия кино

Счастливей конец кинофильма, наказание в нем врагов и чествование победителей способны в обществе сформировать оптимистический настрой, а человеку дать уверенность в своей силе. Мажорные или пафосные картины вовсе не случайно появляются в сложные годы. С 9 марта по 25 сентября 1943 года на киностудии Universum Film AG (UFA), одной из крупнейших кинокомпаний нацистской Германии, был снят музыкальный фильм «Девушка моей мечты» (нем. *Die Frau meiner Träume*, букв. — «Женщина моих грез») с кинозвездой Третьего рейха Марикой Рёкк (1913–2004) в главной роли. Любопытно, что из фильма были убраны почти все детали, напоминающие о войне. Премьера фильма состоялась 25 августа 1944 года в Берлине. И в том же году Имперское министерство народного просвещения и пропаганды включило актрису в «Список одаренных от Бога» (нем. *Gottbegnadeten-Liste*), который составлялся при личном участии Гитлера и куда вошли самые видные деятели культуры и искусства Третьего рейха.

Понимание магической силы кино определило то, что многие политические лидеры считали кино важнейшим из искусств. Оно было не просто массовым, искусство кино смогло мобилизовать то, что было накоплено в живописи, музыке, танце, соединить, сделать так, чтобы все это было воспринято людьми на совершенно другом уровне. Кино также обладает высоким



Постер фильма
«Девушка моей мечты»

уровнем иносказания. Можно привести пример того, что Сталин послал американскому президенту Франклину Рузвельту (1882–1945) киноленту «Волга-Волга». Есть версия, что этим подарком он хотел напомнить об обещании союзников открыть Второй фронт, рассчитывая на правильное прочтение сюжета, в котором содержится прямой намек на то, что у подаренного Америкой России парохода был слишком тихий ход.

Часто в политике используются прямые, а не иносказательные возможности языка киноискусства. В наше время особое внимание киноискусству уделяют политики исламских стран. Еще в 1980 году ливийский лидер Муамар Каддафи не пожалел более 20 миллионов долл. на съемки фильма «Омар Мухтар: лев пустыни» (англ. *Lion of the Desert*). Сюжет фильма переносит зрителя в 1929–1931 годы, в период, когда Италия пыталась завоевать Ливию. По сюжету: Муссолини (Род Стайгер) посылает генерала Грациани (Оливер Рид) уничтожить бедуинов, возглавляемых Омаром Мухтаром (Энтони Куинн). Куинн создал убедительный образ седобородого старого школьного учителя, борца за свободу, которому удалось организовать сопротивление и разбить превосходящие силы итальянцев. Однако следует заметить, что эта лента была запрещена к показу в Италии как наносящего ущерб итальянской армии. В Риме готовы говорить о материальной компенсации пострадавшим ливийцам, но не о самой войне. В сценарии нового фильма «Годы мучений», написанного самим Каддафи, на опыте реально живших людей рассказывается о сопротивлении оккупантам. Картина, предназначенная главным образом для западной аудитории, должна была показать то, как во время вторжения в Ливию итальянских войск, ливийцы первыми познали ужас массовых бомбардировок и концлагерей, но и как итальянцы не смогли подавить свободолюбивый дух жителей этой страны, а также то, что к моменту ухода итальянских войск в 1943 году треть ливийского населения была уничтожена, а еще треть оказалась в изгнании.

Король Марокко Мухаммад VI после восхождения на трон в 1999 году возглавил борьбу с «пиратством», создал фонд поддержки молодых кинематографических талантов, не испытывающий недостатка в средствах. В Марокко кино играет важную роль в противодействии религиозному экстремизму, увеличивает приток иностранных инвестиций, создает новые рабочие места. О многом говорит и тот факт, что с 2001 года король лично патронирует Марракешский международный кинофестиваль. Главной наградой кинофестиваля является «Золотая звезда» (фр. *Étoile d'or*), вручаемая за лучший фильм.

Политиков в качестве инструмента донесения до аудитории определенной программы привлекает не только сюжетная линия кинофильмов, но и организационные возможности кинематографа, проявляющиеся на таких ярких и неординарных форумах, как кинофестивали. В сложный межвоенный период, в год тяжелейшего мирового экономического кризиса, а именно 6 августа 1932 г.



«Золотой лев»
Венецианского кинофестиваля

открылся первый такой фестиваль в Венеции, которая в эпоху патрицианской республики носила титул «Великолепнейшая». «Августейший град Венеция, ныне единственная обитель свободы, единственное прибежище чести, единственная гавань для тех, чьей жажде спокойной жизни угрожают повсюду тираны, бури войн и постоянных потрясений, град, обильный золотом, но еще более славой, сильный своим могуществом, но еще более добродетелью, прочный своими мраморными фундаментами, но более того гражданским согласием, защищенный солеными волнами, но еще более мудростью своих Советов»¹. Эти слова гения эпохи Возрождения Франческо Петрарки, написанные им в 1362 году, прозвучали на открытии фестиваля, на котором 25 отобранных фильмов представляли семь стран. Среди них явно выделялся шедевр французского кинематографа, созданный Рене Клером, «Свобода для нас» (1931). Тематика фильма была созвучна Великой депрессии: «маленькие люди» попадают в оборот индустриального производства. Эту же тему развил Чарли Чаплин в «Новых временах».

В 1932 году на фестивале в Венеции не выделялись призы, а участникам вручали дипломы. Позже появилась одна из главных наград — «Кубок Муссолини». В 1938 году «лучшим режиссером» был провозглашен президент немецкой Имперской кинопалаты Карл Фрелих за фильм «Родина», поставленный по роману одного из любимых писателей Гитлера Германа Зудермана, а главную роль исполняла Цара Лендер, знаменитая шведка, одна из его же любимых певиц. Почти сразу же после Второй мировой войны, в 1946 году, как соперник Венецианского

¹ Цит. по: Сидлин М. Великолепнейшая левест // Независимая газета. 2001. 29 августа.

фестиваля, возник фестиваль в Каннах. И среди наград уже в 1946 году был «Международный приз мира».

Помимо фестивальной сетки с престижными наградами есть и значимая в кинематографическом мире премия, присуждаемая ежегодно. Это главная ежегодная национальная кинопремия США — премия Академии кинематографических искусств и наук (англ. *Academy Awards*), с 1940-х гг. известная как «Оскар». Во-первых, церемония вручения «Оскаров» транслируется в десятках стран в прямом эфире и является знаковым событием в мире культуры. Во-вторых, в числе номинаций есть приз за лучший документальный фильм. Отметим только один из них, в 1943 году приз получила документальная лента «Разгром немецких войск под Москвой» производства Центральной студии кинохроники октября 1941 — января 1942 года. В-третьих, с 1947 года вручается приз за лучший фильм на иностранном языке, что также расширяет пространство номинантов и лауреатов.

Международный фестиваль опыт подтверждает, что круг проблем, связывающих кино и мировую политику, весьма широк. Кинематограф служит средством реализации принципа культурной свободы в современном многообразном мире, способствует развитию институтов гражданского общества, влияет на формирование международного имиджа страны, акцентирует внимание мирового сообщества на тех или иных вопросах глобального политического развития и т. д. Будучи статичным, сюжет, донесенный до нас кинолентой, мог бы быть прочитан по-другому, кино же позволяет увидеть любое явление международной жизни в динамике. Кроме того, природа кино социализирует людей, объединяет их, а это превращает политические концепты, раскрываемые посредством кино, в общедоступные. Благодаря синтетическим возможностям киноискусства происходит сплав архетипов и символов прошлого и настоящего, индивидуального и коллективного опыта, сознательного и бессознательного, «высокого» и «низкого». При всем несовпадении «киноязыка» и «языка» мировой политики первый служит средством перевода второго для широкой аудитории, незнакомой ни с историей проблемы, ни с ее идеологическим насыщением.

Концепты-критерии, содержащиеся в кинофильмах, позволяют и мировую политику измерять кинематографическими мерками. Многие знаковые фильмы получают продолжение в виде сиквелов. В сиквеле не только развивается известный сюжет, но имеются те же герои, те же идеи, те же цели и ценности у главных героев. Так и в международных отношениях период холодной войны завершился сначала «холодным миром», а затем подтвердилось известное наблюдение: можно выи-

грать войну, но ложно выиграть мир. Поэтому в международной жизни холодной войны не успел уйти в прошлое. А политики, которые вершили судьбы мира в годы холодной войны, оставили «достойных» учеников, хотя, разумеется, у любого продолжения сценария имеются отличия от первоначальной версии.

В мировой политике такие отличия ярко проявляются в концепте противоракетной обороны (ПРО). Программа Стратегической оборонной инициативы (СОИ, *SDI — Strategic Defense Initiative*) при Рейгане получила название «Звездных войн», затем уже при Джордже Буше-младшем проект по развертыванию системы НПРО в Польше и Чехии окрестили «Сыном Звездных войн»¹. Решение Барака Обамы об отказе от этой программы свидетельствует о переформатировании концепта ПРО.

Если «звездные войны» — угроза, к счастью, не реализовавшаяся, то терроризм является главным вызовом международной безопасности, борьбу мирового сообщества с которым также можно проследить с помощью кинематографа. Немецкий фильм «Комплекс Баадера-Майнхоф» (нем. *Der Baader Meinhof Komplex*, 2008; Ули Эдель) о левой террористической группе «Фракция Красной Армии» (РАФ) претендует на сенсационную правдоподобность в раскрытии истории терроризма. Имеется прямое воздействие террористических актов на киноиндустрию: теракты в Мумбае (2008) привели к тому, что демонстрация двух фильмов — *Lucky Oye! Lucky Oye!* и *Sorry BHA!* — практически была отменена из-за пустых залов, хотя в индийских домах почти нет телевизоров, а кино общедоступно — билеты стоят всего несколько рупий.

Концепт глобального управления в кино

В условиях роста глобальных рисков одним из наиболее важных становится концепт глобального управления. Его с полным правом можно назвать одним из самых сложных и дискуссионных. Поэтому особо ценно, что данный концепт можно проиллюстрировать с помощью кино, например, фильма Сидни Поллака «Переводчица» (англ. *The Interpreter*). Треть действия этой ленты происходит в штаб-квартире Организации Объединенных Наций (ООН) в Нью-Йорке, куда кинематографистов ранее не пускали. В 1959 году Альфред Хичкок хотел снять там эпи-

¹ Котляров И.И. «Звездный мир» против «звездных войн»: Политико-правовые проблемы. М.: Международные отношения, 1988.

зод фильма «К северу через северо-запад, однако, ему это не разрешили. В ООН служит синхронисткой героиня фильма (Николь Кидман), уроженка некой африканской страны, владеющая редким диалектом ку выдуманного языка матобо. В один из вечеров, вернувшись за вещами в свою комнатку, с видом на главный зал заседаний ООН, она случайно подслушивает разговор в темном зале. Там некие люди обсуждают, причем на том самом родном для нее ку, план убийства через несколько дней президента Матобо доктора Зувани — во время его выступления на Генеральной Ассамблее. Она не видит разговаривающих. Но через стекло комнатки они ее замечают. Основное напряжение фильма связано с прошлым самой героини Кидман. Доктор Зувани — первый чернокожий президент бывшей колонии, не без помощи американцев пришедший власти как демократ, затем ставший диктатором. Фильм фиксирует идею, что США сами вырастили некоторых будущих террористов и диктаторов, считая их надежными людьми. Приехав в Нью-Йорк, диктатор Зувани вспоминает, что некогда его встречали здесь ковром из живых цветов. Теперь его люди устроили в Нью-Йорке теракт. Зувани устроил стране геноцид — и это еще один важный концепт мировой политики. Поэтому героиня вслед за родным братом стала бойцом сопротивления. И из-за такого прошлого представители спецслужбы, которым она рассказала о подслушанном разговоре, относятся к ее сообщению с недоверием. Главное, фильм в оценке международной ситуации не прямолинеен, хотя и полон наивных стандартов, как-то вера в справедливость Гаагского трибунала. Но на этом фоне проявляется скепсис по отношению к ООН. Генеральная Ассамблея выглядит сборищем филистеров, пикейных жилетов, которые произносят правильные демократические речи, а на деле просиживают штаны.

Образ ООН возникает и в «Искусстве войны» — канадско-американском фильме-боевике (англ. *The Art of War*; 2000, режиссер Кристиан Дюгей). Специалисты в области геополитики часто ссылаются на трактат Сунь-Цзы «Искусство войны. Стратегия и тактика победителя»¹. В своем названии картина повторяет этот знаменитый трактат, содержание которого отчасти влияет на сюжет ленты. Ее герой — Нил Шоу — является оперативником специального подразделения ООН, чей отряд занимается шпионажем и неэтичными тактиками для достижения мира и кооперативной безопасности. После того, как обнаруживается грузовой контейнер полный мертвых беженцев из Вьетнама, а посол КНР

¹ Сунь-Цзы. Искусство войны. Стратегия и тактика победителя. М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2003.

погибает от выстрела снайпера на празднестве нового торгового соглашения между Китаем и Соединенными Штатами, Шоу подставляют за убийство. И он ответить на тот вопрос, что задается в трактате: «Кто твой враг?»

Этот вопрос можно отнести к вечным. И каждый вид искусства предлагает человеку особые пути поиска ответа на него. В значительной части ответы фокусируются вокруг нравственной или социальной проблематики, а то и соединяют ту и другую. Свои варианты ответов на этот вопрос есть у власти и общества. Потому власти порой запрещают показ фильмов, в которых видение автором решения проблем социального устройства расходится с официальной линией. Фильмы франко-швейцарского кинорежиссера, кинокритика, актера, сценариста, монтажера и кинопродюсера, стоявшего у истоков французской новой волны в кинематографе Жан-Люка Годара (1930–2022), не показывались в Советском Союзе. В первое постсоветское десятилетие 1990-х революционная формула «новой волны» 1950-х годов — отсутствие сценария, монтажа и художественной съемки — уже казалась пройденным этапом. Но после Красного мая 1968 года в Париже никто уже не сомневался в том, о чем до этого хотел сказать Годар, о том, что ни технический прогресс, ни влияние изобилия и массового потребления не могут положить конец социальным конфликтам и деградации человеческих отношений. Важный момент знакомства России с работами мастера был безвозвратно упущен. Его было не наверстать показом нового фильма Годара «Социализм» (фр. *Film socialisme*, 2010), который стал первой работой режиссера, вышедшей в российский прокат. Фильм состоит из трех частей. Первая новела посвящена путешествию на пароходе по Средиземноморью и разговорам — философа, преступника, посла, бывшего чиновника ООН и даже милиционера из России — на самые разные темы. Вторая новела — это зарисовка о семье, в которой дети могут одержать победу над убеждениями родителей. Третья новелла представляет краткую энциклопедию истории от Древнего Египта до наших дней. Все это было сопровождено цитатами из произведений Бальзака, Шекспира, Чехова и субтитрами, которые не имеют ничего общего с происходящим на экране. Фильм повествовал о том же, что и предшествующие ленты Годара, т. е. о сложности коммуникаций между людьми, о важности изменения нравов.

Скрываемый на Западе концепт неокOLONиализма также нашел отражение в переосмыслении роли белых в Африке. Возникает вопрос, стало ли лучше черному населению после вытеснения белого, ведь белые тоже могут быть африканскими патриотами, а Африка должна отдать

им дань уважения. Выделенный сюжет указывает на то, какую значимость имеет формирование толерантности. Именно этот концепт несет в себе большинство фильмов, в которых раскрываются сюжет межцивилизационных столкновений в прошлом. Так, в начале 2007 года на мировых киноэкранах с успехом демонстрировался художественный фильм «300 спартанцев», (англ. 300) рассказывающий о войне Спарты с Персией, и в частности, о битве, когда триста спартанцев боролись насмерть с многотысячной армией персов. Кстати, исторический фильм 1962 года (англ. *The 300 Spartans*) на этот же сюжет отличается большей правдоподобностью. После выхода этого голливудского произведения, не могли не последовать различные комментарии. Мало кто предполагал, что игровой фильм, который был снят по мотивам комиксов, мог вызвать столь бурную и неоднозначную реакцию. В иранской прессе появились публикации под названием «Голливуд объявляет Ирану войну». Иранцы даже организовали компьютерный протест, объявив авторам свое недоумение по поводу «безответственности, неэстетичности и антинаучности» фильма и потребовали «срочного исторического пересмотра и извинений со стороны соответствующих лиц» в интернете. Прежде всего, иранцам не понравилось, что их предков — персов представили в виде зла, посягнули на императора Херхеса, тогда как тот написал первую декларацию прав человека. Кроме того, уроженец Кипра Херхес представлен темнокожим актером, но в жизни Херхес был светлокожим. Тогда это было только начало пересмотра исторических фактов в угоду политической корректности, еще не доведенное до абсурда.

Кинематографическая репрезентация концепта безопасности

Не менее значим для мира концепт безопасности. Особенно актуален этот сложный концепт для воспитания молодежи, плохо ориентирующейся в пространстве множества угроз, вызовов и рисков безопасности. Киноискусство, естественно, не могло обойти вниманием этот концепт. В частности он получил воплощение в образе корабля, составляющего основную символическую фабулу ряда кинолент¹. В 1965 году Стэнли Крамер выпускает фильм «Корабль дураков», снятый по рома-

¹ Терновая Л.О. Корабль — символ поиска, надежды и безопасности // Национальная безопасность России: проблемы и пути обеспечения: сборник научных статей. Выпуск 1(10). М.: Макс Пресс, 2010. С. 96–105.

ну Кэтрин Энн Портер. Время и место действия жестко ограничены — в 1933 году пароход плывет из Мексики в Германию. Его герои — пассажиры корабля — люди разных национальностей, представители разных слоев общества, и команда гигантского лайнера «Вера», которые узнают по пути своего следования о том, что в Германии к власти пришли нацисты. Один из пассажиров — философствующий карлик Глокен, дает лайнеру новое имя «Корабль дураков». Этот корабль является моделью мира, обуреваемого частными страстями и социальными катаклизмами, разделенного многочисленными предрассудками. В отличие от других пассажиров, которые строят иллюзии, что тот современный Ноев ковчег, где они оказались, даст им шанс спастись, Глокен видит, что человечество, подобно кораблю дураков, не способных найти взаимопонимания, чтобы противостоять зарождающейся стихии уничтожения.

В 1983 году появляется кинофильм Федерико Феллини (1920–1993) «И корабль плывет...» Название фильма сложно точно перевести на русский язык, а во французском языке был найден вариант: *Et vogue le navire*, что буквально означает — «Плыла-качалась лодочка» — и соответствует притчевому характеру картины. В сюжете фильма можно найти развитие истории гибели «Титаника», когда оркестр из восьми музыкантов продолжает играть на палубе в момент погружения судна. Действие фильма разворачивается в 1914 году. Из Неаполя к островку Эримо плывет корабль «Глория Н», на борту которого певцы, актеры, бизнесмены, аристократы, провожающие в последний путь оперную приму Эдмеа Тетуа, которая завещала развеять свой прах над морем близ ее родного острова. Тем временем, а именно 28 июня 1918 г., в Сараево был убит эрцгерцог Франц Фердинанд. Вскоре начнется Первая мировая война. Лайнер спасает сербских беженцев, а затем ему встречается броненосец под флагом Австро-Венгрии, командование которого требует выдать сербов. После сложных сюжетных переплетений, оба корабля идут ко дну, олицетворяя гибель Австро-Венгерской империи и мировой культуры.

Отметим, что корабль, как общее обстоятельство места, не помешал художникам создать два противоположных по смыслу фильма. И каждое из этих произведений по-своему трактовало символику корабля с точки зрения пространства безопасности или движения к защищенной гавани. В то же время обе картины в символическом плане четко отразили процесс углубляющейся взаимосвязи и взаимозависимости отдельных аспектов мирового развития, который позже специалисту станут называть глобализацией, а еще позже начнут делать акцент не на ее преимуществах, а на вызовах.

Проблемы кинематографической глобализации

В начале XXI века мировые премьеры фильмов известных режиссеров стали ярким проявлением глобализации, подтверждением ее реальности. Вместо одного из самых распространенных мировых индексов — «Индекса биг-мака» (англ. *Big Mac Index*) вскоре вполне может появиться кинематографический индекс, позволяющий по числу зрителей, посетивших премьеры таких фильмов, измерять уровень интеграции той или иной страны в глобальный миропорядок или степень ее национального суверенитета. При этом не менее важным станет анализ того, на какой концепт мировой политики обратили внимание создатели таких фильмов, ибо так можно понять, как может измениться состояние международных отношений.

Проблемы кинематографической глобализации многообразны и затрагивают культурные, экономические и социальные аспекты киноиндустрии. Отметим некоторые из наиболее острых проблем:

- утрата культурной самобытности: глобализация ведет к доминированию определенных культурных моделей, особенно голливудских фильмов, что подавляет национальные кинематографии. Это проявляется в снижении интереса зрителей к местным фильмам и ограниченности финансирования национальных проектов;

- экономическое неравенство: голливудские студии обладают значительно большими ресурсами и возможностями для продвижения своих продуктов на международном рынке. Это создает барьеры для выхода местных производителей на международные рынки и снижает конкурентоспособность малых студий;

- однотипность сюжетов и образов: под влиянием коммерческих интересов крупные кинокомпании часто прибегают к созданию однотипных фильмов с предсказуемым сюжетом и шаблонными персонажами. Это негативно сказывается на творческом разнообразии мирового кинематографа;

- негативное влияние на локальные языки и культуры: массовое распространение англоязычных фильмов способствует уменьшению роли региональных языков и культур. Многие зрители предпочитают смотреть фильмы на английском языке, даже если существует дублированная версия на родном языке;

- пиратская цифровая угроза: с развитием технологий цифровые копии фильмов легко распространяются нелегально, что сокращает доходы правообладателей и уменьшает финансирование новых проектов;

– отсутствие равноправия в распределении доходов: несмотря на растущую популярность онлайн-кинотеатров и стриминговых сервисов, доход от проката фильмов распределяется неравномерно. Большая часть прибыли остается у крупных корпораций, тогда как местные производители получают лишь небольшую долю;

Проблемы репрезентации международных отношений, мировой политики и национальных интересов с помощью языка кино не решаются толь на творческом уровне. Они требуют комплексного подхода к решению, включая государственную поддержку национального кинематографа, развитие международного сотрудничества и создание условий для конкуренции на равных условиях.

Рекомендации преподавателю

Контрольные вопросы и задания

Базовый уровень

1. Дайте определения следующим основным понятиям международных отношений, опираясь на кинообразы, которые соответствуют концепциям «мягкой силы», «цивилизационной идентичности», «геополитического баланса сил».
2. Перечислите основные критерии (концепты), по которым можно анализировать мировую политику в кинематографе, например, война и мир, лидерство и власть, национальная идея и др.
3. Как классические геополитические теории могут быть визуализированы в кино через образы границ, территорий и конфликтов?

Средний уровень

4. Сравните, как по-разному транскрибируются в кино концепты «жесткой» (военная, экономическая мощь) и «мягкой» силы (культурная привлекательность, ценности).
5. Проследите, как менялся в мировом кино образ «другого» (врага, соперника, союзника) в зависимости от исторического контекста (холодная война, 1990-е годы, современность). Какие геополитические концепты стоят за этими изменениями?

Высокий уровень

6. Является ли кино эффективным инструментом «мягкой силы» для продвижения национальных интересов, или его политическое влияние переоценено?

7. Что сильнее формирует политическое сообщение фильма: авторский замысел режиссера или системные идеологические установки эпохи и страны производства?
8. Как развитие технологий изменит саму природу политической транскрипции в аудиовизуальных искусствах в будущем?
9. Выберите современный фильм на геополитическую или историческую тему и проведите его детальный анализ, выделив и расшифровав не менее трех ключевых концептов-критериев мировой политики (например, суверенитет, справедливая война, революция). Результат представьте в виде аналитической записки или презентации.
10. Предложите сценарную заявку на основе концепции (синописа) короткометражного фильма, центральным конфликтом которого был бы не военный, а один из аспектов «мягкой силы»: борьба за информационное влияние, культурную гегемонию или формирование исторической памяти. Опишите главных героев, антагонистов и основную идею.
11. Выступите в роли куратора тематического кинофестиваля «Геополитика на экране». Сформируйте программу из четырех — пяти фильмов разных стран и эпох, которые наиболее глубоко раскрывают эволюцию миропорядка. Напишите вступительную статью к каталогу фестиваля, обосновывающую выбор лент и его сквозную тему фестиваля.

Библиография

1. Кино и коллективная идентичность : монография / М. И. Жабский, В. С. Жидков, Н. А. Хренов ; под ред. М. И. Жабского. М. : ВГИК, 2013.
2. Новикова А. А. Воображаемое сообщество: очерки истории экранного образа российской интеллигенции : монография. М. : Согласие, 2018.
3. Салахиева-Талал Т. Психология в кино: Создание героев и историй: научно-популярное издание. М. : Альпина нон-фикшн, 2026.
4. Тюрина Н. Ш. Философия и социология нетипичного развития (образ «Другого» в мировом кинематографе) : учебное пособие. М. : ИНФРА-М, 2024.
5. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов : монография. М. : Прогресс-Традиция, 2008.

Глава 4

Особенности культуры общения в объективе кинокамеры

*Да, здесь, на светлом трепетном экране,
Где жизни блеск подобен острiu,
Двадцатый век, твой детский лепет ранний
Я с гордостью и дрожью узнаю.*

*Мир изумительный все чувства мне прельщает,
По полотну несущийся пестро,
И слабость собственная сердца не смущает:
Я здесь не гость. Я свой. Я уличный Пьеро.*

Георгий Иванов¹

Международное общение: специфика и проблемы интерпретации

Международное общение следует рассматривать как сложный процесс взаимодействия и обмена информацией между людьми, организациями или органами власти разных стран мира. Оно включает в себя культурные, экономические, политические, научные и образовательные контакты, осуществляемые посредством различных каналов связи, включая личные встречи, телефонные переговоры, электронную почту, социальные сети и международные конференции.

Основные цели многогранного общения состоят в:

- обмену информацией, способствующем передаче знаний, опыта и технологий между странами, регионами, общественными организациями, хозяйствующими субъектами, людьми;
- развитию взаимодействия и сотрудничества в целях создания совместных проектов и инициатив в различных сферах деятельности;
- укреплении взаимопонимания, принятия культурных особенностей и традиций друг друга;

¹ Иванов Георгий Владимирович (1894–1958) — русский поэт, прозаик, переводчик; один из крупнейших поэтов русской эмиграции.

– решении разнообразных проблем путем реализации совместных усилий по решению экологических, экономических и социальных вопросов;

– поддержании культурных и дипломатических связей для обеспечения мирного сосуществования и разрешения конфликтов.

Для эффективного международного общения важно владеть иностранными языками, понимать культурные различия и уметь адаптироваться к различным условиям коммуникации.

По стремительности и разноплановости мировых перемен, сменяемости кадров, на которых фиксируется внимание зрителя и которые в то же время представляют новые стандарты политической культуры, прошедшее столетие справедливо сравнивать с кино. Несмотря на то, что между мировым кинематографом и мировой политикой существует сложная взаимосвязь, она не позволяет называть кинематограф зеркалом политики, тем более — мировой. В то же время комплекс образов и действующих в кинематографе лиц дает возможность выделить важнейшие проблемы, являющиеся в тот или иной период критериями состояния международного общения¹.

Герои цитируемого выше романа «Отягощенные злом» братьев Стругацких, рассматривая картину одного непризнанного немецкого художника, ничем не заявляющего о себе как о будущем фюрере, относительно легко сравнивают застывшее на картине изображение с тем действием, которое они могли бы наблюдать в кино. Его волшебная сила оказалось способной представить мир таким, каким его никто не мог видеть до изобретения кинематографа. С тех пор, как около ста лет назад людьми были стремительно освоены такие новые коммуникативные каналы, как кино и радио (опыты Попова по передаче звука на расстояние состоялись в год первого киносеанса), набор этих каналов расширился. Усложнился и процесс восприятия миропорядка: его осмысление стало невозможным без конкретизации содержания понятий «образ мира», «действительность», «реальность» и др. Эти понятия из критериев художественного аналога «образа мира» превратились в критерии его политической оценки.

Те люди, которые уже в первые десятилетия существования кинематографа понимали, насколько реальной может быть подмена понятий действительности, понятиями кино, периодически испытывали настоящие потрясения. К таким людям относился и австрийский писатель, художник, драматург и журналист Стефан Цвейг (1881–1942). Например,

¹ Терновая Л.О., Нигматуллина Т.А. Международное общение: культура, искусство, наука... Уфа: Изд-во БИСТ (филиала) ОУП ВО «АТиСО», 2025.

так он описывал свое ощущение, возникшее во время одного из кинопросмотров накануне Первой мировой войны: «Весной 1914 года... мы решили отправиться в кинематограф. Это был маленький пригородный кинематограф, ничуть не походивший на современные дворцы из стали и сверкающего стекла. Один-единственный, наспех оборудованный зал, заполненный простым людом: рабочими, солдатами, торговками — настоящим простонародьем... На экране показали сперва «Новости со всего света». Гонки на шлюпках в Англии; люди переговаривались и смеялись. Последовал французский военный парад; зрители и тут не очень воодушевились. Но вот третий сюжет: «Визит императора Вильгельма в Вену к императору Францу Иосифу»... Стоило кайзеру Вильгельму появиться в кадре — и сразу в темноте начались дикий свист и топот. Все вокруг галдело и свистело, женщины, мужчины, дети неистовствовали, выкрикивали оскорбления, как будто им нанесли личную обиду. Добродушных обывателей Тура, ничего не знавших ни о мире, ни о политике, кроме того, о чем писали газеты, в одну секунду охватило безумие.

Я испугался. Испугался до смерти. Ибо я понял, как глубоко проник яд многолетней пропаганды ненависти, если даже здесь, в маленьком провинциальном городке, мирные обыватели и солдаты были до такой степени настроены против кайзера, против Германии, что мимолетный кадр на экране мог так разъярить их.

Это продолжалось всего несколько секунд. Затем кадры сменились, и, кажется, все было забыто... Это были всего лишь считанные секунды, но они показали мне, как легко было бы в момент настоящего кризиса натравить народы друг на друга вопреки всем попыткам пробудить взаимопонимание, невзирая на все наши усилия»¹.

Обстоятельства, благодаря которым кино становилось инструментом политики, особенно такой, которая не чуждается элементов шоу, очевидны. Кинематограф предоставлял людям возможность сопереживать, а сопереживая погружаться в те области жизни, которые вряд ли были доступными для большинства простых людей. Политики всегда хорошо понимали, что такой путь в вымышленные миры не всегда может быть безобидным для власти, поэтому они периодически предпочитали перестраховаться и ограничить возможности показа какой-либо ленты. Обратимся опять к воспоминаниям Цвейга, только теперь накануне Второй мировой войны: «Уже в первые дни нового режима я неожиданно-негаданно стал виновником необычайного переполоха. Дело

¹ Цвейг С. Вчерашний мир // Интернет-энциклопедия Либрусек. URL: <http://lib.rus.ec>Книги>194213/read>.

в том, что в это время по всей Германии шел фильм, снятый по моей новелле «Жгучая тайна» и имевший то же название... Но на следующий день после поджога рейхстага, который нацисты безуспешно пытались приписать коммунистам, у рекламных тумб с афишами «Жгучей тайны», перемигиваясь и подталкивая друг друга, стали толпиться люди. Гестаповцы быстро раскусили, почему это название вызывает смех. В тот же вечер повсюду пронеслись полицейские на мотоциклах, демонстрация фильма была запрещена, а название «Жгучая тайна» со следующего утра бесследно исчезло из всех газетных объявлений и афиш...»¹.

Чаще политические деятели не запрещали кино, а использовали, причем известно довольно-таки примеров их непосредственного погружения в кинематографический процесс не как актеров, сценаристов или консультантов, а как его своеобразных дирижеров. Это стремление сделать кинематограф политическим инструментом проявлялось в разных государствах и в разные времена. Один из наиболее показательных примеров, показали Соединенные Штаты Америки в период маккартизма. После того, как в США в июне 1950 г. был опубликован доклад о коммунистической «фильтрации», началась «охота на ведьм». Лишь недавно Американская гильдия сценаристов (англ. *Writers Guild of America*) добилась внесения в титры 14-ти фильмов, вышедших в прокат в период с 1951 по 1964 годы, имен сценаристов из так называемого «черного списка», составленного во времена маккартизма.

Для зрителей имеет значение не только то, что политики и общественные деятели поддерживают кино, в частности, своим собственным участием, но и то, кто именно из актеров исполняет роль национального лидера. Сохраняющийся спор Китая и Японии из-за архипелага Сенкаку (Дяоюй) подхлестывает националистические настроения в КНР. Китайская публика была возмущена тем, что роль Мао Цзэдуна в телевизионном историческом сериале о сопротивлении японской оккупации оказалась отданной британскому подданному. Постановщиков сериала, рассказывающего о том, как Мао Цзэдун возглавил сопротивление японской оккупации в начале Второй мировой войны, обвинили в «богохульстве». Но до этого актер Чжан Телинь, перешедший в британское подданство в 1997 году, успел выступить в телесериалах в амплуа китайского императора XVIII века. И это не вызвало возражений, а вот для роли Мао актер с иностранным паспортом не годится. Автор постера на сайте Voice of China пишет: «Недостаточно внешне походить на Мао.

¹ Цвейг С. Вчерашний мир // Интернет-энциклопедия Либрусек. URL: <http://lib.rus.ec/Книги/194213/read>.

Актер должен соответствовать политическим критериям. Иначе это будет богохульством и нанесет оскорбление миллиарду китайцев»¹.

Чтобы использовать кино в политико-воспитательных целях, необязательно применять его в качестве политической рекламы, посредством кино призывать идти на выборы, поддерживать ту или иную политическую программу. Язык кино — это язык символов. И наиболее талантливые ленты в символическом плане отразили сложности процесса углубляющейся взаимозависимости мирового развития. Именно об этом еще один культовый фильм — «Титаник» Джеймса Кэмерона (англ. *Titanic*, 1997). Итальянский мыслитель Умберто Эко (1932–2016), объясняя причины популярности «Титаника», писал: «Во-первых, архетип кораблекрушения. От Гомера и далее кораблекрушение — это трагическое событие, в котором сталкиваются жизнь и смерть, мы и величие природы, хрупкое изделие человеческих рук и ужасающая мощь морской стихии... Второй элемент: мы видим воочию, насколько несовершенна техника, созданная руками человека. Крушение настоящего «Титаника» в начале XX века нанесло смертельный удар по утопиям предшествующего столетия... Третий элемент: модель Гранд-отеля, человеческий круговорот»². Но такая модель нуждается в управлении, глобальном управлении, а с ним, даже в условиях роста глобальных рисков, все обстоит не просто.

Гуманизации нравов не менее чем политические реалии прошедшего столетия способствовало внедрение технических средств, документирующих военные преступления. Кинохроника сыграла особую роль в раскрытии преступлений, совершенных в нацистских концлагерях. На киноэкране отразились все крупные вооруженные конфликты. Эволюция экранной жизни военных конфликтов отмечена фильмами «Летят журавли» (М. Калатозов), «Баллада о солдате» (Григой Чухрай), «Иваново детство» (Андрей Тарковский), «Пепел и алмаз» (Анджей Вайда), «Хиросима, моя любовь» (Ален Рене), «Ночной портье» (Лилиана Кавани).

Многие современные фильмы о войне акцентируют внимание не столько на проблемах политического режима, сколько на этической стороне конфликта. Об этом можно судить по программе «После победы», представленной на международном кинофестивале в Роттердаме (2010), в которой актуализировались военные конфликты прошлого столетия, их психологические последствия и то, как сплелись культуры

¹ Скосырев В. Китайцы вспоминают о ранах, нанесенных им колонизаторами // Независимая газета. 2010. 25 октября.

² Эко У. Как с успехом потерпеть кораблекрушение // Картонки Минервы. Записки на спичечных коробках. СПб.: Симпозиум, 2010. С. 147–148.

насилия и жертвенного героизма в политической мифологии разных народов. Важно подчеркнуть, что почти во всех представленных в Роттердаме фильмах война показана с точки зрения агрессора, несмотря на то, что рассказывалось о разных войнах, как, например, в фильме «Ясукуни» (Ли Ин, 2007) о японском храме, куда приходят ветераны Второй мировой и их родственники, чтобы отдать почести участникам войны, включая осужденных и даже казненных военных преступников.

Проблематизация различных аспектов войны средствами кинематографа, разумеется, не может не учитывать специфику этого вида искусства. Но при всех возможных художественных допусках авторам часто не удается избежать политической ангажированности, неумения или нежелания выйти за рамки политического заказа. Часто суть подобного заказа видна еще до выхода фильма на экран, на его премьерном показе. Так было, например, на премьере фильма Ренни Харлина «Пять дней августа» (англ. *5 Days of August*, англ. *5 Days of War*) в Тбилиси, куда приехали исполнители главных ролей — Энди Гарсия, играющий Михаила Саакашвили, Вэл Килмер (нидерландский журналист) и Руперт Френд (американский репортер Томас Андерс). Любопытно, что эта картина несколько раз меняла названия. В США сначала она была «Грузия», потом «Кровавый август» (англ. *Red August*). В грузинском прокате к августу добавятся пять дней, а прилагательное «кровавый» ушло и окончательный вариант звучал, как «Сакартвело» (англ. *Sakartvelo*). На английском



Один из первых плакатов фильма под рабочим названием

название проясняет ситуацию и выдает «Пять дней войны», а на французском — «Состояние войны» (фр. *État de guerre*). Фильм рассказан от лица американского журналиста, который находится в Грузии и якобы является свидетелем того, что здесь происходит. Режиссер про Осетию не говорит, он берет шире, воспроизводя в фильме обращение Саакашвили о нападении России на Грузию. Герой с неподдельным ужасом смотрит, как рвутся снаряды, как страдает мирное население от иноземных агрессоров. Однако на некоторых англо- и франкоязычных сайтах синопсис фильма подавался так, что в ленте показана правда о «русских бесчинствах».

Язык кино — язык коммуникации

Проблемы, поднимаемые в кинофильмах, позволяют измерять «температуру» международного общения кинематографическими мерками. Знаковые фильмы часто получают продолжение в виде сиквелов, где не только развивается известный сюжет, но действуют те же самые герои, руководствующиеся теми же ценностями, но проявляют они себя в иных обстоятельствах. Современный мир невозможно представить без международной миграции населения, яв-



Речевой шар из комикса 1948 г.

ляющейся одним из наиболее мощных глобальных процессов. Поэтому среди многочисленных линий международного общения, отражаемых в кинематографе, следует отметить линию, связанную с миграцией, которая выделяет кино как особый язык коммуникации, создающий образы, способствующие новой глобальной планировке пространства и адаптации людей к ней. Например, из американских комиксов с рисованными «пузырями», в которых появлялась речь героев. Речевой пузырь (англ. *Speech balloons, speech bubbles, dialogue balloons, or word balloons*) — этот визуальный прием перешел в кино, позволив иммигрантам, плохо знавшим английский язык, понимать содержание фильмов, а с ним и специфику жизни в США.

Миграция не всегда носит трансграничный характер. Внутри государств она способствует рождению мегаполисов. Еще на ранней стадии развития мирового кинематографа образ гигантской скученности людей получил отражение в немом художественном фильме Фрица Ланга (1890–1976) «Метрополис» (нем. *Metropolis*, 1927). Этот фильм с полным правом считается первой экранной антиутопией. По решению ЮНЕСКО в 2001 году фильм включен в свод эталонов духовной и материальной культуры человечества «Память мира». «Метрополис» поражает воображение постановочным размахом, массовыми сценами, в которых участвовало около 30 тысяч статистов, визуальными эффектами, изобретательным монтажом, невероятной динамичностью и экспрессивностью. Открытие этим фильмом 60-го Берлинского кинофестиваля (2010) можно считать символическим, так как образ метрополиса концентрирует в себе множество глобальных проблем, эксперименталь-



Кадр из фильма «Метрополис»

ной площадкой разрешения которых становятся глобальные города, превращающиеся в акторов мировой политики.

Современной переключкой с «Метрополисом» стал американский компьютерно-анимационный комедийно-приключенческий фильм «Зверополис» (англ. *Zootopia*; дословно — «Звериная утопия») Walt Disney Animation Studios. Он расска-

зывает о друзьях-полицейских в формате 3D. Зверополисе — это современный город, населенный антропоморфными животными. Как и любой мегаполис, он разделен на районы, каждый из которых полностью повторяет естественную среду обитания его жителей. Животные в этом кинематографическом мире когда-то были дикими, однако, к моменту, когда происходит действие фильма, люди так и не появились, а диких животных уже не существует. И все обитатели Зверополиса превратились в цивилизованных.

Кино всегда давало людям возможность понять, что при всей удаленности одного мира от другого между ними нет непреодолимой пропасти, а имеются, общие для любого из них проблемы, а потому те, о которых рассказывается с экрана, способны быть пережитыми и решенными в другом, реальном мире. Чем больше проблем, сложностей, социальных, идейных, политических столкновений было в этом мире, в каком-либо регионе или стране, тем важнее было передать накал страстей, вызванных ими, посредством киноязыка, с его исключительно высоким уровнем иносказания и глубоким проникновением в эмоциональное поле зрителя.

Часто такое проникновение происходит благодаря тому, что к созданию фильма причастны творческие люди разных специализаций, но бывает и так, что о создании одного художника миру становится известно от другого. В 1986 году знаменитым колумбийским писателем Габриэлем Гарсиа Маркесом (1927–1214) на основе «изнурительного интервью длиной в неделю» с чилийским режиссером Мигелем Литтином был написан роман-репортаж «Опасные приключения Мигеля Литтина в Чили» (исп. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*)¹. Безвозвратно вы-

¹ Маркес Г.Г. Опасные приключения Мигеля Литтина в Чили / пер. М.Н. Десятова. М.: АСТ, 2012.

сланный диктаторским режимом из страны после пиночетовского переворота, отважный режиссер через двенадцать лет нелегально вернулся на родину, чтобы «прицепить Пиночету ослиный хвост», открыв миру глаза на истинное положение дел в Чили. Прикрытием послужили иностранные съемочные группы, легально аккредитованные для вполне невинных съемок исторических и естественнонаучных лент. Сам Литтин изображал уругвайского режиссера, приехавшего в Чили снимать рекламный ролик французских духов. Под руководством Литтина и при непосредственном участии чилийского подполья скрытой камерой было снято 32 тысяч метров пленки, превратившиеся в итоге в четырехчасовой документальный фильм «Всеобщая декларация Чили» (англ. *Acta General de Chile*). Фильм Литтина получил впоследствии приз Венецианского кинофестиваля. Маркес же, придав драматической и опасной истории динамичную форму и стилистику авантюрного испанского романа, не только сохранил повествование от первого лица и богатую фактуру материала, показавшую, что на деле скрывалось за «экономическим чудом» и лозунгом «В Чили мир и порядок». Писатель сумел передать читателю доверительные интонации, уникальные речевые обороты и подлинные эмоции рассказчика. Естественно, первый тираж романа Маркеса в Чили был уничтожен по личному приказу Пиночета.

Кино, вернее, кинематографическое производство способствует не только тому, чтобы в создании фильма объединялись люди разных творческих профессий — сценаристы, актеры, режиссеры, художники и др., оно формирует условия и даже тяготение к тому, чтобы человек, вовлеченный в жизнь кинематографа, пробовал себя в разных специальностях, с ним связанных. Чаще всего отмечается путь из актеров в режиссеры. Этим путем прошли такие актеры, как Клинт Иствуд, Мэл Гибсон, Джордж Клуни, Роберто Бенини.

В 2012 г. на экраны вышел фильм «В краю крови и меда» (англ. *In the Land of Blood and Honey*). Это — первая режиссерская работа Анджелины Джоли. В основе сюжета лежит история трагической любви сербского офицера к боснийской художнице, когда герои представляют народы, разделенные гражданской



Постер фильма
«В краю крови и меда»

войной. Картина снималась в Боснии с боснийскими актерами. Отказавшись от большого бюджета и помощи голливудских студий, Джоли пригласила на главные роли людей, которые прошли через события, описанные в фильме. Безусловно, фильм больше продолжает гуманитарную миссию Джоли как правозащитницы, нежели ту линию, в которую до этого вписывались ее актерские работы. Картину снимали сразу в двух версиях, на двух языках — боснийском и английском. Например, в США показывают обе версии, боснийскую с субтитрами и англоязычную.

Патриотические фильмы на службе воспитания

Патриотические фильмы ярко поднимают проблематику любви к Родине, служения стране, героизма, исторической памяти и национальной идентичности. Такие ленты обращаются к историческим событиям, военным подвигам, спортивным достижениям или биографиям выдающихся личностей. Они формирует у зрителей чувство гордости за свою страну и ее историю, осознание сопричастности и ее великим свершениям и ответственности за будущее.

В советские годы патриотическая тематика была тесно связана с событиями и героями Великой Отечественной войны. Многие ленты того периода стали культовыми и до сих пор считаются эталоном патриотического кино. Пронзительная лента Сергея Бондарчука «Судьба человека» (1959) основана на рассказе Михаила Шолохова. Ее главный герой, Андрей Соколов, переживает плен, потерю семьи, при этом сохраняет силу духа и человечность, что подчеркивает значимость нравственного выбора в экстремальных условиях.

Ряд из знаковых фильмов, посвященных Великой отечественной войне, создавался уже через несколько десятилетий после Победы. Но это делало их еще более пронзительными, потому что раны войны не исчезали из памяти, а ее уроки требовали постоянного напоминания о силе духа народа, его испытаниях и опасности повторения ошибок прошлого.

Несколько выдающихся фильмов появились в 1970-е годы. В центре сюжета фильма прославляющего профессию военного и идею служения Родине «Офицеры» (1971) Владимира Рогового показана судьба офицера Алексея Трофимова, его семьи и потомков. Фраза из этого фильма: «Есть такая профессия — Родину защищать!» стала не просто крылатой. Она выступает олицетворением истинного патриотиз-

ма. Примерно в это же время выходит на экраны фильм посвященный летчикам-истребителям времен Великой Отечественной войны «В бой идут одни „старики“» (1973) режиссера Леонида Быкова. Его название объясняется традицией не выпускать на боевые вылеты неопытный состав. Исключительно важно, что фильм показывает не только героизм, но и человеческие качества летчиков, их взаимопомощь и дружбу, а также доказывает, как важен юмор в экстремальных условиях. В 1975 году Появляется фильм Сергея Бондарчука «Они сражались за Родину». Это — экранизация произведения Михаила Шолохова, повествующая о простых солдатах и их подвигах на фронте, подчеркивает ценность человеческой жизни даже в тяжелейших условиях войны. Очень важно понимать, что у автора литературного произведения и режиссера могут быть разные представления о событиях и героях. Поэтому кинематографисты периодически возвращаются к литературным источникам и предлагают новые варианты их экранной репрезентации. Так было с повестью Бориса Васильева «А зори здесь тихие...» о группе девушек-зенитчиц, которые сталкиваются с превосходящими силами врага. В 1972 году была представлена ее экранизация режиссера Станислав Ростоцкого, сочетающая героизм с трагизмом и показывающая войну через призму человеческих судеб. А в 2015 году Ренат Давлетьяров представил свою версию, имеющую не только экранный, но и четырехсерийный телевизионный вариант.

В наши дни патриотические фильмы продолжают развиваться, но сталкиваются с новыми вызовами. Отвечая на них, создатели лент стремятся усиливать реалистичность и документальность. Например, авторы «Брестской крепости» (2010) и «Сталинграда» (2013) стремились к исторической достоверности, применяя современные технологии для воссоздания атмосферы событий.

Патриотизм воспитывается и в спорте. Неудивительно, что популярными стали спортивные драмы, демонстрирующие силу духа мастерство советских и российских спортсменов, добивавшихся выдающихся побед в международных соревнованиях. «Легенда № 17», «Чемпионы», «Движение вверх» представляют подвиги спортсменов во имя страны.

Нельзя исключать из круга фильмов патриотической направленности, имеющие мистические и фантастические элементы. Например, в фильмах «Мы из будущего» и «Туман» происходит переосмысление патриотизма через призму мистических обстоятельств, при которых герои из современности попадают в прошлое.

Можно выделить основные функции патриотического кино: воспитательную, связанную с формированием чувства гордости за стра-

ну и ее историю; социализации, способствующую передаче ценностей между поколениями; ценностную, укрепляющую коллективную память и идентичность, влияющую на становление мировоззрения и ценностных ориентиров; эстетическую, направляющую эмоциональность и чувство сопричастности.

Кинематографические ландшафты восприятия реальности

Если в мире, не перемешанном глобальными потоками людей, идей, капиталов, товаров и услуг визуальные коды относительно легко прочитывались, переводились в другие, что только способствовало насыщению геополитических или цивилизационных кодов, то в условиях глобализации возникло всеобщее напряжение в расшифровке последних. Это вызвало ощущение тщетности попыток корректного перевода цивилизационных кодов на язык мирового общения, поскольку визуальность трансформировалась в некий аналог зрения, а зрение в отличие от коллективно выработанного кода всегда индивидуализировано. В первую очередь, что вполне ожидаемо, результаты трансформации визуальности обнаружили в кино. Кинематограф позволяет зрителю находить скрытые ранее по различным причинам связи между явлениями, но не в целом, не глобально, а рамках созданного им контекста. Но это не ограничивает возможности воображения человека-зрителя, а наоборот, открывает простор для расширения круга значений таких явлений на основе его собственного опыта.

Каким бы богатым он ни был, вряд ли знание одного человека о состоянии планеты, на которой мы живем, позволяет делать серьезные экологические заключения. Кинематограф способен в гигантских масштабах расширить эти знания. Для этого, например, можно посмотреть фильм «Дом» от фотографа Яна Артюса-Бертрана и продюсера Люка Бессона. В 2009 году его показали в день Земли одновременно: на 80 крупнейших каналах в 180 странах мира. Также он был продемонстрирован на огромных экранах на 80 открытых площадках, включая такие площадки как Тайм Сквер в Нью-Йорке, Марсово Поле в Париже, Трафальгарская площадь в Лондоне, Воробьевы горы и Поклонная гора в Москве. Показ состоялся на добровольных началах. В этом фильме авторы говорят, что мы вплотную приблизились к тому моменту, когда уже будет не повернуть назад. Они говорят людям, что у человечества осталось совсем мало времени, чтобы предотвратить катастрофу.

Кино способствует появлению множества ландшафтов восприятия знаковых событий прошлого и настоящего. Один из основателей и теоретиков этнографического кино Дэвид Макдугалл по этому поводу пишет: «Большая часть киноопыта имеет мало общего с тем, что человек видит: он связан с тем, что конструируется в голове зрителя. Кино создает новую реальность, в которой главную роль играет зритель, по крайней мере, он к этому призван»¹.

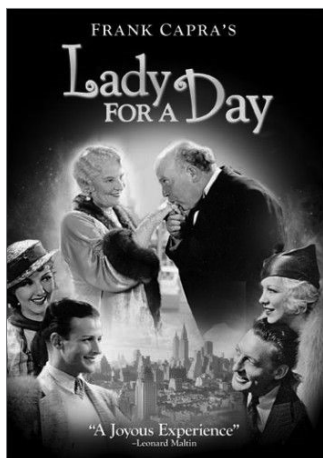
Отсюда можно сделать вывод, что информация, полученная посредством кино, переосмысленная на основе индивидуального опыта, формирует знание о том или ином событии совсем другого порядка, чем знание, приобретенное другим путем. Такое знание можно назвать интегральным. Оно включает в себя информацию, полученную человеком из разных источников, но при этом в силу соучастия в формировании нового контекста, это знание — более глубокое, эмоционально окрашенное, вариативное, а потому готовое к пополнению, корректировке. И хотя некоторые специалисты утверждают, что антропология, пересекая культурные реальности, находится на грани сюрреалистического², визуальная антропология все же стремится нейтрализовать имеющийся за этой гранью «коэффициент странности» посредством перевода визуального кода в другие. Но при этом важно, что кино не отказывает в праве на существование и доступе к зрителю информации с большим «коэффициентом странности».

Вместе с тем кино влияет как на самого человека, так и на развитие науки о нем. Наиболее заметны последствия такого воздействия в антропологии, в рамках которой практически с первыми этнографическими фильмами оформилась визуальная антропология. Потребность в исследовании национальной и этнокультурной специфики политических отношений привела к появлению политической антропологии, как науки, изучающей народы мира с целью выявления особенностей политической организации в исторической динамике. Затем бурные социальные и политические трансформации глобального порядка вызвали сближение данных предметных полей, политизируя визуальную антропологию и визуализируя антропологию политическую.

Если бы в мире наличествующие визуальные коды относительно легко прочитывались, переводились в другие, прежде всего, читаемые

¹ MacDougall D. *Transcultural Cinema* / ed. By L. Taylor. Princeton: Princeton University Press, 1998. P. 71.

² Clifford J. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge (Mass.); London: Harvard univ. press, 1988. P. 151.



Постер фильма
«Леди на день»

коды, что только способствовало насыщению цивилизационных кодов, то в условиях глобальной турбулентности возникло бы всеобщее напряжение в расшифровке последних. Это привело бы к пониманию тщетности попыток корректного перевода таких кодов, поскольку визуальность трансформировалась в некий аналог зрения. Зрение в отличие от коллективно выработанного кода всегда индивидуализировано.

В первую очередь, что вполне ожидаемо, результаты такой трансформации визуальности обнаружались в кино. Кинематограф позволяет зрителю находить скрытые ранее по различным причинам связи между явлениями, но не в целом, не глобально,

а рамках созданного им же контекста. Но это не ограничивает возможности воображения человека-зрителя, а наоборот, открывает простор для расширения значений таких явлений на основе его собственного опыта. В 1933 году, во время «Великой депрессии» американский режиссер Фрэнк Капра (1897–1991) снял картину «Леди на день» (англ. *Lady for a day*) — современную сказку, в которой бедной торговке яблоками Анни и ее покровителям все время угрожают опасности. Но все улаживается благодаря вмешательству нью-йоркской элиты во главе с губернатором штата, внешне напоминающим президента Франклина Рузвельта. Миллионами зрителей походжения Анни воспринимались не только как замечательное развлечение, но и как аргумент в пользу «Нового курса» президента США.

Специалисты объясняли прокатный успех данной киноленты тем, что в трудное для страны время люди увидели не просто сказку, они получили надежду на лучшее, они поверили, что все наладится и в стране. Таким образом, кино, будучи инструментом визуальной антропологии, способствует появлению неожиданных ландшафтов прошлого и настоящего и более критичного восприятия знаковых событий тех времен.

Безусловно, зритель не задумывается (или крайне мало задумывается) о таких проблемах. Но когда последствия взаимосвязи политического и иных пространств начинают проявляться конкретными действиями значительного числа лиц, имеет прямой смысл обратиться к исследованию той кинематографической базы, которая может обнаружиться

и, как правило, обнаруживается в основе соответствующей политической практики. И было бы удивительным, если бы в кино мы не находили аналогов нашей реальности со всеми ее радостями и проблемами. Чем больше жизненный опыт человечества, тем больше мы предъявляем претензий и к его репрезентации на экране.

Кинопространство оказывается сплетенным из множества контекстов, которые имеются как в реальной жизни, так и в воображаемых мирах. Из этого следует, что поиск киноправды будет приводить нас не к правде жизни, а к жизненному опыту в его многогранности восприятий авторов, героев и зрителей фильма. Какое отношение все это имеет к культуре общения? Можно смело утверждать, что кинематограф имеет к ней самое непосредственное отношение. Глобальные перемены не просто изменили наше восприятие мира, они сделали его объемным, пространственным. В каждом из многочисленных пространств: политическом, экономическом, социальном, этнокультурном, конфессиональном, образовательном и др., — приобретенный человеком жизненный опыт приобретает более яркий, наглядный характер, чем в прежние времена.

Поэтому возрастают этические требования к языку кино как средству общения. За то, чтобы у кинематографистов был свой нравственный кодекс, высказался Владимир Путин. В качестве образца он предложил изучить модель правил 1930-х годов — этический кодекс Хейса (англ. *Motion Pictures Production Code, Hays Code*), принятый Американской ассоциацией производителей и прокатчиков фильмов (англ. *Motion Picture Producers and Distributors of America, Motion Picture Association of America*; сейчас — англ. *Motion Picture Association* (Ассоциация киноком-



Кодекс Хейса

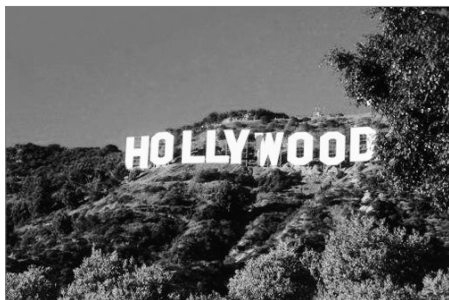
паний)). Тогда, в 1934 году, кинодеятели США договорились не снимать картин, которые бы подрывали нравственные устои общества, склоняя симпатии зрителей на сторону преступников. Они условились не пренебрегать религиозными и семейными ценностями, не допускать пропаганды насилия, наркокультуры и алкоголизации населения. Кодекс служил неофициальным национальным стандартом в Америке в течение почти четырех десятилетий. Во время функционирования этого документа успело сформироваться несколько поколений граждан с определенными ценностями, установками и жизненными ориентирами.

В результате анализа киноязыка как средства общения мы получаем возможность раскрыть истоки убеждений и мотивы активности людей, причины выбора ими определенных форм политического участия или неучастия, выдвижения вождей и героев, обнаружения врагов и т. д. Кроме того, важно помнить, что к визуальным инструментам общения всегда прибегают, когда другие способы согласования интересов людей, такие как мораль, право, религия, экономика, не дают необходимых результатов. Их чувственный, эмоциональный уровень не вызывает желаемого ответа. Однако набор визуальных инструментов и сформированные обществом и властью навыки пользования ими существенно различаются в зависимости от места и времени.

Безусловно, зритель во время киносеанса не задумывается совсем или очень мало задумывается о той линии коммуникаций, которая выстраивается благодаря этой ленте. Но когда дисфункция социальных взаимосвязи начинает проявляться в конкретных действиях значительного числа лиц, то имеет смысл подумать о том, что же кинематограф выносит не только на большие экраны, но и что, как и когда авторы фильмов представляют на кинофестивалях, в киноклубах, на закрытых показах. Было бы удивительным, если бы в кино мы не находили аналогов реальности со всеми ее радостями и проблемами, а также нам не становилось бы легче

в этом разобраться с помощью кинообразов.

Порой аналоги с большими политическими проблемами можно найти не на закрытых показах, а в том, что кинематограф выносит во внешний мир. Так, символом не только американской, но мировой киноиндустрии стала знаменитая на весь мир надпись HOLLYWOOD,



Знаменитая надпись HOLLYWOOD

с 1923 г. расположенная на южном склоне горы Маунт-Ли. Когда возникла угроза исчезновения этой надписи в связи с тем, что владельцы земли были намерены отдать ее под застройку, активисты завесили буквы баннерами с надписью «Спасем пик», а многие кинозвезды, в том числе актер Том Хэнкс и кинорежиссер Стивен Спилберг, внесли весомый вклад в спасение этого памятного знака.

Дело не столько в сохранении данного символа. Эта акция акцентировала внимание мировой общественности на неоспоримом факте, что кино на протяжении всех лет своего существования являлось особым механизмом символического соединения — прошлого и настоящего, настоящего и будущего, национального и международного, земного и инопланетного, личного и коллективного, доброго и злого, реального и вымышленного миров.

Именно кино давало людям понять, что при всей удаленности одного такого мира от другого между ними нет непроходимого пространства, какая бы пропасть их не разделяла, существуют проблемы, общие для любого из них. Проблемы, о которых рассказывается с экрана, способны быть воспринятыми и пережитыми не в мире кинематографа, а совсем в другом, в реальном мире. Чем больше проблем, сложностей, социальных, идейных, политических столкновений было в этом мире, в каком-либо регионе или стране, тем важнее было передать накал страстей, вызванных ими, посредством киноязыка, с его исключительно высоким уровнем иносказания и глубоким проникновением в эмоциональное поле зрителя.

Взаимосвязи языка кинематографа и языка официального и повседневного общения проявляются в самых разных, порой весьма неожиданных формах. Некоторые из таких форм указывают на перенос центра тяжести общения на другой уровень, с глобального или национального на региональный или даже локальный. Это в полной мере отвечает как реалиям нашего, по сути, фрагментарного при наличии глобальных потоков мира, так и тем фантазиям, которые возникают на основании ломки замкнутых пространств. Однако у каждой такой фантазии есть реальное основание, а также — связанные с этой фантазией надежды и страхи. Только у футурофобии наряду с положительной ролью, заключающейся в том, что эта боязнь будущего не дает реализоваться губительным для общества проектам, имеется и отрицательная роль — из-за этой боязни люди могут пропустить конструктивные проекты, без которых их жизнь не может улучшаться. Поэтому лучше такие отрицательные роли оставить кинематографу, а в повседневной практике попытаться следовать позитивному сценарию.

Реализация такого сценария во многом зависит от того, кто в этом заинтересован и что может для этого сделать, т. е. от тех социальных акторов, которые работают на его продвижение. Когда понятие «актер» входило в социальную, политическую и экономическую лексику, то чаще всего исследователи обращались к образу театра, к шекспировской мысли о том, что весь мир — театр, сейчас, в начале XXI столетия, мы все больше убеждаемся, что это понятие в своем кинематографическом измерении достаточно точно передает сложную картину использования кино как языка общения.

Учебное кино как язык педагогического общения

Учебное кино — это система создания и использования кинофильмов в учебно-воспитательном процессе. Его история насчитывает более ста лет и тесно связана с развитием кинематографа и педагогики. За этот период учебное кино прошло несколько этапов эволюции, претерпело значительные изменения и внесло весомый вклад в образование.

В конце XIX — начале XX века почти сразу после изобретения кинематографа появились первые учебные фильмы. В 1898 году во Франции был снят первый учебный фильм, а в 1908 году производство началось в США, например, работы Томаса Эдисона «Домик мухи» и «Лягушка». В России, куда кинематограф пришел в 1896 году, первые сведения об учебном кино относятся уже к 1897 году. С 1907 года в Российской империи демонстрировались фильмы на научные темы, например, «Электрический телеграф», «Кровообращение», «Глаз».

После Первой мировой войны, в 1920–1930-е годы проводились экспериментальные исследования, организовывались специальные центры: центральное бюро педагогических картин в Великобритании, «Люче» в Италии и др. В СССР учебное кино развивалось под влиянием идей Надежды Константиновны Крупской (1869–1939) и Луначарского. Массовое производство учебных картин началось в 1930-е годы. Регулярно выходили выше упомянутые сборники «Учебное кино» (1933–1936), в которых публиковались статьи о дидактическом потенциале кино.

В военный и послевоенный периоды учебные фильмы активно использовались в армии для повышения технических знаний и совершенствования военной тактики. В тылу они показывали кадры с фронта, воспитывая патриотизм. К началу войны советская учебно-военная кинематография уже имела опыт, но многому пришлось переучиваться в связи с созданием новой военной техники.

Период расцвета режиссуры учебного кино приходится на 1960 — 1980-е годы. Тогда появились фильмы нетрадиционных жанров высокого качества. В 1962 году во ВГИКе была открыта мастерская режиссуры учебного фильма, что позволило систематически пополнять ряды режиссеров новыми кадрами. Проводились всесоюзные семинары, фестивали учебных фильмов, а на телевидении выходила программа «Учебное кино».

В конце 1980–2000-х годах в СССР производство учебных фильмов сократилось из-за экономических сложностей и распространения видео. Эра учебного кино закончилась, уступив место учебному видео.

С развитием компьютерных технологий и интернета в XXI веке учебное кино переживает возрождение. Появилось образовательное видео, которое создают не только профессионалы, но и сами учащиеся и преподаватели. Включаясь в процесс создания фильма, обучающиеся развивают компетенции, навыки критического мышления и технические умения.

Очевидны достижения учебного кино:

- наглядность и доступность: кино позволяет визуализировать сложные концепции, которые трудно объяснить словесно, например, исторические события, научные эксперименты или литературные произведения становятся более понятными благодаря визуализации;
- развитие критического мышления благодаря анализу и обсуждению фильмов, которые требуют от обучающихся критического подхода, когда анализируют сюжет, оценивают поведение персонажей, делают выводы, что развивает навыки анализа и синтеза информации;
- повышение мотивации и вовлеченности, поскольку интересные сюжеты и динамичные сцены стимулируют обучающихся к активному



Московская программа учебного кино

участию в учебном процессе; мотивация к изучению предмета возрастет, когда обучающийся видит практическое применение теоретических знаний на экране.

– инклюзивность: фильмы могут быть адаптированы для обучающихся с трудностями в чтении или письме; субтитры, озвучка и другие элементы делают материал более доступным;

– новые дидактические функции в современном образовании, так как учебное кино не только передает информацию, но и служит инструментом управления познавательной деятельностью, самовыражения и самопрезентации обучающихся;

– технологические инновации, например, внедрение микросъемки, мультипликация, анимации, 2D и 3D графики, — сделали учебные фильмы более привлекательными и содержательными;

– интеграция в современные образовательные программы на основе новых образовательных стандартов, учитывающих важность использования кино в обучении; учебные фильмы включаются в онлайн-курсы, дистанционные программы и стандартные учебные планы.

Современные технологии позволяют создавать интерактивные учебные фильмы с заданиями, тестами и ссылками на дополнительные материалы. Это активизирует учащихся и делает обучение более эффективным. Обучающиеся создают образовательные видео в рамках проектов и заданий, что развивает их творческие способности и навыки самостоятельной работы. Проводятся самые разные мероприятия, посвященные учебным фильмам, например, фестиваль «КиноИнтеллект». Учебные фильмы применяются для формирования профессиональных компетенций студентов, особенно в проблемных и исследовательских занятиях. Учебное кино прошло путь от случайных экспериментов до важного инструмента образования. Его развитие продолжается, адаптируясь к новым технологиям и образовательным потребностям.

Рекомендации преподавателю

Контрольные вопросы и задания

Базовый уровень

1. Дайте определение понятиям «киноязык» и «визуальная коммуникация» в контексте культуры общения.
2. Перечислите основные элементы киноязыка (мизансцена, ракурс, свет, монтаж и т. д.) и кратко охарактеризуйте каждый.

3. Как крупность плана (крупный, средний, общий) влияет на восприятие эмоций и отношений между персонажами?
4. Объясните, как режиссер через монтаж диалога может создать ощущение конфликта или гармонии.
5. Что такое «невербальная коммуникация в кино»? Приведите примеры невербальных элементов, которые режиссер может использовать (поза, жест, взгляд, молчание).

Средний уровень

6. Сравните два диалога из разных фильмов (например, один — динамичный спор, другой — интимная беседа). Проанализируйте, как работают ракурсы, монтажная склейка и звуковое сопровождение для создания разного коммуникативного настроения. Выберите одну ключевую сцену общения из предложенного преподавателем фильма (например, сцена объяснения в любви, конфликта или переговоров). Разберите: как построена мизансцена, что говорят о героях их расположение в кадре и дистанция между ними, какую роль играет свет и цвет в передаче эмоционального фона общения, как смонтирована сцена и др.
7. Объясните, как смена режиссерского приема может изменить смысл сцены, например, проанализируйте, что произойдет, если снять ссору на общем статичном плане вместо использования быстрой смены крупных планов.
8. Проанализируйте, как культура и социальный контекст эпохи, отраженные в фильме, влияют на правила общения между персонажами (жесты, формы обращения, гендерные роли).

Высший уровень

9. Подготовьте творческий проект «Сценарий и раскадровка» на основе короткого сценария, демонстрирующего коммуникативный конфликт или взаимопонимание. Создайте раскадровку, где графически изобразите свои режиссерские решения (крупность планов, ракурсы, движение камеры). Обоснуйте, как эти решения раскрывают культуру общения персонажей.
10. Напишите критическое эссе на тему: «Кино как зеркало и конструктор культуры общения: как фильмы не только отражают, но и формируют наши коммуникативные практики».
11. Выберите известную экранизацию, где присутствуют сцены общения, и сравните ее с оригинальным литературным источником (пьесой, романом). Оцените, как режиссер и сценарист средствами кино передали (усилили, исказили, дополнили) нюансы общения, описанные словами.

12. Организуйте дискуссию по проблеме, можно ли считать кино «универсальным языком» общения.

Библиография

1. Дорошевич А. Н. Стилъ и смысл. Кино, театр, литература : учебное пособие. М. : ВГИК, 2013.
2. Жабский М. И., Жидков В. С., Хренов Н. А. Кино и коллективная идентичность : монография / под ред. М. И. Жабского. М. : ВГИК, 2013.
3. Кино молодых: актуальные проблемы индустрии: материалы Международной молодежной научно-практической конференции / под ред. Д. В. Кобленковой. М. : ВГИК, 2023.
4. Основы фильмопроизводства. Техника и технология : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Продюсерство» / под ред. В. И. Сидоренко, П. К. Огурчикова. М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2017.
5. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов : монография. М. : Прогресс-Традиция, 2008.

Глава 5

Конструирование культуры повседневности с помощью телевидения

Благодаря телевидению мир стал большой деревней, а изрядная часть передач возрождает деревенские сплетни.

Маршалл Маклюэн

История, социальная и воспитательная роль телевидения

В наши дни сложно представить себе жизнь без телевидения. Его можно осуждать, можно стараться не включать телевизор, но нельзя игнорировать сам факт того, что жизнь современного человека во многом определяется программой телепередач. Вряд ли удастся назвать еще какое-либо средство массовой информации, которое за столь небольшое время, которое приходится на историю телевидения, получило такую же обширную аудиторию и смогло охватить гигантское количество тем из самых разных областей жизни. Уже это заставляет обратить внимание на те исключительные аспекты телевизионного вещания, которые, способствуя преодолению расстояний, не просто делают мир международным миром глобальным, а формируют у телезрителя, где бы он ни находился, чувство сопричастности любому событию глобального масштаба.

Маршаллу Маклюэну принадлежит разработка теории «прохладных» и «горячих» СМИ, согласно которой автору реализовывались тенденции эволюции СМИ в развитии общества. «Прохладные» медиа — манускрипты и телевидение — обладают высокой степенью вовлеченности субъекта в процесс передачи информации, низкой суммарной интенсивностью передачи информации, а также низким уровнем его эмоционального участия в предлагаемой информации. «Горячие» медиа — книги, кино, радио — обладают низким уровнем вовлеченности субъекта в процесс передачи информации, высокой суммарной интенсивностью передачи информации и высоким уровнем эмоционального участия в предлагаемой информации¹.

¹ Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: Гиперборей; Кучково поле, 2007.

Само слово «телевидение» появилось задолго до изобретения его технологий. Утверждают, что древнегреческий философ Анаксагор однажды услышал у одного рапсода, странствующего поэта, такую фразу о Перикле: «Его телевидение простирается за границы Эйкумены». Конечно, он имел в виду умение Перикла «видеть вдаль», его «дальновидение». Хотя на самом деле термин образован из слов греческого и латинского языков: *τήλε* — далеко и *video* — вижу. Это дает основание сомневаться в точности передачи слов Анаксагора. Но уж очень ярких людей касается эта легенда, поэтому их причастность к телевидению, даже в смысле дальновидения, своеобразно осеняет последующую историю телевидения.

Правда, и в более поздние времена с идеей телевидения были связаны имена многих выдающихся людей, в первую очередь ученых и изобретателей: Уиллоуби Смита, Пауля Нипкова, Джон Лоуги Бэрда, Чарльза Фрэнсиса Дженкинса, Ованеса Адамяна, Льва Термена. В октябре 1906 г. немецкие изобретатели Макс Дикманн и Г. Глаге зарегистрировали патент на использование трубки Карла Фердинанда Брауна для передачи изображений, а в следующем году Дикманном был представлен телевизионный приемник, имеющий двадцатистрочный экраном размером 3×3 см и также в 1907 году патент на электронное телевидение получил профессор Петербургского технологического института Борис Розинг, которому в мае 1911 г. удалось добиться передачи на расстояние неподвижного изображения. В 1923 году Владимир Зворыкин, работавший для Radio Corporation of America, предложил иконоскоп — первую электронную передающую телевизионную трубку, благодаря изобретению которой стало возможным массовое производство телевизионных приемников.

Следует отметить, что к созданию телевидения ученые и изобретатели шли в разных странах, поэтому его изначально можно считать интернациональным по своему духу проектом. Хотя и до настоящего времени идут споры о первенстве в данной области.

Вероятно, телевидение могло бы еще достаточно долго оставаться проектом, находящим свое применение в лишь различных областях науки и техники, если бы не понимание того, что это открытие того, что изображение на экране соответствует представлениям о гармоничной картине пространства не только ближнего, но и дальнего пространства¹.

¹ Гамалея Г. Моделирование пространства на отечественном телевидении // Наука телевидения: Научный альманах. Вып. 2. М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания, 2005. С. 12–22.

Телевизионный экран стал неким подобием окна в реальный мир, через которое зритель мог увидеть намного больше того, чем открывалось ему при привычном взгляде на улицу. Это ощущение закреплялось благодаря тому, что соотношение сторон экрана телевизора, близкое «золотому сечению», гармонизировало пространство изображения.

Русский искусствовед и философ, театровед, теоретик искусства и отечественного дизайна Николай Михайлович Тарабукин (1889–1956), изучая особенности отражения пространства в живописи, еще в 1930-е годы обнаружил особое семиотическое наполнение диагоналей картин, связав их с эмоциональным звучанием (минор, мажор) и с временными параметрами (темп)¹. Оказалось, что телевидение с его основным фронтальным и отцентрованным ракурсом отображения того, что происходит на экране, преодолевает эту диагональную логику восприятия художественного полотна. Телевидение заставляет зрителя четко сосредотачиваться лишь на одной линии отображаемого — линии его личного присутствия в сюжете в настоящем, в сию минуту. И это, конечно же, удерживает его у экрана.

Есть еще одна характерная черта эпохи изобретения телевидения. Она связана тем, что в тот период происходил поворот в массовом сознании. Он был связан с тем, что возникало новое понимание не только ценности частной жизни, но и ощущение своеобразной прелести повседневности, то есть того, что происходит каждый день. Это подчеркивало стабильность существования человека, демонстрировало его защищенность от всяческих внешних угроз, которых становилось все больше.

При этом телевидения позволяло визуально расширять границы интересуемого и в какой-то степени понимаемого мира. Однако возникало отличие от порядка пересечения границ в реальной жизни. «Пересечение границы любого типа, — как пишет Хельга Патшайдер из Университета Вены, — всегда сопровождается определенными ритуалами. Таким образом, становится социально очевидным столкновение с новой ситуацией и другим новым статусом. Этот статус наделяет человека новыми обязанностями и правами, которые он усваивает через значения ритуалов. Ритуальное действие выступает в качестве помощника в перемеще-

¹ Тарабукин Н.М. Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам. [Т.] VI: сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения) / отв. ред. Ю. М. Лотман; Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 306. Тарту: Тартуский государственный университет, 1973. С. 472–481.

нии из одного мира в другой и помогает самому новичку и окружающим осознать то, чего ожидают от него в этом новом мире. Успешное пересечение границы обычно выражается большим числом ритуалов и символов»¹. При расширении телевизионной картины мира, по сути, никаких новых ритуалов и символов человеку не требовалось. В основном формируемые ритуалы носили домашний, повседневный характер.

Все эти предпосылки закладывали будущий успех телевидения. Но его надо было не только изобрести. Телевидение требовало государственной поддержки для начала регулярных трансляций. Есть версия, что зрителями первой в мире телепередачи с более или менее четким изображением 2 ноября 1936 г. в Лондоне были обладатели ста телевизоров.

В Советском Союзе регулярное телевидение началось 10 марта 1939 г., когда московский телецентр на Шаболовке через передатчики, установленные на Шуховской башне, передал в эфир документальный фильм об открытии XVIII съезда ВКП(б). Тогда в Москве передачи принимали более ста телевизоров марки «ТК-1». Затем двухчасовые трансляции осуществлялись четыре раза в неделю.

Важность государственной поддержки телевидения особенно резко почувствовало руководство Третьего рейха. 22 марта 1935 г. на экране появилось довольно расплывчатое изображение шефа службы радио рейха Ойгена Хадамовски, который произнес несколько хвалебных фраз в отношении фюрера. Первой попыткой широкой телетрансляции стала Берлинская Олимпиада 1936 года. Однако эта попытка оказалась неудачной, потому что произошло короткое замыкание, выгорел передатчик. Затем была еще одна попытка транслировать футбольный матч Германия — Италия, но низко висели тучи, света не хватало. Поэтому картинка была очень мутной. В 1937 году министр пропаганды и президент имперской палаты культуры Геббельс формирует новые департаменты своего министерства, в котором отдел телевидения создается при департаменте радио, а в 1942 году, когда уже шла Вторая мировая война, создается департамент телевидения.

Идее использовать телевидение в пропагандистских целях не суждено было реализоваться, показывая немецкому зрителю сюжеты военных действий. Главное препятствие состояло в том, что картин-

¹ Патшайдер Х. Ритуалы и символы, создающие повседневные границы / Кочующие границы / Сб. статей по материалам международного семинара (Нарва, 12–16 ноября 1998) / под ред. О. Бредниковой, В. Воронкова. СПб.: ЦНСИ, 1999. Труды. Вып. 7 // : сайт. URL: http://www.indepsocres.spb.ru/patsch_r.htm.

ка была нечеткой. Несмотря на то, что еще в 1937 году был проложен кабель Берлин — Нюрнберг и появилась возможность вести какие-то трансляции, по телевидению практически ничего не показывали. Были разработки программ, были другие планы, даже организации телемоста с Тибетом. Например, программа передач от 14 мая 1944 г. выглядела следующим образом: 6.00 — «Германия, проснись». Марш, утренняя зарядка. 6.30 — новости, хроника. 7.00 — «Письма с фронта». Читают Вернер Краус и Анне Ондра (пункты были расписаны — он читал за солдат, а она — за девушек и жен, которые отвечают солдатам). 8.00 — повтор вечернего киносеанса «День любви». 10.30 — встреча с актерами фильма «День любви». В дискуссии принимали участие работники химического предприятия имени Роберта Лея. 11.30 — «Мы и наши дети». Сегодня: учимся готовить вместе. 12.00 — новости рабочего полдня, репортажи из цехов. 12.45, 14.00 — видовые фильмы: Мадрид, Вена, Афины. 14.00 — хроника. 14.30 — киносеанс «Старый замок». 1-я часть. 16.00 — криминальная хроника «Их разыскивает народная полиция». 16.30 — «Старый замок». 2-я часть. 18.00 — час музыки, сцены из оперы «Валькирии». Новости. Вечерний киносеанс под названием «Атлантида». 21.00 — «Письма с фронта», повтор. 21.30 — криминальная хроника, повтор. Вот самое интересное дальше. 22.00 — Семейный час («Мозаика»). 23.00 — видовой фильм «Моя Германия».

В Третьем рейхе производство телеприемников — телефункенов — во время Второй мировой войны было очень ограниченным. Приемники были в основном у руководства рейха. Может быть, и этот факт повлиял на то, что в оккупационные власти послевоенной Западной Германии не спешили в течение нескольких лет восстанавливать телевидения, считая, что сначала необходимо освободить немецкий народ от всяческой пропаганды, чтобы вылечить немцев от национал-социализма.

Возможно, в таком подходе можно было обнаружить элементы социального предвидения, касающиеся интересов зрителя. Сейчас известно, что мировые рекорды просмотров телепередач, зафиксированные в книге Гиннеса, связаны с проблемами гибели и разрушения. Так, больше всего зрителей прямой трансляции, 6 сентября 1997 г. похороны Дианы, принцессы Уэльской (1961–1997), наблюдали в прямом эфире 2,5 миллиарда зрителей. Трагические события всегда привлекают внимание. Неудивительно, что больше всего зрителей документального фильма было 10 марта 2002 г. 39 миллионов у фильма студии «Си-Би-Эс» (США) «9/11», посвященный атаке террористов на Нью-Йорк и Вашингтон 11 сентября 2001 г.

Психологи и специалисты по средствам массовой коммуникации находят логическое объяснение феномену притяжения телезрителей к сюжетам гибели, террора, катастроф. Специалисты считают, что глубинные причины, которые бизнесмены и политики лишь удачно используют, коренятся в структуре культурного тезауруса современного общества, и телевидение становится зеркалом культуры повседневности. Сама культура повседневности как развитая форма «культуры одного дня», охватывающая огромную часть человечества, хотя и долго формировалась, но заявляет о себе в полный голос только в Новейшей истории, определившись во многом именно под влиянием телевидения как одного из факторов глобализации и утверждения постиндустриальной модели общества. Так выявляется основная функция телевидения в мировой культуре — конструирование культуры повседневности. Порожденная суживающейся кверху пирамидой тезауруса, телеинформация изо дня в день укрепляет эту конфигурацию культуры повседневности, заново ее отражает — и еще более укрепляет¹.

Нижний ярус такой пирамиды тезауруса занят проблемами не просто повседневности, а повседневности домашней, рутинной. Поэтому и столь значительное время вещания, и столь значительную аудиторию собирают мыльные оперы (англ. *soup opera*). Простой по идеям, сентиментальный фильм, а чаще — сериал, о проблемах любви и ненависти, семейных отношений, воспитания детей. Мыльные оперы зародились как радиопередачи перед Второй мировой войной в США. Первоначально они были рассчитаны на домашних хозяек, слушавших и смотревших их одновременно со стиркой, уборкой, приготовлением пищи и пр. По другой версии, в ранних мыльных операх размещалась реклама таких компаний-производителей мыла как Procter & Gamble, Colgate-Palmolive и Lever Brothers. Возможно, что и рекламная деятельность компаний учитывала параметры аудитории. Первая телевизионная мыльная опера под названием *A Woman to Remember* появилась в 1947 году. Для такого жанра характерно развитие нескольких параллельных и весьма длительных по протяженности действий, использование специальных приемов, помогающих зрителю воспринимать сюжет (крупный план, закадровый смех). У мыльной оперы почти нет начала и конца, а потому зрителей, желающих чувствовать более четко удерживающий их сюжет, привлекают не мыльные оперы, а теленовеллы.

¹ Луков В.М. Телевидение: телевизионная картина мира // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 4. URL: https://zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Lukov_TV_World-view.

Телевизионный сериал как модель глобального потока

Благодаря феномену американского телесериала «Санта-Барбара» его Наименование стало нарицательным в русском языке. Сериал шел девять лет (1984–1993). Было выпущено 2134 серии. Эта чрезвычайная длительность создавала ассоциацию с бесконечно тянущимся «без конца и края» сюжетом сериала. Он весьма запутанный, создающий эффект социально-бытового хаоса. В молодой России в 1990-е годы сериал показывали ежедневно, он стал частью бытовой рутины. Телезрители буквально «жили» вместе с героями, что усилило узнаваемость бренда. В период тяжелых социальных перемен сериал представлялся своеобразным «окном в другую жизнь», а его название сериала превратилось в устойчивый культурный код, отражающий идею бесконечной, хаотичной и эмоционально перегруженной истории — даже для тех, кто никогда не смотрел сам сериал.

Нижний ярус пирамиды тезауруса культуры с мыльными операми делит ситуационные комедии или ситкомы (англ. *situation comedy, sitcom*). Они возникли в 1920-х годах на американском радио, а к 1970-м годам выделились в жанр исключительно телевизионной комедии. Так как первые ситкомы снимались в студии перед публикой, для них стал характерен закадровый смех. Поэтому их можно относить к определенной нише смеховой культуры, в которой зрителю дается подсказка, что следует воспринимать как инструмент социальной адаптации. Литератор, критик, прозаик Юрий Борисович Боров (1925–2019) совершенно справедливо утверждал, что смешное всегда шире комического. «Комическое — прекрасная сестра смешного. Комическое порождает социально окрашенный, значимый, одухотворенный эстетическими идеалами, „светлый“, „высокий“ смех, отрицающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие»¹. Смешное же, особенно такое, которое предлагается в закадровых подсказках ситуационный комедий — ситкомов (англ. *sitcom, short for situation comedy or*



Фрагмент заставки телесериала
«Санта-Барбара»

¹ Боров Ю.Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. С. 10.

situational comedy), вовсе не ориентировано на «высокий» смех, а должно способствовать релаксации зрителя.

На самом деле если раньше рейтинги многих ток-шоу, прежде всего, скандальных дневных были невероятно высоки, то их сверхпопулярность продолжалась это недолго, потому что все подобные телевизионные приемы достаточно быстро приедаются. Треш-ТВ стало пополняться другими разновидностями «мусора»: программами, составленными из любительских съемок грабежей и насилия, которые присылают сами телезрители; «телевизионные журналы новостей» с шокирующими съемками сект, преступлений, извращений и тому подобное.

При этом значительная часть телеаудитории настроена на релаксацию не только развлекательного порядка, а путем погружения в иную историческую или социальную среду, с более глубокими душевными переживаниями и даже драмами. И такому запросу оказываются соответствующими теленовеллы. Классические теленовеллы происходят из стран Латинской Америки и до 1990-х годов оставались исключительно латиноамериканским явлением. Но с ростом их глобальной популярности теленовеллы стали производиться и в других странах. При этом латиноамериканский регион не отказался отданной продукции. Особенно известны теленовеллы бразильской телекомпании Globo («Рабыня Изаура», 1976) или мексиканской компании Televisa («Богатые тоже плачут», 1979–1980). Например, последнюю серию самой популярной бразильской теленовеллы «Рабыня Изаура» в Китае этой новеллы смотрели шестьсот тысяч зрителей.

Пример успеха колумбийской теленовеллы мотивам *Yo Soy Betty La Fea* (дословно «Я — Бетти, Дурнушка», либо «Дурнушка Бэтти») позволяет рассматривать этот жанр как своеобразный отклик на представление о национальной идентичности, которая отражается во вкусовых пристрастиях телеаудитории каждой страны. С учетом этого версии оригинальной колумбийской теленовеллы были сняты в Германии (*Verliebt in Berlin*), США, России, Индии, Израиле и других странах.

С начала 2010-х годов трансляция телесериалов стала выходить на новый уровень. Символично, что этот выход начался с сериала «Связь». На самом деле название сериала — *Touch* — можно перевести на русский язык как «Прикосновение», и так будет точнее, потому что в сериале именно на этом многое построено. Сериал показывается глобально, в одно и то же время в разных странах. Его можно увидеть и в Америке, и в Европе, и в Африке, и в Азии, и в других местах. Авторы исходили из идеи, обеспечения возможности обсудить, что значил сериал для ко-

го-то, например, в Бельгии или в Африке, т. е. использовать сериал, как повод для международного общения. Важно в этом общении и то, что сериал посвящен проблеме связи поколений, а ведь эти проблемы общие для разных стран, культур, регионов.

Иностранные телесериалы хорошо приживаются на не родной почве. Но не везде власти допускают свободное проникновение такой продукции на местное телевидение. В Китае постоянно ограничивается время показа иностранных телесериалов. Сначала было сокращено число развлекательных программ на китайском спутниковом телевидении, и власти предупреждали население и руководство телеканалов об опасности чрезмерного увлечения западной культурой и настаивали на необходимости развивать собственные производственные технологии. С начала 2012 г. телеканалам предписано не показывать телешоу и сериалы иностранного производства в прайм-тайм с 19.00 до 22.00.

Восприятие телепродукции может зависеть и от того, как обозначен ее жанр. Разумеется, деление на жанры «классического» сериала или многосерийного телефильма условно, зависит от субъективного восприятия продукции продюсером, режиссером, телекритиком, а также от того опыта, который сформировался у зрителей при просмотре кинокартин, имеющих несколько серий. Как правило, многосерийные телевизионные фильмы обладают четким сюжетом, часто основанном на том или ином литературном произведении, а их сценарий бывает полностью написан до начала съемок. Многие из известных сериалов составили «золотой фонд» современной культуры. Например, 26-серийный телефильм «Сага о Форсайтах», Великобритания, 1967) или 5-серийный фильм-видеоряд «Жизнь Леонардо да Винчи» режиссера Ренато Кастеллани (Испания, Италия, 1971). Понятно, что такие сериалы оказываются на вершине тезауруса культуры.

Возможно, телевидение, обратившись к сериалам, раньше, чем другие области жизни уловило форму будущих глобальных связей, которые облакаются в «поточки». Так, известный французский исследователь международных отношений Марсель Мерль, предложивший вносить в анализ таких отношений критерий «ло-



Кадр из телевизионного фильма
«Сага о Форсайтах»

кализации», считал, что в соответствии с данным критерием, специфика международных отношений определяется как «совокупность соглашений или потоков, которые пересекают границы, или же имеют тенденцию к пересечению границ»¹. Телевидение выступает прекрасным проводником всех таких потоков².

В телевидении именно сериалы ярче всего отражают развитие телевидения как «потока». Представление о «потоке» как специфике телевидения заняло центральное место в теории телевидения Раймонда Уильямса, изложенной им в книге «Телевидение. Технология и структурная форма» (1974). Уильямс указывает на то, что «произошел значительный сдвиг от понятия последовательности как программирования к понятию последовательности как потока. Тем не менее, это трудно заметить, поскольку старое понятие программирования — темпоральной последовательности, в которой действуют пропорция и равновесие, — все еще активно и в какой-то мере реально. Но сейчас ясно (...) что то, что нам предлагают, — это уже не программа, состоящая из дискретных единиц с определенными вставками, но спланированный поток, в котором подлинная серия — это не опубликованная серия рубрик программы, но последовательность, трансформированная включением другой последовательности, которые вместе и составляют реальный поток современного вещания»³.

Опасности водоворотов потока телевизионной информации

Всякий поток разнообразен. Он несет в себе различные частички. И было бы странным, если бы в телевизионном потоке не обнаруживалось частичек комизма, юмора. Примером того, как эти качества можно

¹ Merle M. *Sociologie des relations internationales*. Paris: Dalloz, 1974. P. 137.

² Нигматуллина Т.А., Терновая Л.О. Противоречия и совместимость социальных пространств и глобальных потоков // *Вестник БИСТ (Башкирского института социальных технологий)*. 2023. № 4 (61). С. 27–35; Рябова Е.Л., Терновая Л.О. Поток информации как испытание (об учебном пособии Ш.С. Сулеймановой «Медиаполитика в современном российском обществе». М.: Этносоциум, 2013) // *Этносоциум и межнациональная культура*. 2013. № 9 (63). С. 179–183; Терновая Л.О., Нигматуллина Т.А. Столкновение социальных пространств и глобальных потоков: монография. Уфа: Изд-во БИСТ (филиала) ОУП ВО «АТиСО», 2024. 210 с.

³ Williams R. *Television. Technology and Cultural Form*. Hannover; London: Psychology Press, 2003. P. 85–86. (Пер. цит. по: Шапинская Е.Н. Телевидение в современной культуре и обществе: технология и культурная форма / Шапинская Е.Н. Массовая культура: учебник для вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2025. С. 234).

поставить на поток может служить комедийное шоу «Летающий цирк Монти Пайтона» (англ. *Monty Python's Flying Circus*). Оно выходило в эфир в 1969–1974 годов на телеканале BBC. 45 серий шоу, объединенные в 4 сезона, состояли из отдельных скетчей и сюрреалистической анимации Терри Гиллиама, скрепленных не общим сюжетом, а некой идеей, чаще всего абсурдной. «Летающий цирк» не только сделал знаменитыми участников Монти Пайтон, но и оказал огромное влияние на дальнейшее развитие комедийного жанра.

Специалисты отметили воздействие этого шоу и на языки программирования, в частности, высокоуровневый язык Python назван в честь этого телевизионного проекта. И еще, по одной из версий, термин спам (*SPAM*) также вошел в обиход благодаря знаменитому скетчу с одноименным названием из шоу «Монти Пайтона». Смысл скетча сводится к тому, что в одном кафе все блюда в меню содержат SPAM (в реальности это была торговая марка консервированного мяса), некоторые даже по несколько раз. Когда главный герой скетча, пришедший в это кафе вместе с женой, просит принести ему блюдо без SPAM, официантка предлагает ему блюдо с «небольшим количеством SPAM». Посетитель возмущается, и хор викингов, сидящих за соседними столиками, начинает петь хвалебную песню SPAM, после чего скетч погружается в хаос. В конце скетча жена героя восклицает: *I don't like spam!* (Я не люблю SPAM!). В титрах к именам действующих лиц также было добавлено слово «SPAM». В общей сложности это слово упоминается в скетче более ста раз.

Юмор юмором, но телевидение должно удовлетворять желанию зрителя пообщаться, конечно, не непосредственно с телеведущим, а хотя бы опосредованно, во время его разговора с другими, такими же людьми, на такие же волнующие темы. Многочисленные ток-шоу можно считать особым видом сериальной продукции.

Значительная часть исследователей относит этот телевизионный жанр к так называемому *trash-tv* (треш-ТВ, «мусорному» телевидению). Оно появилось в США в 1980-е гг. Родоначальником такого ТВ считается Фил Донахью. «Шоу Фила Донахью» стартовало в 1967 году, когда в ходе беседы с героем одного из выпусков, у Донахью закончились вопросы. Обратившись к зрительному залу, он получил даже больше вопросов, чем ожидал. Это и было начало жанра ток-шоу. Расширяя рамки допустимого к показу в телеэфире, касаясь все более жестко табуированных тем, Донахью стремительно наращивал рейтинг. В результате уже в 1980-е годы него появилась целая армия подражателей. Донахью оказал влияние на формирование ток-шоу в России. Он проводил зна-

менитые телемосты с СССР, когда его партнером был Владимир Познер, считающийся создателем ток-шоу в России.

Можно найти влияние шоу Донахью и на телевидение BBC, где 30 января 1980 г. появилась программа *Newsnight*, для которой характерными стали не только углубленный анализ событий, но и перекрестные допросы высокопоставленных политиков. Основным ведущим *Newsnight* является Джереми Паксман. Вот как описывают очевидцы его манеры ведения передачи: «...с коллегами Паксо был предельно мил, вежлив и уважителен. Но стоило появиться политику, он действительно менялся на глазах, делал охотничью стойку — я сам это видел! Просто вервольф какой-то! Майклу Хауарду задал четырнадцать раз подряд один и тот же неприятный вопрос, связанный с проблемами в английских тюрьмах. Умный, блестящий политик, тот ловко и интеллигентно уклонялся, но Паксман был неумолим и неукротим. И снова и снова спрашивал его одно и то же. И все это в прямом эфире, разумеется!»¹ Речь шла о Хауарде Майкле — ветеране политической сцены Британии, служившим в правительствах Маргарет Тэтчер и Джона Мейджора. В начале 1990-х годов, будучи министром внутренних дел, он бросил лозунг «Тюрьма — работает». Места заключения при нем так переполнились, что в них вспыхнули бунты.

Своеобразным лидером среди ток-шоу можно было считать «Шоу Опры Уинфри» (англ. *The Oprah Winfrey Show*) — авторское синдикационное ток-шоу, выходившее на телеэкраны в течение 25 сезонов и оказавшее огромное влияние на массовую культуру в США. И не только в Соединенных Штатах, поскольку шоу показывалось почти в 150 странах. Телевизионная синдикация (англ. *Broadcast syndication*) — это распространенная в США и в некоторых других странах система показа телевизионного контента, в том числе телесериалов, развлекательных шоу, ток-шоу и т. д. Проекты, идущие в синдикации, продаются студиями-производителями местным филиалам телекомпаний для трансляции в основном вне прайм-тайма (англ. *prime-time* — наиболее удобное, лучшее время). Сначала это шоу начало выходить в Чикаго в качестве получасового местного утреннего шоу 2 января 1984 г. и за короткий срок начало лидировать в рейтингах. С 8 сентября 1986 г. у него появилось название *The Oprah Winfrey Show*, ставшее мировым брендом. Шоу начало выходить в эфир уже на национальном уровне. В 2002 году *The Oprah Winfrey Show* было включено в список «50 величайших шоу в американской истории по версии *TV Guide*».

¹ Остальский А.В. Иностранец Ее Величества: документальный роман. СПб.: Амфора, 2012. С. 64.



Опра Уинфри



Ларри Кинг

Шоу Ларри Кинга *Larry King Live* (1985–2010) было занесено в книгу рекордов Гиннеса, как самое длительное шоу на телевидении с бесменным ведущим. За свою карьеру он провел более пятидесяти тысяч интервью с политиками, спортсменами, артистами и прочими знаменитостями. Гостем последней программы Ларри Кинга 16 декабря 2010 г. стал Арнольд Шварценеггер.

Президенты Соединенных Штатов также весьма охотно принимают участие в популярных вечерних шоу. Первым из хозяев Белого дома, кто принимал участие в комедийных программах, стал Билл Клинтон. Барак Обама продолжил традицию участия первых лиц США в развлекательных шоу, выступив в апреле 2012 г. на канале NBC. Во время беседы глава государства и ведущий программы обсудили кандидатуры претендентов на президентское кресло от республиканской партии. Затем хозяин и гость шоу вместе обратились к зрителям, пародируя религиозных американских проповедников.

Яркость, заманчивость этого жанра привлекает в ряды ведущих многих неординарных личностей. Одним их заявивших о намерении быть телеведущим выступил в 2012 году основатель сайта *WikiLeaks* Джулиан Ассанж. Главной темой цикла передач на спутниковых телеканалах, в которых он будет беседовать со значимыми политиками, мыслителями и революционерами, станет будущее человечества. Планировалось, что программу составят десять еженедельных получасовых выпусков. Трансляция должна вестись по кабельным и спутниковым каналам. Предполагалось, что аудитория программы составит более шестисот миллионов человек во всем мире. Сайт *WikiLeaks* приводил слова Ассанжа о его намерении в этом цикле буду исследовать е возможное будущее в беседах с теми, кто принимает участие в его формировании. Он

считал, что так можно понять, движемся ли мы к утопии или антиутопии и как мы можем выбирать наши пути. Ассанж видел в таких беседах прекрасную возможность обсудить представления своих гостей в таком формате, который представит их воззрения и поступки более глубоко и четко, чем это делалось ранее. Желание Ассанжа вести ток-шоу относилось и к передаче под названием *The World Tomorrow* («Мир завтра»), которая транслировалась на телеканале Russia Today (сейчас RT).

Популярность ток-шоу является признаком того, что зрительская аудитория стремится к проникновению в телевизионную картинку, чтобы оказаться в том самом месте, в том самый час. И лучше всего такую потребность стали отражать реалити-шоу. Первые передачи такого рода появились на телевидении еще в 1940-х годов. На основе радиопередачи 1947 г. «Скрытый микрофон», где по радио транслировалась реакция людей, оказавшихся по воле сценариста в неожиданной ситуации, в 1948-м на телевидении США возникло шоу «Скрытая камера». В 1950 году стартовали игровые шоу «Опережая время», «Причина или следствие», в которых люди были вовлечены в эксцентричные состязания и трюки. К 1990-м телевизионная техника позволила снимать передачи с участниками, погруженными в искусственно сконструированную ситуацию, за которой можно следить в режиме реального времени. В 1992 году на MTV вышло шоу «Реальный мир» (англ. *Real World*; прежнее название — англ. *The Real World*) о жизни совершенно незнакомых друг с другом людей, проживших вместе полгода. Шоу стало прообразом реалити-шоу «Выживание», «Большой брат», «Семейка Осборн» и др.

Вместе с тем ни одно реалити-шоу не дает ощущения подлинного сопереживания тому, что происходит в месте, определяющем пульс данного исторического момента, ощущения присутствия в центре событий. 14 апреля 1961 г. состоялась первая всемирная телетрансляция, посвященная возвращению из космоса Юрия Гагарина. То, как первого космонавта встречали в Москве, смогли увидеть зрители и за «железным занавесом». Это был приказ советского лидера Никиты Хрущева: «Сделать так, чтобы весь мир увидел — как встречают в Москве Юрия Гагарина».

Задача была поставлена во второй половине дня 12 апреля, а трансляция должна была начаться 14-го. Телевизионные сети стран Западной Европы и стран-участниц Организации Варшавского Договора (ОВД) были разъединенными. Существовали две интеграционные модели: западноевропейское «Евровидение» и восточноевропейское «Интервидение». Для организации трансляции необходимо было соединить все сети, срочно достроить то, что не было достроено.

На маршруте встречи Гагарина расставлены камеры — от аэропорта Внуково до Кремля. На крышах, на улицах, на балконах домов, на Кремлевской стене, на Храме Василия Блаженного. Прямой эфир. Ведущий — советский журналист Юрий Фокин, до этого никогда не работавший в кадре по заготовленному тексту. Едва началась трансляция — народ хлынул на улицы. Висели даже на фонарных столбах. Те, кто оставался у телевизоров, впитывали каждую секунду. Это видел весь мир. Одновременно. И пролет самолета с Гагариным на борту в сопровождении истребителей, и его проход по ковровой дорожке, и развязавшийся шнурок. Миллионы людей замерли у экранов — лишь бы не споткнулся. Пять часов трансляции, и ни одного сбоя. Все чувствовали и видели одно: мы живем на планете людей¹.

С тех пор трансляции знаковых мировых событий стали обязательными. Самое масштабное событие этого рода — телепередача станции GTV-9 в Мельбурне (Австралия), посвященная полету корабля «Аполлон-ХІ» на Луну 19–26 июля 1969 г., которая длилась 163 часа 18 минут без перерыва.

Особенно ценно для зрителя то, когда прямая трансляция планируется не специально, под заранее известное событие, а отражает ритм времени. Например, компания CNN первой в мире предложила концепцию 24-часового вещания новостей. А благодаря тому, что новости CNN передаются с помощью сигналов 38 космических спутников и доступны к просмотру более двухсот миллионов домохозяйств (англ. *households*) в 212 странах и территориях мира, компания способна организовать трансляцию в режиме здесь и сейчас практически из любой страны. Одним из важнейших моментов в истории CNN стало организованное в январе 1991 г. освещение войны в Персидском заливе, когда впервые военные действия подобного масштаба демонстрировались в прямом телеэфире. Тогда телерепортажи с места событий в Персидском заливе заметно укрепили престиж CNN как круглосуточного источника международных новостей. 11 сентября 2001 г. CNN стала первой службой новостей, передавшей экстренные новости о террористических событиях в Нью-Йорке и Вашингтоне.

Не менее важен эффект личного присутствия, отражающего ощущение личного участия в различных благотворительных программах. Этот эффект обеспечивают благотворительные телевизионные марафо-

¹ Канавин И. 50 лет назад состоялась телетрансляция, которую увидел весь мир // Вести.Ru : сайт. URL: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=445128>. Дата публикации: 14.04.2011.

ны. Например, в январе 2005 г. в США прошел небывалый благотворительный телемарафон в помощь пострадавшим от цунами, вызванным подводным землетрясением в Индийском океане 26 декабря 2004 г. Это цунами было признано самым смертоносным стихийным бедствием в современной истории. По разным оценкам, тогда погибло от 225 до 300 тысяч человек. Организатором телемарафона Красного Креста выступили экс-президенты Соединенных Штатов Джордж Буш-старший и Билл Клинтон. В течение двух часов телефонные звонки принимали голливудские мега-кинозвезды. В продолжение марафона был концерт с участием знаменитых музыкантов и кинозвезд.

В ответ на последствия разрушительного землетрясения на Гаити MTV Networks MTV в прямом эфире в ночь с 22 на 23 января 2010 г. представил международный благотворительный телемарафон «Надежда для Гаити». Это землетрясение произошло 12 января. Эпицентр находился в 22 км к юго-западу от столицы Республики Гаити Порт-о-Пренс. Землетрясение на Гаити стало результатом подвижек земной коры в зоне контакта Карибской и Северо-Американской литосферных плит. Последний раз землетрясение такой разрушительной силы происходило на Гаити в 1751 году. По официальным данным, число погибших от землетрясения составило 222 570 человек, получивших ранения — 311 тысяч человек, пропавших без вести 869 человек. Материальный ущерб оценивается в 5,6 миллиардов евро.

Помимо телеканалов MTV Networks International, CNN International и National Geographic тогда в помощь пострадавшему от землетрясения населению Гаити телемарафон транслировали более десятка других телекомпаний: ABC, CBS, NBC, FOX, CNN, HBO и другие. Ведущим трансляции телемоста из Лос-Анджелеса явились известный голливудский актер Джордж Клуни, из Нью-Йорка — музыкант и гаитянец по происхождению Вайклеф Джин, и с Гаити — специальный корреспондент Андерсон Купер. В благотворительной акции «Надежда для Гаити» приняли участие более сорока звезд, в том числе Билл Клинтон, Боно, Брэд Питт, Джастин Тимберлейк, Джек Николсон, Дэнзел Вашингтон, Стинг, Мадонна, Кристина Агилера, Шакира, Алишия Кис и др. Основой двухчасового телемарафона были выступления музыкантов, комментарии звезд и прямые включения с новостными репортажами с Гаити. Клуни, как один из главных организаторов мероприятия, заявил, что основная цель проекта — показать всем жителям Гаити, что весь мир сопереживает их трагедии. Он также отметил, что все песни артистов-участников будут доступны в интернете, а средства от платного скачивания пойдут на благотворительность.

Организаторами телемарафонов могут выступать представители диаспор, которым близка судьба своей исторической родины. В частности, в ходе состоявшегося в 2004 года в США телемарафона в помощь в тот период существовавшей непризнанной Нагорно-Карабахской Республики (НКР) было собрано почти 12 миллионов долларов, что стало рекордным результатом за все время проведения телемарафонов в помощь этому региону. Средства были направлены на завершение строительства стратегически важной для Нагорного Карабаха автомагистрали «Север-Юг», общая протяженность которой составляет 170 км.

В некоторых странах сложилась традиция регулярной организации благотворительных телемарафонов. В Британии — это *Comic Relief*. «Название перевести на русский нелегко, — пишет Андрей Остальский, главный редактор Русской службы Би-би-си, — Что-то вроде «Смех в помощь». Раз в год, с шести часов вечера до самого утра (с перерывом на новости) по первому каналу Би-би-си выступают самые популярные комики, юмористы, актеры, писатели — суперзвездный состав, какого ни за что не соберешь в обычном концерте или программе. Звезды (такие как «мистер Бин» — Роуэн Аткинсон) выступают бесплатно, Би-би-си тоже ничего за экранное время не берет и вдобавок крутит самые модные комедии и развлекательные программы. *Comic Relief* — это британская благотворительная организация, основанная комедийным сценаристом Ричардом Кёртисом для оказания помощи людям, страдающим от голода в Эфиопии. Организация оказывает материальную поддержку африканским странам, а также помогает бедствующим людям в Великобритании. *Comic Relief* впервые заявила о себе на Рождество 1985 года, когда ее представители вышли в эфир телеканала BBC One из лагеря для беженцев в Судане. Идея создания организации была высказана автором многих английских благотворительных проектов Джейн Тьюсон. Зрители звонили по специальному телефонному номеру и делают пожертвования с помощью кредитный и дебетовых карточек. Позднее можно и чек прислать. Звонок был бесплатным благодаря поддержке BT Group (*British Telecom*). Накануне и в сам день марафона усиленно подогревался интерес публики и проводился день «красного носа» (англ. *Red Nose Day*). Покупателей в супермаркетах сети Sainsbury's соответствующих «носов» уверяли, что деньги пойдут в благотворительный фонд помощи бедствующим.

За годы своего существования фонд *Comic Relief* собрал около внушительный объем средств. Придуманый англичанами формат переняли многие страны Западной Европы и США. В Америке эта организация *Comic* была основана в 1986 году писателем, комиком, продюсером

и режиссером Бобом Змуда. Ей удалось собрать порядка деньги на медицинскую помощь бездомным Соединенных Штатов. Этой организацией, которую поддерживают известные американские киноактеры Робин Уильямс, Билли Кристал и Вупи Голдберг, 18 ноября 2006 г. была устроена благотворительная акция по сбору пожертвований в помощь пострадавшим от урагана Катрина.

Безусловно, любой телевизионный жанр, в том числе телемарафон или трансляцию важного политического события, можно представить как пропаганду. К ней же можно при желании отнести и трансляцию мировых концертов, оперных и балетных премьер. Ведь они же являются пропагандой той или иной национальной культуры, того или другого театрального коллектива. И все-таки это не пропаганда, даже когда речь заходит о продвижении бренда, например, бренда Большого театра.

Возможность регулярно смотреть прямые трансляции балетов из Большого у зрителей всего мира появилась еще в сезоне 2010–2011 годов. Постоянный партнер театра, французская компания *Bel Air Media*, уже почти десять лет регулярно записывала его спектакли, и оперные, и балетные, для выпуска на DVD. При этом некоторые из них, например, опера «Евгений Онегин» в новаторской постановке Дмитрия Черныкова или балет «Болт» Алексея Ратманского, в дни записи транслировали европейские телеканалы.

В 2010 году Большой театр стал участником уникального проекта, аналог которого был только у *Metropolitan Opera* — мир уже несколько лет смотрел в прямом эфире оперные премьеры Нью-Йорка. Большой театр разделил с *Opera National de Paris* роль монополиста в области балета. В сезоне 2010–2011 годов трансляции из Москвы велись более чем в трехстах кинотеатрах 22 стран. Наряду со своими фирменными спектаклями Большой показывал и недавние премьеры, например, с Новой сцены транслировались «Жизель», «Класс-концерт», «Дон Кихот» и «Коппелия». Грандиозный резонанс вызвал первый же показанный спектакль — «Пламя Парижа», созданный по мотивам хита сталинской эпохи балет Алексея Ратманского. Этот спектакль увидело, как минимум, двести тысяч человек. Премьера «Эсмеральды» 9 октября 2011 г. транслировалась в прямом эфире на страны Европы, США, Канады, Японии и Латинской Америки. Это новый сезон проекта, начало которому было положено год назад французской компанией *Pathe* (ранее — *Ciel Ecran*). Ну и конечно, весь мир 28 октября 2011 г. весь мир, благодаря трансляции европейским каналом *ARTE* и в отдельных регионах — *YouTube*, увидел концерт открытия исторической сцены Большого театра после шестилетней реконструкции.

Прямая трансляция углубляет ощущение праздника, когда она вводит зрителя в атмосферу спортивного или художественного соревнования. Заораживающее сочетание музыки и обстановки конкурса отчетливо проявляется в ежегодном конкурсе песни «Евровидение». Организатором этого конкурса выступает созданный в феврале 1950 года 23-мя европейскими теле- и радиоккомпаниями средиземноморского региона на конференции в курортном городе Торки (Великобритания) Европейский вещательный союз (англ. *European Broadcasting Union, EBU*; фр. *Union Européenne de Radio-Télévision*). Он представляет собой крупнейшее объединение национальных вещательных организаций в мире. Сейчас эта организация объединяет 75 компаний-членов из 56 стран Европы, Северной Африки и Ближнего Востока. Конкурс «Евровидение» проводится с 1956 года, и долгое время являлся одним из наиболее популярных неспортивных мероприятий в мире, пока не стал зеркалом европейской толерантности.

Популярность конкурса обеспечивалась, благодаря многим требованиям, предъявляемым как к самим участникам, так и к исполняемым ими песням. Песни должны быть новыми, исполняться «вживую», без фонограммы, они не должны нести характер межнационального конфликта. Что касается языка, то текст песни может быть записан на любом языке, включая искусственный. Так, в 2008 году Бельгия представила песню на плановом языке, то есть на международном искусственном социализированном языке.

Надо сказать, что интерес к конкурсу имеет как музыкальный характер, так и геополитический. И подобно любому мероприятию с геополитическим компонентом, на «Евровидении» неоднократно возникали конфликты политического плана. В 1964 году во время финала конкурса в Копенгагене на сцену выскочил человек с плакатом «Бойкот Франко и Салазару», протестовавший против участия в конкурсе Испании и Португалии, где правили эти диктаторы. В 1969 году по этой же причине Австрия отказалась от участия в конкурсе в Мадриде, так как не хотела отправлять своего исполнителя в страну с диктаторским режимом. Косвенно конкурс привел к тому, что поспособствовал поднятию народа на борьбу с такими режимами. В 1974 году именно трансляция по радио песни португальского участника «Евровидения» *E depois do adeus* («Положа руку на сердце») стала тайным сигналом для начала «революции гвоздик» в Португалии.

Диктаторские режимы уходят, но память о них продолжает будоражить людей. И уже 2008 году испанское телевидение показало документальный фильм журналиста Хосе Мария Иньиго «1968: я в мае того

года» , в котором утверждалось, что победа испанки Массиель с песней *La, la, la* в «Евровидении» (1968) была организована диктатором Франко для поднятия престижа Испании. Для этого испанские чиновники посетили другие страны-участницы и разными обещаниями купили голоса членов жюри, оценивавших конкурс в то время. Массиель первоначально не планировалась как участница конкурса. Ей было предложено заменить Хуана Мануэля Серрата, победившего на национальном отборе, в качестве представителя Испании по причине того, что он собирался исполнять свой номер на каталонском языке. По данным авторов фильма, победителем должен был стать британец Клифф Ричард с песней *Congratulations*, которого испанка опередила всего на один балл.

Затрагивал конкурс и ближневосточную геополитическую проблематику. Еще в апреле 1973 г. в связи с дебютом Израиля на конкурсе в Люксембурге были приняты чрезвычайные меры безопасности. Зрителям в зале даже советовали аплодировать сидя, чтобы не попасть под пулю охраны. В 1978 году победа израильского исполнителя Изхара Козна на «Евровидении» в Париже явилась такой неожиданностью для Иордании, что телевидение страны вместо выступления израильтянина показывало букет цветов. Когда во время подсчета голосов стало ясно, что он может выиграть конкурс, то трансляцию прервали якобы по техническим причинам. На следующий день иорданские СМИ сообщили, что победителем стал представитель Бельгии, в реальности занявший второе место. Понятно, почему в 1979 году Турция, уступив давлению арабских стран, выступавших против участия представителя преимущественно мусульманской страны в конкурсе на территории Израиля, отказалась ехать на конкурс в Иерусалим. Уже в начале XXI века, в 2005 году, Ливан отказался от своего дебюта на конкурсе, поскольку европейские организаторы запретили ему заменить выступление певца из Израиля на местном ТВ телерекламой. Но из-за позднего отказа телевещательная компания Ливана была оштрафована.

Европейский вещательный союз оставляет за собой право контролировать уровень политкорректности содержания песен. Когда, например, в 2005 году отборочный конкурс для участия в «Евровидении» на Украине прошла группа «Гринджолы» с гимном оранжевой революции «Разом нас богато», то по требованию Союза исполнителям пришлось изменить слова песни, чтобы сделать ее менее политизированной. В 2007 году финские организаторы конкурса пригрозили снять из-за политического контекста песню *Push the button* израильской группы *Tearacks*, ибо в ее словах о «безумных правителях», которые «нажмут на кнопку», скрывался намек на ядерную программу Ирана.

Иногда и сами певцы отказываются от чести участвовать в международном конкурсе по разным причинам. В 1985 году исполнитель из тогда еще единой Югославии не поехал на финал в норвежский Гетеборг, так как его выступления совпадал с пятилетней годовщиной смерти югославского лидера Иосипа Броз Тито.

Политические проблемы, связанные с конкурсом «Евровидение», не всегда поднимаются до уровня геополитических. Они могут затрагивать и внутривосточную проблематику. Так, в 1974 году итальянский телевизионный государственный канал RAI отказался транслировать конкурс из-за песни итальянской участницы Джильолы Чинкветти *Si* («Да»). Цензоры канала опасались, что композиция может быть воспринята как пропаганда накануне референдума, на котором итальянцы должны были высказаться за отмену («да») или сохранение («нет») закона, разрешающего разводы. Несмотря на то, что граждане Италии песню не услышали, они высказались в пользу разводов, и по итогам референдума они были окончательно легализованы.

Несомненно, как и к любому конкурсу, к конкурсу «Евровидение» можно предъявлять множество претензий. Давно замечено, что голосование отражает не только песенные предпочтения, но и «соседские» отношения. Хотя этот индикатор тоже важен, поскольку известно, что подавляющее большинство международных конфликтов возникало из-за споров соседних государств. Если жители одной какой-либо голосуют за представителя страны-соседа, можно понять, что споров у государств нет. Но в целом данный проект оказался уязвимым под влиянием европейской «демократической» политики и отказа от традиционных ценностей, на которых во многом базируется телевизионная культура.

Клиповое мышление в телевизионном ракурсе

У телевидения есть набор специфических жанров, которые достаточно точно учитывают как запросы, так и специфику аудитории. Ускорение темпов жизни приводит к тому, что неизбежно ускоряется и речь телевизионных ведущих, убыстряется смена кадров, переключение камер. Становится более агрессивным монтаж. Поскольку такие приемы характерны для клипов (от англ. *clip*), то и название этого явления — «клиповость» или даже «клиповое мышление». Видеокадр (видеоролик или просто клип) представляет собой непродолжительную по вре-

мени художественно составленную последовательность кадров. Как правило, на телевидении видеоклипы применяются в рекламных целях, а также для визуального сопровождения различных музыкальных композиций. Первенство в широком применении клипов принадлежит ВВС, начавшей практиковать их производство и показ еще в 1960-х годов. С появлением в 1979 году телеканала MTV сложилась современная культура видеоклипа.

Понятно, что формат клипа позволяет затрагивать достаточно разнообразную проблематику, включая международную. Поэтому можно говорить о том, что клипы становятся не только инструментом рекламы, но и пропаганды, в том числе внешнеполитической. Об этом можно было судить по новогоднему иранскому клипу. Тегеран, проведя самые мощные испытания баллистических ракет в стратегически важном для мирового экспорта нефти Ормузском проливе, который Иран грозит перекрыть, если запад не ослабит своего давления, сопроводил сообщение о маневрах по телевидению бодрой заводной музыкой. Но когда пропаганды не просто становится все больше и больше, а она захватывает все новые и новые непривычные для себя жанры, то это не может не настораживать.

В 1955 году американец австрийского происхождения Роберт Адлер изобрел пульт дистанционного управления для телевизоров, в котором использовались ультразвуковые частоты. Тогда-то и возникло такое явление, как зеппинг (англ. *zapping, channel zapping*), то есть практика переключения каналов телевизора на дистанционном пульте. Слово «зеппинг» образовано по аналогии с «шопингом» — другим популярным видом современного времяпрепровождения. Но если шопоголики — люди активные, подвижные, то зеппинг чаще всего используют те телезрители, которые проводят у экрана много часов. В США их из-за малоподвижного образа жизни и связанного с ним изменения внешнего вида называют *couch potatoes* («диванные картофелины»). А Виктор Пелевин в романе «Generation “П”» придумал термин для человека, увлеченного заппингом — Homo Zapiens.

Homo Zapiens по сравнению с Homo Sapiens, не обладающим пультом дистанционного управления, может переключать каналы, переноситься не только в другие города и страны, но и в другие времена, туда, куда его не пустили бы в повседневной жизни из соображений безопасности или на основании дресс-кода и т. д. Телевидение делает пространство для такого зрителя абсолютно проницаемым. Однако проницаемость не является синонимом ясности, понятности, чем отличается именно Homo Sapiens.

Точно также принцип проницаемости пространства обнаруживается в волшебной сказке¹. Основоположник сравнительно-типологического метода в фольклористике, один из создателей современной теории текста Владимир Яковлевич Пропп (1895–1970), показывая однообразие волшебной сказки на сюжетном уровне в чисто синтагматическом плане, доказал инвариантность набора функций (поступков действующих лиц), линейную последовательность этих функций, а также набор ролей, известным образом распределенных между конкретными персонажами и соотнесенных с функциями. Но если в волшебной сказке слушатель или читатель погружается в отличающуюся от современной ему эпохи, то в телевизионном сюжете, как правило, историческая нагрузка отсутствует, а это облегчает зрителю задачу находить свое место в конструируемом телевидением пространстве. Чтобы удержать зрителя в этом пространстве, как магическое заклинание, звучит призыв «Не переключайтесь!»

И он остается, остается в повседневности, со свойственным ей зонированием пространства, ежедневным ритуалом и коммуникативными практиками. Повседневность постепенно заменяет современность, становясь таковой в исходном понятии этого слова — идущей рядом со временем. Только телевизионный хронотоп далеко не всегда при динамичности смены картинки способен заменить динамичность реальной жизни.

Педагогические возможности телевидения

Телевидение в современном мире можно считать значимым инструментом воспитания, однако, его влияние, особенно на молодежь, следует назвать противоречивым. Исключительно сильна зависимость телевидения от контента, который транслируется, а также от контекста использования. С одной стороны, оно может способствовать социализации молодых людей, расширению их кругозора и формированию ценностных ориентиров. С другой стороны, телевидение, может нести риски негативного воздействия на мировоззрение и поведение зрителей, в первую очередь детей и подростков.

При этом нельзя отрицать наличия у телевидения воспитательной роли. Оно может выполнять просветительскую функцию, в частности,

¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. 2-е изд. М.: Наука, 1969; Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / вступ. ст. В.И. Ереминой. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996.

знакомя зрителей с достижениями науки, культуры, истории. Познавательные программы, как, например, о природе, технологиях, истории, великих открытиях, выдающихся личностях и пр., помогают расширять кругозор, стимулировать интерес молодежи к обучению и исследованиям.

Телевидение имеет функцию социализации и формирования ценностных ориентиров, демонстрируя модели поведения, социальные нормы и ролевые модели, способные влиять на формирование мировоззрения, этических принципов и жизненных установок молодых людей. Когда транслируются программы с акцентом на семейные ценности, патриотизм, доброту, милосердие, это способствует воспитанию социально значимых качеств личности.

Безусловно, телевидение вносит свой вклад в культурное обогащение социума. Благодаря трансляции художественных фильмов, концертов, документальных проектов миллионы зрителей приобщаются к культурному наследию, развивают эстетический вкус и эмоциональную сферу.

Существенную роль телевидение играет в профессиональной ориентации молодежи. Здесь, прежде всего, ценны программы о профессиях, достижениях в различных сферах, таких как наука, спорт, искусство, военное дело, инженерия, которые могут вдохновлять молодых людей на выбор карьеры. Они развивают интерес к определенным видам деятельности, показывают наиболее востребованные профессии.

Несмотря на перечисленные плюсы, в воспитательном плане у телевидения имеются серьезные проблемы. Основные из них обусловлены преобладанием развлекательного и коммерческого контента. Многие каналы ориентированы на повышение рейтинга и прибыли, а не на воспитательную функцию. В эфире часто доминируют шоу, сериалы и программы, пропагандирующие культ потребительства, насилие, агрессию или безделье, что может формировать у молодых людей искаженные ценностные ориентиры.

Ощущается недостаток качественного детского и молодежного контента, особенно с образовательным уклоном. В России, в частности, сократилось количество программ, специально созданных для детей и подростков с учетом их возрастных особенностей. Вместо этого дети и подростки часто смотрят «взрослый» контент, не только не всегда подходит для их восприятия, но и психологически опасный, поскольку у телевидения имеется сильное манипулятивное воздействие. Оно проявляется и через отбор информации, и путем искажения фактов, и из-за акцентирования на определенных темах. Это всегда опасно в контексте формирования гражданской и нравственной ответственности, но

для молодых людей с несформированной критической позицией может быть губительным.

Даже если такое потребление не ведет к действиям противоправного характера, оно угрожает рекламой пассивность потребления, когда молодые зрители воспринимают телевизионный контент пассивно, без критического осмысления. В будущем это может проявиться в отсутствии способности самостоятельного анализа информации и формирования устойчивых ценностных установок. Есть риск установления зависимости от телевидения и замещения им других видов деятельности. Чрезмерное время, проведенное перед экраном, может приводить к снижению физической активности, ухудшению навыков живого общения и других форм социализации. Естественно, такое отношение негативно влияет на психику молодых людей. Регулярное просмотр сцен насилия, эротики и других деструктивных материалов может снижать их чувствительность к жестокости, формировать агрессивные модели поведения и искажать представление о социальной реальности.

Эти проблемы не фатальны, их можно решать, например, путем регулирования контента. Для этого следует разработать и внедрить стандарты, ограничивающие показ деструктивного контента в определенное время. Необходимо усиления контроля соблюдения норм, касающихся демонстрации насилия, жестокости, рекламы вредных продуктов. Желательно увеличить долю образовательного и воспитательного контента, стимулировать на создание программ, ориентированных на разные возрастные группы, с акцентом на нравственные, патриотические, культурные и познавательные темы. Для этого можно расширить количество грантов и других форм поддержки таких проектов. Конечно, заслуживает поддержки развитие школьного и детского телевидения.

Но все эти рекомендации будут эффективны лишь при повышении общего уровня медиаграмотности. Однако в образовательных программах ни школ, ни вузов практически нет курсов по медиаграмотности, которые могли бы научить критически оценивать телеконтент, различать манипулятивные техники и формировать собственное мнение. Медиаграмотность подразумевает свободный выбор в условиях информационной конкуренции. Поэтому требуется также поддержка альтернативных форматов, например, онлайн-платформ и приложений с образовательным и воспитательным контентом, который можно адаптировать под индивидуальные потребности и возраст.

Для того чтобы все эти меры были действенными, требуются постоянные исследования и мониторинг влияния телевидения на аудито-

рию, особенно на детей и подростков, для своевременного выявления негативных тенденций и корректировки стратегии развития медиапространства.

Развитие и проблемы учебного телевидения

Учебное телевидение охватывает несколько направлений, включая образовательные программы на телевидении, школьное телевидение и использование телевизионных технологий в вузах¹. Каждое из этих направлений имеет свои особенности и проблемы.

К ведущим направлениям учебного телевидения можно отнести:

– образовательные программы на телевидении, которые включают циклы передач, посвященных науке, культуре, истории и другим темам («Россия, любовь моя!» (канал «Культура») – о традициях народов России; «Черные дыры. Белые пятна» (канал «Культура») – о технологиях, научных открытиях, истории; «Полиглот» (канал «Культура») – интенсивный курс изучения иностранных языков; «Мы – Грамотеи» – интеллектуально-развлекательная программа по русскому языку);

– школьное телевидение, объединяющее создание телестудий в школах для освещения школьной жизни, образовательных мероприятий и развития медиаграмотности учащихся. Оно способствует: формированию интереса к ИКТ-технологиям и медиакультуре и навыков работы с техникой, видеомонтажом, журналистикой, повышению мотивации к обучению через практическую деятельность.

– учебное телевидение в вузах, где использование телетехнологий для обучения студентов, включая трансляции лекций, демонстрацию экспериментов и практических занятий, имеет ряд особенностей, например, оно требует тщательной методики создания сценариев и подбора материала, учета физиологических и психологических аспектов восприятия информации.

Несмотря на всю привлекательность учебного телевидения как образовательной технологии в этой области накопилось множество проблем. Во-первых, оно имеет исключительно низкую аудиторию среди молодежи. По данным различных исследований, молодые люди предпочитают развлекательные каналы (СТС, ТНТ) образовательным («Культура»).

¹ Гегелова Н.С., Исмаилова А.А. Учебное телевидение в российских вузах // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2016. № 4. С. 175–180.

тура»). Это, прежде всего, связано с доминированием в медиапространстве рыночных критериев над культурно-просветительскими оценками. Имеется также ряд технических и методических ограничений, в частности: отсутствие специализированных телевизионных систем для учебных целей, простых в эксплуатации; необходимость значительных бюджетных вложений в оборудование и подготовку кадров; сложность адаптации учебного материала под формат телевидения, особенно для теоретических дисциплин. Существуют проблемы с контентом и форматом: монотонность и отсутствие динамики в некоторых образовательных программах (например, на канале «Карусель»; трудности с определением целевой аудитории и дидактической цели передач; риски превращения учебных телепрограмм в банальное домашнее видео при отсутствии профессионального подхода. Организационные сложности высшей школе касаются необходимости координации между преподавателями, телестудиями и методистами и интеграции с постоянно усложняющимся образовательным процессом.

В качестве рекомендаций можно предложить: развитие интерактивности и использование современных технологий, например, виртуальных форматов с обратной связью; создание региональных образовательных телецентров при поддержке государства; усиление методической базы и подготовка специалистов в области теледидактики; интеграцию учебного телевидения с цифровыми платформами и онлайн-образованием.

Воспитательная компонента телепроектов

В последние десятилетия на российском телевидении произошло много значимых событий, которые имели воспитательное значение. Речь идет не только о новостной сетке вещания, а создании специальных проектов, помогающих молодым зрителям лучше понимать историю своей Родины и формировать уважение к наследию предков. Это могут быть как документальные циклы «Последний герой», «История государства Российского», «Романовы», «Первая мировая война», но и масштабные социальные компании, освещаемые телевидением, например, касающиеся волонтерской деятельности, особенно ярко развернувшейся в период пандемии COVID-19, когда репортажи о волонтерах и героях повседневности становились примерами доброты и заботы о ближних.

Заметна воспитательная роль патриотических реалити-шоу и программ. В цикле документальных фильмов о малоизвестных эпизодах

и загадках русской истории «Русский след» участники отправлялись в экспедиции по местам боевой славы, изучали исторические факты о подвигах героев. Передача «Герои среди нас» посвящена современным героям, совершающим мужественные поступки, доказывает, что каждый может внести вклад в развитие и защиту своей страны. Ежегодно телеканалы предлагают специальные выпуски, посвященные Великой Отечественной войне. «Парад Победы», который транслируется ежегодно 9 мая, стал символом единства нации и напоминает о победе над фашизмом.

Свой воспитательный потенциал имеют спортивные трансляции, особенно когда спорт становится полем геополитической битвы¹. Однако нельзя упускать из вида воспитательные возможности различных телешоу и конкурсов талантов. Проект «Голос» помогает талантливым исполнителям раскрыть свои способности и поверить в себя.

Телевидение, являясь одним из основных каналов распространения информации и культурных норм, играет заметную роль в формировании нравственных ценностей молодых людей. Прежде всего это относится к способности телевидения, демонстрируя эталоны поведения, участвовать в их формировании. Через просмотр художественных произведений или красивых пейзажей на экране формируется представление о красоте и гармонии, воспитывается эстетический вкус. Несмотря на конкуренцию со стороны новых средств электронной коммуникации телевидение продолжает выполнять функцию стимулирования познавательной активности. Однако наряду с положительными аспектами, телевидение способно оказывать и отрицательные эффекты. Замечено, что излишнее увлечение развлекательными программами может привести молодых людей к пассивности и снижению интереса к активной социальной деятельности. Неконтролируемое потребление рекламы и недостоверной информации тоже оказывает деструктивное влияние на личность молодого зрителя.

Безусловно, телевидение сохраняет значение для формирования нравственности и культуры молодежи, но необходим контроль содержания просматриваемых материалов и осознанного подхода к выбору телепередач.

¹ Дааев А.Н., Терновая Л.О. Олимпиады современности: новая форма геополитических игр // Этносоциум и межнациональная культура. 2022. № 3 (165). С. 48–58; Дааев А.Н., Терновая Л.О. Геополитические смыслы спортивных символов // Этносоциум и межнациональная культура. 2022. № 12 (174). С. 25–34; Терновая Л.О., Гольдин Г.Г., Дааев А.Н. Геополитика спорта: монография. М.: Этносоциум», 2021.

Рекомендации преподавателю

Контрольные вопросы и задания

Базовый уровень

1. В чем заключается персонификация телевизионной информации?
2. Что такое simultaneity телевидения и как это свойство создает «эффект присутствия»?
3. Назовите три основные функции телевидения как средства коммуникации и проиллюстрируйте каждую из них примером конкретной телепередачи или формата.
4. Перечислите структурные элементы телевизионного коммуникативного акта. Проследите эту цепочку на примере выпуска вечерних новостей.

Средний уровень

5. Сравните два ток-шоу на схожую тему (например, социальную или политическую, проанализировав стиль общения ведущего с гостями, организацию диалога, использование невербальных средств.
6. Проанализируйте «эффект присутствия» в прямом новостном или спортивном репортаже. Как он влияет на эмоциональное состояние зрителя?
7. Посмотрите эпизод популярного коммерческого сериала, выявите и запишите модели поведения и общения между персонажами, которые преподносятся как нормативные или успешные.

Высокий уровень

8. Реализуйте проект: «Телевизионный кодекс конструктивного общения» на основе анализа нескольких интеллектуальных ток-шоу, дискуссионных программ и интервью. Предложите свод правил и принципов для ведущего и участников, направленных на поддержание культуры уважительного и продуктивного диалога на телевидении.
9. Представьте план методической разработки «Кинопедагогика телевизионного сериала».
10. Реализуйте исследовательский проект: «Эволюция культуры общения в российском телеэфире» на основе сравнительного анализа форматов общения на телевидении в разные десятилетия.

Библиография

1. Мицкевич Э. Телевидение, власть и общество. М. : Аспект Пресс, 2013.
2. Мясникова М. А. Телевидение как феномен культуры: учебное пособие. 2-е изд., стер. М. : ФЛИНТА ; Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2020.
3. Новикова А. А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». 2-е изд. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2019.
4. Ушанов П. В. Телевидение: информационное и культурное пространство : учебное пособие. М. : ФЛИНТА, 2020.
5. Фортунатов А. Н. Эго-медиа. Социально-философские штрихи к истории телевидения: практический курс : практическое пособие. 2-е изд., стер. М. : ФЛИНТА, 2018.

Глава 6

Мультфильм — форма педагогического высказывания

Диснейленд никогда не будет завершен. Он будет продолжать расти столько, насколько хватит воображения в мире.

Уолт Дисней

Мультфильм — посол детства

Мультипликационные фильмы почти у каждого человека остаются тем, что он ассоциирует со своим детством. Ощущение счастья, радости, веселья, яркости красок и буйства фантазии. В то же время мультипликация как искусство предоставляет немало возможностей взглянуть и на мир взрослых по-другому, выявить, подчеркнуть в этом мире то, что трудно удается так блестяще сделать другим видам искусства.

Понятие «мультипликация» происходит от латинского *multiplicatio* — умножение, увеличение, возрастание, размножение. В случае создания фильмов речь идет о наборе технических приемов получения движущихся изображений, иллюзий движения и/или изменения формы объектов с помощью нескольких или множества неподвижных изображений и сцен. Эти действия подразумевают покадровую съемку отдельных рисунков или используя кукол, пластилин, бумагу и другие подручные или специально созданные средства.

Сейчас понимание процесса работы над такими фильмами стал шире и включает анимацию (фр. *animation* — оживление, одушевление). Анимация состоит в придании объектам способности двигаться и видимости их жизни, то есть в оживлении картинок. Суть анимации заключается в производстве таких действий и эффектов, которые невозможны в реальной жизни, что добавляет в ситуацию «волшебство». Чтобы такое «волшебство» было еще «волшебней», ему должен помогать сам сюжет, часто основывающийся на мифах, легендах, сказках. В наши дни мы все чаще встречаемся с компьютерной анимированной графикой, которая освобождает художника от необходимости рисовать вручную все кадры анимации, за него это делает специальная программа.

Мультипликация старше кинематографа. Известно, что 20 июля 1877 г. французским инженером-самоучкой и популяризатором науки Эмилем Рено был представлен членам Французской академии прибор, названный праксиноскопом, позволяющий видеть последовательность из нескольких рисунков как плавно движущееся изображение. Аппарат был собран из коробки из-под печенья и зеркального барабана. 30 августа того же года Рено запатентовал праксиноскоп так что во Франции именно этот день принято считать днем рождения мультипликации.

Только через пятнадцать лет, 28 октября 1892 г., с помощью аппаратов «оптический театр», действующих иначе, чем кинопроектор, Рено продемонстрировал в зале «Кабинета фантастики» парижского Музея Гревен (фр. *Musée Grévin*) «светящиеся пантомимы» — движущиеся изображения, воспроизведенные на экране, по сути, первую графическую ленту. Музей Гревен открылся 5 июня 1882 г., после того, как в 1881 году Артур Мейер решил создать для своей газеты *Le Gaulois* музей восковых фигур по примеру существовавшего к тому моменту уже более ста лет лондонского музея Мадам Тюссо. Он обратился к скульптору, карикатуристу и театральному костюмеру Альфреду Гревену с предложением сделать для музея скульптуры популярных персонажей эпохи, людей, о которых пишет его газета. В настоящее время в коллекции музея находится около 500 восковых фигур знаменитых людей или вымышленных персонажей, прославивших свою эпоху. Коллекция постоянно пополняется. Музей состоит из десяти павильонов, каждый из которых посвящен определенной теме. Все фигуры сделаны настолько реально, что порой невозможно отличить, где манекен, а где живой человек.

Мультипликационные фильмы того времени представляли собой рисованные и раскрашенные от руки пантомимы, показ которых длился до четверти часа. Причем звуковое сопровождение могло синхронизироваться с изображением. Уже у Рено были мультфильмы, в которых вместе с рисунками использовались фотографии. Однако вскоре после демонстрации в музее Гревен интерес к рисованным картинкам у публики угас. Лишь после демонстрации братьями Люмьер своего изобретения появилась возможность соединить рисунок с кинематографической техникой, что обеспечило возрождение популярности мультипликации.

С того времени техника мультипликации постоянно развивалась. Вероятно, в 1900 г. британским и американским кинорежиссером, кинопродюсером, одним из основателей фирмы Vitagraph и отцом американской анимации Джорджем Стюартом Блэктоном был создан «очарованный рисунок» для камеры Томаса Эдисона, в котором благодаря покадровой съемке соединилось искусство графики с техникой кино.

Это открыло возможность развития мультипликации. По профессии Блэктон был художником-карикатуристом. Такой же прием Блэктон использовал для создания первого мультфильма «Юмористические факты» (1906). Успех имел и его мультфильм «Отель с привидениями» (1907), рассказывающий о туристе, который проводит ночь в трактире, убегая от призраков. Хотя Блэктон не сделал необходимых шагов по раскрытию эстетических возможностей мультипликации, его «Отель с привидениями» побудил Эмиля Коля французского художника-карикатуриста Эмиля Коля к серьезному занятию мультипликацией. За время этой творческой деятельности им было создано около трехсот мультфильмов в жанрах рисованной и кукольной анимации. В своих фильмах он активно использовал сюжеты народной пантомимы и кукольного театра. Побывав в Соединенных Штатах, Коля был удивлен тем, с каким размахом развивается за океаном мультипликация, в частности, насколько рационализация труда затронула американские киностудии. В Америке он работал над двумя сериями: политической карикатуры и *The Newlyweds*, которые пользовались успехом у публики, но не у прессы, называвшей его «Гомон анимейтор», памятуя о работе Коля на французской киностудии «Гомон» (фр. *Gaumont*), созданной Луи Гомоном, который еще в 1896 году Гомон известен тем, что выпустил свой первый аппарат марки «Хроно», основал студию и мастерские в Бьютти Шомон, специально предназначенную для съемок и снабженную лучшей электроаппаратурой, ставшую прототипом первой большой киностудии. Начиная с 1900 года, Гомон работал над звуком и цветом.

Техника мультипликации стремительно развивалась. В 1909 году Чарльзом Армстронгом был снят первый мультфильм «Спортивные мыши» в силуэтной технике, ведущей начало от игры теней, популярной в Китае. Только в мультфильме Армстронга силуэты были не черными, а белыми. В России первым аниматором можно считать Владислава Старевича, задумавшего создать образовательную ленту про насекомых. Для того чтобы жуки двигались так, как нужно по сюжету ленты, Старевич сделал из жуков чучел, прикрепил к ним ниточки и выполнил съемку киноленты по кадрам. Так в 1911 году был создан первый кукольный мультфильм.

Из пионеров американской анимации необходимо отметить рисовальщика комиксов Уинзора Маккея. Его первый мультфильм «Маленький Немо», появившийся в 1910 году, отличали графическая четкость, легкость линии и тщательно прорисованные персонажи. Маккей использовал такие приемы, как движение, ритм, жест, мимика, эффекты неожиданности и гиперболы. Маккея считают основателем жанра

«фильмов-катастроф». Сюжет гибели корабля «Лузитания», связанный с решением США вступить в Первую мировую войну, позволяет говорить о соединении мультипликации с международными политическими проблемами. «Потопление Лузитании» — это 20-минутный цветной мультфильм 1918 года.

Политический язык мультипликации

К этому времени мультипликация захватывает и пространство политической сатиры. В первом полнометражном, длящимся уже 70 минут, мультфильме аргентинского режиссера Курино Кристиани «Апостол» (1917) развивается сюжет, когда президент Аргентины Ипполито Иригойен поднимается в рай, чтобы использовать гром и молнии Юпитера для очищения Буэнос-Айреса от аморальности и коррупции. В результате весь город оказывается сожжен. Фильм был успешен, но до нас не дошло ни одной его копии.

В это же время в Японии выходит профессиональный мультфильм — «История консьержа Мукузо Имокава» режиссера Отен Симокава, вдохновленный творчеством Коля. А в США основывают свое предприятие братья Флейшеры. Также в 1923 году другие братья — Уолт и Рой Дисней — создают компанию Walt Disney¹. Появляются мультипликационные фильмы про Алису и ее приключения в Стране Чудес, затем серия мультфильмов с кроликом Освальдом. После того, как компания Дисней теряет права на изображения Освальда, Уолт Дисней задумывает создать нового героя, отличающегося неутомностью и веселым нравом. Так, рождается мультипликационный мышонок Микки Маус, с каждым фильмом приобретающий новые навыки. В мультфильме *The Barnyard Battle* («Бой на скотном дворе»), вышедшем в 1929 году, Микки играет роль молодого солдата и принимает участие в сражениях в войне мышей и кошек, где его подразделение выступает против отряда Черного Пита. Стороны носят узнаваемые элементы Первой мировой войны: на кошках — островерхие шлемы, характерные немецкие каски, а мыши поют гимн Конфедерации периода Гражданской войны в США, что говорит о том, что и в конце 1920-х годов сохранялись свежими воспоминания об этих событиях.

Дисней старался привлекать на свою студию многих творческих людей со всего мира. Известно, что в 1930-х годах предложение рабо-

¹ Арнольди Э.М. Жизнь и сказки Уолта Диснея. Л.: Искусство, 1968.

тать композитором на студии Диснея получил Сергей Прокофьев. Но он предпочел вернуться в СССР, где внимательно знакомился с диснеевскими фильмами. Считается, что саундтрек «Белоснежки» подсказал Прокофьеву несколько идей, которые затем он реализовал в музыке к «Александрю Невскому».

Что касается отечественной школы мультипликации, то ее начало относят к 1922 году. Тогда в Москве была создана первая экспериментальная мультипликационная мастерская при Государственном техникуме кинематографии, в которую вошли художники, окончившие ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), видевшие возможности искусства рисованного фильма. Дух времени, естественно, проявлялся в выборе тематики таких фильмов. В 1924 году в эпизоде из серии «Киноправда» на протяжении 58 секунд в анимационном стиле отдавалась дань уважения умершему незадолго до этого Владимиру Ильичу Ленину.

Искусство мультипликации активно поддерживают советские поэты и писатели. Владимир Маяковский оживляет ряд своих рисунков, сделанных в свое время для «Окон сатиры» РОСТА. А детский мультипликационный фильм «Сенька-африканец» создается на основе сказок Корнея Чуковского.

Советские художники-мультипликаторы привлекали внимание зрителей к этнополитическим проблемам внутри страны: в фильме «Самоедский мальчик» иллюстрировались религиозные пережитки, сохраняющиеся у северных народов. Однако гораздо больший интерес у мультипликаторов вызывали вопросы внешней политики, связанные с идеями мировой революции. Это, в частности, проявилось в работе режиссеров Николая Ходатаева, Зенона Комисаренко и Юрия Меркулова над удивительным мультфильмом из коллекции «Межпланетная революция». Во входных титрах мультфильм называется «сказкой о товарище Коминтерне, войне Красной Армии, который полетел на Марс и победил всех капиталистов на этой планете!». В мультфильме используется стиль перекладной или аппликационной анимации, ставший популярным благодаря «Летающему цирку Монти Пайтона» (англ. *Monty Python's Flying Circus*) — британскому комедийному скетч-сериалу с участием комедийной группы «Монти Пайтон». Это шоу привлекало зрителей сюрреалистическими сюжетами, рискованными намеками, искрометными диалогами. Действие с живыми актерами перемежалось либо сопровождалось анимацией Терри Гиллиама. Аппликационная анимация, как и анимация рисованная, что усиливало карикатурность изображения. Политическая позиция авторов прочитывалась и в том, что



Рекламный плакат фильма «Межпланетная революция»

самые неприятные герои обозначались с помощью свастики. Апофеозом фильма являлась жестокая битва, во время которой космический корабль лучевыми пушками уничтожает всех капиталистических эксплуататоров. С гигантского телеэкрана на происходящее на мультипликационном поле боя благосклонно глядел Ленин.

В 1925 году этой же творческой группой был выпущен мультипликационный фильм «Китай в огне». В нем в резкой манере осуждалось закабаление китайского народа мировым империализмом, выражался протест против европейского вмешательства во внутренние дела Китая. Затем появились короткие мультипликационные ленты, объединенные общим названием «Политические игрушки», представлявшие собой политические шаржи на международную тематику. В 1927 году творческой группой Ходатаева создается фильм «Будем зорки», в котором рассказывается об усилении военной угрозы стране Советов со стороны капиталистических государств Западной Европы, изображаемых как политические вампиры.

Рождаются яркие мультипликационные герои. В 1928 году одним из них становится рисованный негртенок Тип-Топ, созданный режиссером Александром Ивановым с использованием специального метода комбинированной съемки. Этот мультипликационный персонаж на фоне натурных кадров «путешествует» по Москве с приехавшей иностранной делегацией. Чтобы приблизить Тип-топа к советской действительности, в одном из фильмов ему дарят пионерский галстук.

В предвоенные годы советская мультипликация не могла обходить взрослую аудиторию и проблему патриотизма. Здесь можно назвать вышедшие в 1939 году два мультипликационных политических плаката — фильм: «Победный маршрут» (режиссер Дмитрий Бабиченко) о борьбе советского народа за укрепление могущества своей Родины и «Боевые

страницы» (режиссеры Бабиченко, Леонид Амальрик, Владимир Полковников) об эпизодах борьбы с белогвардейцами во время Гражданской войны. Эти фильмы внесли серьезный вклад в разработку жанра политического плаката.

Этот жестокий-жестокий мир глазами анимации

Востребованность жанра в полной мере проявилась в годы Второй мировой войны. Сама идеология мультипликации того времени не предполагала сглаживания негативных черт изображаемых персонажей, поэтому в демонстрации врага использовались не просто гротескные приемы, но и элементы, подчеркивающие кровожадность и уродливость противника, то, что он является воплощением абсолютного зла. Мультипликация позволяла представить образ врага не только исключительно жестоким, но и сколь угодно чудовищным. Однако позиции самих мультипликаторов по отношению к войне далеко не всегда соответствовали взглядам нарисованных ими персонажей. Из рассекреченных уже в наши дни документов стало известно, что в 1940 году Уолт Дисней отверг просьбу воюющих англичан о помощи. Британское правительство Уинстона Черчилля тайно обратилось к мастеру с идеей создания антинацистского мультлика по легенде о Святом Георгии, поражающим Дракона. Некоторые исследователи связали отказ Диснея с его антисемитизмом. Но, вероятно, в таком решении проявилось нежелание, чтобы США ввязывались в войну в Европе. Странников такой позиции было много. Они считали, что нельзя мешать Германии разбивать Красную армию. Некоторые уверяли, что Дисней не хотел терять германский рынок сбыта своих фильмов, но там еще в 1936 году запретили мультфильмы с участием Микки-Мауса. Несмотря на различие взглядов авторов и политиков на ход и цели войны, мультипликация становилась заметным средством отражения позиций воюющих сторон.

Прежде всего, американские мультипликаторы преуспели в использовании фильмов в уничижительном изображении гитлеровских и японских военных. Они использовали для этого даже такую серию, как «Веселые мелодии» (англ. *Looney Tunes*) — анимационный сериал Warner Bros., а также группа мультипликационных персонажей, которые первоначально являлись пародией на мультфильмы Диснея. В 1942 году в этой серии выходит мультфильм *The Ducktators*, посвященный Гитлеру, Муссолини и Тодзио — лидерам стран Оси. В названии слиты в одно слово слова *duck* (утка) и *dictator* (диктатор). По сюжету: на одной ферме из черного



Кадр из фильма The Ducktators

яйца вылупляется усатый утенок, который с ходу начинает орать «Зиг Хайль!» и рисовать свастики. Вскоре к нему присоединяется гусь в черной рубашке и косоглазая уточка. Эта тройца «дактогоров» хочет захватить мир, но из этого ничего не выходит.

Та же мысль проводится через кукольный мультфильм *Bury the Axis* (Закопаем Ось, 1943). Гитлер, едва родившись,

пристреливает аиста, принесшего его в отчий дом, затем сразу же отправляется завоевывать Европу. В финале все три диктатора едут на гигантском многопушечном танке, по которому бьют орудия союзников по Антигитлеровской коалиции.

«Утиный» взгляд на военные события был характерен и для компании Диснея. В фильме *Donald Duck Der Fuehrer's Face* (Дональд Дак. Лицо Фюрера, 1942) в ночном кошмаре Дональду Даку представляется фантазия, как бы ему жилось в Третьем рейхе. С утра до вечера ему пришлось бы слушать нацистские марши, любоваться портретами фюрера, работать на военном заводе. Мультфильм настолько насыщен нацистской символикой, что даже кактусы и телеграфные столбы изображены в виде свастик. С учетом особой вовлеченности США в сражения на Тихом океане в американских мультфильмах очень часто высмеивались японцы. В ленте *Bugs Bunny — Tokio Jokio* (Багз Банни — Токио — Дурацкая шутка) они представлены как недоумки, которые ничего толком не умеют, ни надевать кимоно, ни есть суши, ни делать харакири. Другой фильм Диснея — *Hitler's Children Education For Death* (Дети Гитлера — Обучение смерти) — показывал, как нацистский режим из обычных немецких детей делал безжалостных фанатиков.

Во время Второй мировой войны компания Диснея перешла в основном на государственные заказы, производя обучающие фильмы для солдат и населения и многочисленные плакаты, на части которых фигурировал черноухий мышонок Микки, предостерегавший население против шпионов и провокаторов. За верную службу родине диснеевский персонаж был своеобразно награжден. Во время операции «Оверлорд» (англ. *overlord* — повелитель, владыка), в день высадки войск союзников в Нормандии паролем у американских военных были слова «Микки Маус».

В задачи мультипликаторов входило показать не только врагов, но и союзников. В мультфильме *Russian Rhapsody* (Русская рапсодия, 1944) немецкие бомбардировщики не могут долететь до Москвы, потому что бьются по дороге. Фюрер решает сам разобраться в этом вопросе и лично садится за штурвал бомбардировщика, но и его постигает неудача. Американские мультипликаторы старались проводить различие между борьбой за свободу и борьбой за строительство коммунизма. В учебном мультфильме для младших школьников, снятом 1948 году, уже после окончания войны, четко показано, что свобода — это хорошо, а коммунизм — плохо, так как при коммунизме все становятся рабами.

Не забывали в США и об экономической составляющей борьбы с нацизмом. Власти вынуждены были занимать деньги у граждан, убеждая население покупать облигации военного займа — *war bond* — и с помощью мультипликационных персонажей. Диснеевский пропагандистский мультфильм *Disney's 7 Seven Wise Dwarfs 1941 Propaganda cartoon WW2 Fun* (Семь мудрых гномов, 1941) был создан до трагедии 7 декабря 1941 г. Это говорит о том, что к войне Америка начала готовится до Перл-Харбора. Героями мультфильма стали семь гномов, которые решают, куда им вложить добытые в поте лица богатства, хотя ответ на этот вопрос очевиден в облигации военного займа. В мультфильме *All Together* (Все вместе), снятом в разгар войны, Дисней вновь призывает американцев покупать облигации. Студия «Уорнер Бразерз» (англ. *Warner Brothers*) также вносила вклад в пропаганду займов, выпустив мультфильм *Bugs Bunny U.S. War Bonds* (Багз Банни призывает покупать облигации военного займа).

В годы войны популярностью пользовались не только комедийные художественные ленты, но и мультипликационные, например, где Даффи Дак играет роль отважного командос в тылу врага. В мультфильме *Commando Duck* (Командос Даффи) Даффи не составляет большого труда одержать победу над глуповатым вражеским офицером и еще более тупым солдатом. В другом мультфильме — *Scrap Happy Daffy* (Мусорка Даффи, 1943) — Даффи Дак владеет большой помойкой, которая вызывает бешенство у фюрера. По приказу бесноватого Адольфа нацисты отправляют подводную лодку, чтобы уничтожить эту помойку. В других мультфильмах этот же герой — Багз Банни победоносно справляется с японцами, охраняющими военный аэродром, и со зловредным гремлином, портящим государственное имущество на американском аэродроме. Повод для юмора находился даже в классических сказках. В военной версии сказки о трех поросятах *Three little pigs and Adolf Wolf* («Три поросенка и Волк Адольф») поросятам пришлось соружать хоро-

шо укрепленный домик с множеством огневых точек, кроме того, они построили супер-бомбардировщик Б-29 1/2, в боекомплект которого вошли необычные боеприпасы.

В США учитывали возможности мультипликации как учебного кино. Министерство обороны заказало студии Уолта Диснея учебный фильм в двух частях о том, как правильно пользоваться британским противотанковым ружьем Mk-I. В фильме *Stop that tank!* (Останови этот танк!) анимация соседствует с игровыми сценами, в которых снялись расчеты противотанковых ружей. Правда, фильм к высадке союзников в Нормандии опоздал: подбить из Mk-I можно было лишь легкие танки немцев, а к началу операции «Оверлорд» немцы вывели машины этого класса из частей первой линии. В научно-популярном мультфильме *Victory by Air* («Победа в Воздухе») речь шла о роли гитлеровского Люфтваффе в победы Вермахта на начальном этапе войны. Особенно ярко представлен анимированный рассказ о французской линии Мажино (фр. *la Ligne Maginot*), почему эти сооружения оказались бесполезными для продвижения германских войск. Все такие фильмы воспитывали поколение американцев в уверенности в собственных силах, делая это ярко, творчески, с разной степенью юмора.

Но ведь те же задачи стояли и перед мультипликаторами Германии, где, кстати, создавались даже в годы войны фильмы, лишенные пропагандистского пафоса. Например, в 1942 году появляется фильм *Weather-Beaten Melody* («Потрепанная мелодия») о пчелке, нашедшей на поляне брошенный кем-то патефон и решившей освоить профессию ди-джея. В снятом в 1944 году музыкальном мультфильме *Der Schneemann* (Снеговик) рассказана трогательная история этого зимнего персонажа. Такой она казалась и потому, что с теплом жизнь снеговиков заканчивается. Но таких фильмов было немного, особенно на фоне вала пропагандистской мультипликационной продукции.

Мультфильм *Nimbus Libéré* (Выпуск нимбус) был снят специально для жителей оккупированной Франции. В это время как диктор рассказывает французским слушателям о том, что освобождение скоро придет, в небе летят тяжелые американские бомбардировщики, экипажи которых составлены из популярных в Европе героев американских мультфильмов. Зрителей уверяли, что мечте французской семьи о том, что у них снова будет нормальный кофе по утрам и привычные английские сигареты, не суждено сбыться, потому что бомба, сброшенная Дональдом Даком, разносит вдребезги их дом. Заметим, что такой же прием немцы использовали в листовках: собирали листовки союзников с нарисованными самолетами и надписями «Освобождение близко» и от-

правляли их в свои типографии. На видеоизмененной листовке на фоне бомбардировщиков союзников красовалась надпись «Освобождение близко. Готовьте гробы».

Советская мультипликация в годы Второй мировой войны выступала как еще один вид оружия Победы. Поскольку идеологическая подготовка к войне шла и до 22 июня 1941 г., то в эту работу была включена и мультипликация. С помощью мультипликационного языка надо было показать, как народ мог сражаться за правое дело. В типичном агитационном мультфильме последних предвоенных лет «Боевые страницы» еще раз зрителям рассказывается история Гражданской войны с тем, чтобы они осознавали, что если сумели разгромить белых и интервентов, то такая же участь ждет всех, кто посмеет вторгнуться в пределы СССР.

В Советском Союзе в годы войны мультипликация как средство поднятия патриотизма использовалась и в выпусках отдельных фильмов, и в специальных мультипликационных журналах. Выпуск «Журнала Политсатиры № 2» (1941) состоял из четырех сюжетов: «Чего хочет Гитлер?», «Бей фашистских пиратов!», «Бей врага на фронте и в тылу!» и «Крепкое рукопожатие». Ответ на вопрос первого сюжета был прост — «Гитлер хочет вернуть землю помещикам, фабрики — капиталистам». Но вместо этого он получит смерть от красноармейского штыка. Во втором сюжете немецкие подводные лодки выглядят как акулы с танковыми башнями на спинах. В сюжете «Бей врага на фронте и в тылу!» фашистские агенты, заброшенные в советский тыл, похожи на персонажей фильмов ужасов, но ждет их неизбежная смерть от руки положительных героев. «Крепкое рукопожатие» посвящено заключению соглашения между Советским Союзом и Великобританией о совместных действиях против нацистской Германии — советский и британский солдаты жмут друг другу руки через всю карту Европы.

В другом анимационном сатирическом киножурнале — «Киноцирке» (1942) — зрителю показывалось цирковое представление, состоявшее из трех номеров. Первый сюжет был посвящен «дрессировщику» Адольфу и его «собачкам» с именами Муссолини, Хорти и Антонеску, которые делают все, чтобы развеселить хозяина, а потом ожесточенно дерутся за брошенную



Кадр из «Журнала Политсатиры № 2»

им кость. Во втором сюжете Гитлер приходит просить благословения и совета у Наполеона. Здесь отразился распространенный ход советской пропаганды первых лет войны, заключающийся в сравнении этих двух «великих полководцев». Например, в «Боевом киносборнике № 2» (1941) в новелле «Случай на телеграфе» Наполеон заходит в телеграфную контору, чтобы послать Гитлеру срочную телеграмму такого содержания: «Не советую зпт пробовал зпт не вышло тчк Наполеон». А в песне «Гадам нет пощады» (1942) был такой куплет: «Гитлер ждал ответа от Наполеона. «Ты скажи, чем кончу я с Россией бой». Тот ему ответил из могилы сонно: «Я мой друг подвинусь, ты ложись со мной». Поэтому развитие этой темы мультипликационным «Киноцирке», где изображалось, как Наполеон тоже охотно готов подвинуться для Гитлера в своей могиле, органично вписывалось в логику связи судьбы завоевателей России. Завершает выпуск киножурнала сюжет о Гитлере, жонглирующем факелами, стоя на бочках с порохом. Каждая бочка символизирует одну из покоренных нацистами стран. Но в конце сюжета бочки, взрываются, что символизирует окончание фашистской оккупации.

Среди мультипликационных фильмов выделялся созданный на «Союзмультфильме» в 1941 году режиссером Пантелеймоном Сазоновым политический плакат «Стервятники». Его сюжет предельно прост — фашистские бомбардировщики-стервятники пересекают советскую границу и получают то, что заслуживают от красноезвездных ястребков. Мультфильм заканчивается знаменитым лозунгом: «Наше дело правое. Враг будет разбит. Победа будет за нами!».

В оборонном фильме-плакате «Не топтать фашистскому сапогу нашей Родины» (1941) фашистские сапоги почти половину экранного времени топчут карту Европы: Чехословакия, Польша, Голландия, Дания, Франция ... Кадры с сапогами иногда сменяются кадрами, в которых бомбы с нарисованными свастиками падают на ту же карту Европы. Когда же фашистский зверь залезает на нашу Родину, навстречу ему устремляются отряды русской конницы, танки, самолеты. Захватчика ждет гибель. Фильм озвучен популярным маршем танкистов «Броня крепка, и танки наши быстры...» в исполнении ансамбля под управлением Александра Александрова. И изображение, и музыка вселяли в советских людей уверенность в неизбежности Победы. Кроме того, нельзя было не замечать отличия советской мультипликации от американской. Советские мультипликаторы не стремились разжигать национальную рознь, а показывали фашизм как некое звероподобное существо, чуждое самой человеческой природе.

И все же после войны можно было заметить усиления влияния американской анимации на творчество советских мультипликаторов. Это про-

явилось в следовании стилю, вырабатываемому на студии UPA Pictures. Эта студия была образована еще в 1941 году после того, как от Диснея ушли сотрудники, недовольные стремлением руководства к большей реалистичности изображения. Например, Джон Хабли считал, что анимация не должна быть тщательно реалистичной имитацией жизни, а следует свободно экспериментировать с дизайном, чтобы передавать характер, глубину и перспективу стилизованных изображений. Именно аниматоры студии UPA готовили предвыборные ролики для переизбрания президента Франклина Рузвельта. В 1945 году режиссер Боб Кэннон создал мультфильм *Brotherhood of Man* («Братство людей»), даже название которого явно отражало послевоенные настроения. Когда же США охватила вторая «Красная угроза», которая характеризовалась страхом перед шпионажем коммунистов и была вызвана усилением влияния СССР в Восточной Европе, Берлинским кризисом (1948), Гражданской войной в Китае и образованием КНР (1949), Корейской войной (1950–1953), то в черные списки попали многие американские кинематографисты. Некоторые аниматоры UPA также подозревались в симпатиях к коммунизму, что привело к утрате студией государственных контрактов.

В 1950-е годы политизация мультипликационной продукции попадает под влияние антиутопий. В 1955 году выходит первый британский полнометражный мультфильм *Animal Farm* («Скотный двор»), получивший мировую известность не только из-за популярности одноименной повести Джорджа Оруэлла, но и из-за его различий с литературным оригиналом. Так, если в конце повести животные тайком глядят через стекло за играющими в карты и пьянствующими людьми (владельцами соседних ферм) и свиньями, а когда между ними начинается пьяная драка, осознают, что уже не понимают разницы между людьми и свиньями, то в мультфильме в финальных кадрах на пьяную компанию свиней грозно надвигаются тени животных. Это очевидный намек на то, что животные готовы вновь расправиться с эксплуататорами.

Именно стиль UPA с конца 1950-х годов стал влиять на стиль советской анимации. Такие мультипликаторы, как Анатолий Каранович («Мистер Твистер», 1963), переняли упрощенный и прямолинейный стиль UPA. Позже стиль станонет более жестким и обличительным, когда речь идет о западном мире. Например, в мультфильме Владимира Тарасова «Тир» (1979) по фантастической пьесе Виктора Славкина показан западный мегаполис. Безработный юноша находит место в тире, хозяин которого эксплуатирует его как живую мишень. Со временем «аттракцион» разрастается, и герой уже обитает там круглые сутки под прицелом вместе с женой.

Педагогический смысл анимационных сериалов

В 1960-е годы набирают силу тенденции развивать серийные мультфильмы, свойственные мультипликации разных стран. Примером проявления ее в СССР может служить выходящий на экраны с 1969 года журнал «Веселая карусель». Другая тенденция состояла в том, что зрители стали серии смотреть не в кинотеатрах, а по телевидению.



Михаил Горбачев
в «Симпсонах»

В 1987 году в США появилась первая серия *The Simpsons* («Симпсоны»). Этот популярный сериал откликается в первую очередь на события американской жизни, в нем нередко упоминаются президенты США, но порой появляются и российские политики. Так, в одном из эпизодов, названном «Два плохих соседа», можно было увидеть Михаила Горбачева.

В одной из серий Гомеру предлагают измерить уровень алкоголя в крови. Степень опьянения на приборе градуирована от «трезвый» до «Борис Ельцин». Лиза обнаруживает в Спрингфилде русский квартал, на выборах столицы Олимпиады один из членов жюри был русский, Мо познакомился с русскими девушками, русские космонавты сбросили со станции «Мир» осетра на машину Гомера. Барт спасает на зимней Олимпиаде в Ванкувере (2010) бусы Лизы, обменяв их на самодельный значок, якобы первый, посвященный зимней Олимпиаде в Сочи 2014 года.

Мультсериал по возможности «впитывает» людей, получающих мировую известность. Так, одним из первых участников сериала 2012 года оказался основатель сайта WikiLeaks Джулиан Ассанж. Его герой появляется в эпизоде мультсериала как сосед семьи Симпсонов, переехавшей из Спрингфилда и на новое место жительства. С учетом реалий судебного процесса, не позволяющего Ассанжу покидать Великобританию, там он и записывал реплики для своего анимационного «альтер эго». Выбирая Ассанжа в качестве приглашенной звезды сериала, создатели «Симпсонов» отдавали себе отчет в том, что речь идет о «противоречивой» личности, а потому подали героя Ассанжа в сатирическом ключе.

Демонстрация «Симпсонов» за рубежом часто сопровождается адаптацией сериала под местные традиции. Когда в 2005 году начался показ «Симпсонов» в Объединенных Арабских Эмиратах, из него были исключены особенности поведения персонажей, которые могли вызвать

протест зрителей. Например, Гомер Симпсон — Омар Шамшун — в этой версии не пьет пиво и не ест бекон. Хот-доги в этом сериале превратились в египетские говяжьи сосиски на гриле.

Популярность «Симпсонов» за пределами США объясняется не только простотой сюжетов, яркостью изображения, но и продуманной рекламой. В частности, в Анголе премьеру «Симпсонов» прорекламировали при помощи трансформации образа Симпсонов в образ «африканской» семьи. Местное рекламное агентство изменило внешний вид персонажей, чтобы они напоминали ангольскую семью. На рекламных плакатах, посвященных первому показу «Симпсонов», все члены семьи нарисованы «темнокожими» и обуты в шлепанцы. Синий цвет волос Мардж Симпсон изменили на черный, а прически Мэгги и Лизы трансформировали в африканские косички. Одежда Мардж и Гомера украшена африканскими узорами, а за спиной у сидящей на диване семьи висела картина с изображением слонов. Был изменен даже сорт пива, которое пьет Гомер: банка с пивом Duff заменена на красно-желтую банку с пивом «местного» сорта.

Эффект «Симпсонов» заключался в пролонгированном эмоциональном воздействии произведения на зрителя. Анимационный характер презентации персонажей позволял более свободно домысливать сюжет, легче вводить в него и актуальную тематику, и реальных персонажей. Это усиливало чувство присутствия зрителя в гуще событий. Эту идею уловили и используют российские мультипликаторы. Например, накануне 2026 года вышел выпуск «Простоквашино», который называется «Настоящий Новый год». Одним из его героев стал президент



Кадр из сериала «Простоквашино»

России Владимир Путин. С ним герои сериала кот Матроскин и пес Шарик встречаются на Красной площади в Москве, куда они отправляются, чтобы разрешить спор, действительно ли новогоднее обращение президента выходит в прямом эфире.

Юных зрителей особенно захватывают сюжеты сериалов не только о семье в прямом смысле, но и семье музыкальной, объединенной в группу, что во многом отражает группообразующий эффект искусства, включая музыку, о котором писал Лев Семенович Выготский (1896–1934) в своей знаменитой книге «Психология искусства»¹. *Metalocalypse* — мультсериал производства Cartoon Network, рассказывающий про вымышленную скандинавско-американскую группу Dethklok. В озвучке персонажей мультфильма принимали участие музыканты групп Metallica, Nevermore, Arch Enemy, King Diamond, Cannibal Corpse, Dimmu Borgir, Emperor, гитарист Марти Фридмен, актер Малкольм Макдауэлл. По сюжету группа оказалась настолько популярной, что она практически поработила мир. Dethklok живут исключительно по законам, которые им диктует тяжелая музыка, а поклонники группы следуют законам, которые им диктуют песни Dethklok. Это значит, что если в песне есть слова «убей себя», именно так большинство и поступит. Если группа становится эндорсером (англ. *endorser* — ручающийся или заверитель) какой-то компании, это автоматически означает, что все начинают покупать товары только этой марки. Концерты группы пользуются печальной славой. Они необычайно жестоки, что проявляется в нанесении вреда значительной части публики, приходящей на концерт. Даже попытки Dethklok сделать что-нибудь, направленное на благотворительность, оборачивается большим количеством жертв. Группа является объектом пристального интереса разнообразных тайных обществ, неформальных объединений и даже сект. Некоторые из них стремятся прекратить деятельность группы, другие — использовать группу каким-либо образом в своих целях. Одно из наиболее значимых подобных обществ именуется «Трибуналом». Но все силовые попытки министра обороны США генерала Кружера, глава «Трибунала» либо игнорирует, либо направляет в нужное для группы русло. Местом действия мультсериала является практически вся Земля, в том числе глубины океана, так, в эпизоде, где Dethklok записывают альбом на подводной лодке, моряки из экипажа одеты в форму российского Балтийского флота. В сериях демонстрируются концертные выступления группы в различных городах разных стран.

¹ Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Юрайт, 2025.

Конечно, косвенно все это можно относить к проявлению американского глобализма. Однако правильнее было бы говорить о том, что реалии анимации тесно связаны с мировыми реалиями, как технологическими, так и геополитическими.

Революция в пространстве мультипликации и новая картина мира для образования

В 1990-е годы происходят не только кардинальные перемены в мире, но и революция в пространстве мультипликации. Одним из первых знаменательных мультфильмов, где в сцене бала была применена 3d технология, стал выпущенный в 1991 году диснеевский фильм *Beauty and the Beast* («Красавица и Чудовище»). Pixar Animation Studios, основанная в 1979 году Джорджем Лукасом под названием Computer Division как компьютерное подразделение Lucasfilm после успеха «Звездных войн» и расположенная в Калифорнии, работает в жанре компьютерной анимации. В 1986 году, после того как Стив Джобс выкупил компанию у Джорджа Лукаса, она получает название PIXAR. В 2006 году после длительных переговоров студия была куплена компанией Walt Disney Pictures. Но до этого, в 1995 году, появилась знаковая пиксаровская «История игрушек» (англ. *Toy Story*) — первый полнометражный мультфильм, полностью сделанный на компьютере.

С этого момента все крупные студии стали переходить на компьютерную анимацию. В 1996 году в Великобритании появилась организация Onedotzero, ставящая целью помогать молодым режиссерам, аниматорам, дизайнерам, увлекающимся новейшими технологиями, с созданием и дистрибуцией их работ.

Если говорить о первенстве национальных школ мультипликации в развитии этой техники, следует отметить, что один из первых в мире опытов компьютерной анимации состоялся в 1968 году в СССР, где был снят экспериментальный двухминутный



«История игрушек»

фильм «Кошечка» (Николай Константинов, Виктор Минахин и Владимир Пономаренко), все изображения в котором были нарисованы машиной БЭСМ-4. Правда, такая продукция не получила продолжения.

Компьютерные технологии, придуманные на студии PIXAR, породили современные блокбастеры от «Терминатора 2» до «Властелина колец». Новая технология потребовала от мультипликаторов перехода в формат 3D. И работы Роберта Земекиса «Полярный экспресс» (2004) и «Беовульф» (2007) ознаменовали первые шаги в этом направлении. При этом «ручные» методы, которые продолжают использоваться в авторской анимации, могут быть коммерческими успешными. Мультфильм Хаяо Миядзаки «Рыбка Поньо на утесе», нарисованный от руки, безо всякого компьютерного вмешательства, стал лидером японского проката. В России лауреат Премии «Оскар» 2000 года фильм «Старик и море» Александр Петров использует технику живописи по стеклу.

Помимо технологических новаций следует отметить тематические новации в мультипликации, сочетающиеся с известными наработками в области внешнеполитической сатиры. Директор приштинского филиала преуспевающей рекламной фирмы Ogilvy Фисник Исмаили был радистом в албанской Армии освобождения Косово (АОК, алб. *Ushtria Çlirimtare e Kosovës, УСК*; серб. *Ослободилачка војска Косова, ОБК / Oslobodilačka vojska Kosova, ОВК*). В 2008 году он прославился тем, что ко дню признания края изготовил символ независимости: слово *Newborn* (новорожденный) — скульптурную композицию из желтых трехметровых букв в центре Приштины. Вторая волна славы накрыла его через два года раз благодаря саркастическому мультфильму *The Simpsons* (игра слов: *The Simpsons* и *pimp* — сутенер) — о косовских политиках и «международных спасителях». Среди главных его персонажей был косовский политик Хашим Тачи и его куратор, американский посол в Косово Кристофер Делл. После 27 июля 2011 г., когда Тачи выслал отряд спецназа ROSU (англ. *Regional Operational Support Unit*) на сербские КПП, Фисник окрасил руки мультипликационного Тачи в красный цвет. В Косово популярность «Пимпсонов» стремительно росла, потому что мультфильм чутко отражал настроения косоваров, стремительно пересматривающих свое отношение к прошлому, настоящему и будущему этого самопровозглашенного государства.

К геополитическим трансформациям мультипликационного отражения современного мира необходимо отнести ужесточение противостояния мирового сообщества и такого антисистемного явления, как терроризм. В этом противостоянии начинали использоваться инструменты анимации. Летом 2011 года стало известно, что сторонники за-

прещенной Аль-Каиды сняли мультфильм, вдохновляющий детей на борьбу с Западом — Радикальная исламистская группировка Абу аль-Лейт аль-Йемен подготовила мультипликационный фильм в диснеевском стиле для распространения среди детей идей Аль-Каиды. По мнению аналитиков антиэкстремистской организации Quilliam Foundation, мультфильм рассказывал о пророке Мухаммеде и религиозных войнах, также в нем содержалась антизападная пропаганда. Специалисты из Quilliam Foundation считают, что появление такой продукции вызывает недовольство родителей-мусульман, которые не хотели бы, чтобы их дети прониклись радикальными идеями. Тем не менее, на форумах экстремистских сайтов мультфильм вызвал положительные отклики.

В декабре 2010 г. мощнейший протестный процесс «Арабская весна» захватил страны арабского мира. Она началась в Тунисе, где после смены власти обстановка в стране оставалась настолько взрывоопасной, что перед голосованием возник конфликт из-за французского полнометражного мультфильма «Персеполис» (фр. *Persepolis*), созданного по одноименному автобиографическому графическому роману французской писательницы и художника, автора комиксов для детей иранского происхождения Маржан Сатрапи и вышедшего в эфир местного телеканала Nessma El Jadida. В нем с критических позиций были показаны история, жизнь и нравы Ирана. Но самое главное, там был изображен Аллах, что категорически запрещено исламом. Почти все имамы обратили внимание на вопиющий случай богохульства. Тысячи человек пошли маршем в сторону правительственных зданий. Они требовали закрытия телеканала и установления традиционных исламских ценностей. Около ста человек напали на дом генерального директора канала и забросали его бутылками с зажигательной смесью. Общественные деятели Туниса обвинили в атаках радикальных исламистов. Однако ведущее исламское движение Туниса «Ан-Нахда» («Возрождение»), лидировавшее в опросах общественного мнения, осудило погромы и атаки на телеканал. Там были уверены, что беспорядки организовали салафиты — мусульмане, призывающие вернуться к раннему исламу. Странники либерализма провели в Тунисе ответную акцию, в которой две тысячи человек прошли по центру столицы с лозунгами в поддержку свободы слова и против цензуры. Этот пример может служить доказательством того, что времена меняются, но воздействующие на глубинные психологические процессы средства и методы, включая мультипликационные, преобразаясь технологически, сохраняют свой манипулятивный потенциал. Его выплеск в социально-политическое пространство может быть крайне разрушительным.

С одним из самых известных мультипликационных героев — Микки Маусом — были связаны политические скандалы еще в одной стране, охваченной «Арабской весной», в Египте. Под угрозой тюремного заключения оказался миллионер-копт Наджиб Савирис, политик и один из самых богатых людей Египта, сделавший деньги в телекоммуникационной сфере, всего лишь за то, что выложил своем блоге рисунки диснеевских персонажей в мусульманской одежде. Микки Маус был изображен на рисунке с бородой, а его подружка Минни Маус — в никабе, исламской одежде, скрывающей все, кроме глаз. В начале января 2012 г., в самый разгар выборов в египетский парламент, дело о богохульстве было передано в суд, несмотря на то, что Савирис, увидев, к чему приводят бородатые мыши, извинился. Конечно, за мультипликационным поводом скрывалась более весомая причина, состоящая в том, что Савирис не просто копт, то сть принадлежал к проигравшей в революции стороне, но и был известен своими либеральными взглядами и нелюбовью к радикальному исламу.

В религиозном плане образ Микки Мауса привлекает и христиан. Картина Александра Савко «Нагорная проповедь» из цикла «Путешествие Микки Мауса по истории искусства», на которой Иисус Христос изображен в виде Микки Мауса, была частью выставки «Запретное искусство 2006», вызвавшей возмущение некоторых православных организаций и завершившейся судом над ее кураторами. Судом картина была признана экстремистским материалом как произведение, «оскорбляющее чувства верующих».

Этика мультипликационных героев

Большинство мультипликационных фильмов отличает высокая нравственность и духовность. Это в полной мере относится и к российской продукции. Не случайно в 2002 году директору Библиотеки иностранной литературы Екатерине Юрьевне Гениевой пришло письмо от секретаря пары Римского Иоанна Павла II. В письме говорилось о том, что они знают о существовании мультфильма Гарри Бардина «Адажио» и что для своей коллекции папа хотел бы приобрести этот фильм. С разрешения автора в Ватикан были отправлены записи мультфильма, а через какое-то время Бардину прислали экуменический приз.

Мультипликация как искусство, понятное многим, гораздо больше может сближать людей, нежели их разобщать. Это видно на примере тех, кому трудно находить общий язык не только в переносном, но и в пря-

мом смысле, когда речь идет о языке глухих. В Казани группа энтузиастов решила снимать 3D-мультфильм, герои которого разговаривают на языке жестов. В мультфильме нет даже привычных титров в начале картины — вместо них рисованная рука медленно выписывает в воздухе знаки, понятные лишь глухим. Персонажи прекрасно владеют языком жестов и обладают четкой артикуляцией, чтобы зрители могли читать по губам. Для экранизации взяли малоизвестное произведение шведской писательницы Астрид Линдгрэн (1907–2002) «Крошка Нильс Карлсон». Чтобы использование языка жестов в картине было оправданно, главный герой и его семья стали глухими. Когда выяснилось, что все права на экранизацию произведений Линдгрэн принадлежат ее родственникам, то мультипликаторы отправились в Швецию, но оказалось, что исключительные права принадлежат королеве Швеции Сильвии. В Швеции язык жестов является вторым государственным. Королева знает его в совершенстве. Положительный ответ от королевы на съемки вскоре был получен. Приведенные примеры показывают, что мультипликационное пространство за столетие своего существования вполне оправдало свойство быть своеобразным зеркалом действительности.

Всматриваться в такое зеркало лучше всего на международных фестивалях. Международные кинофестивали служат тому, чтобы поддерживать целостность этого мультипликационного пространства. К числу самых престижных анимационных фестивалей относится International Animation Film Festival во французском городе Аннеси на границе со Швейцарией. У фестиваля есть свои отличия. Считается, что на другом престижном анимационном смотре, в Загребе, любят внятные, хорошо рассказанные истории, то фестиваль в Аннеси известен пристрастием к сложной архаусной анимации. Российская столица является местом проведения международного Большого фестиваля мультфильмов. Этот фестиваль предлагает несколько серьезных лекций, мастер-классов, а также создает учебную выставочную площадку PRO-animation. Для лиц, интересующихся анимацией, в Москве во время фестиваля устраиваются выставки, клубы и целые музеи. Например, в одной из студий можно было научиться управлять старинными устройствами типа волшебных фонарей и создавать для них картинки.

С 2003 года в Санкт-Петербурге организуется фестиваль «Мультивидение». На «Мультивидении», кроме традиционно интересных российским зрителям фильмов-победителей международных фестивалей, работ английских, французских и японских студий представлены объекты современного искусства. В 2011 году перформанс со спецэффектами провел режиссер-аниматор Луи Ньето.

Работы победителей международных фестивалей и российские премьеры можно смотреть раз в месяц в Государственном центре современного искусства (ГЦСИ). Многие российские кинотеатры также постоянно принимают на своей территории анимационные смотры. В Москве в сентябре 2011 г. открылся Музей анимационного кино (МАК). Он ставит перед собой просветительские задачи, хотя имеет не только детскую, но довольно большую взрослую аудиторию.

Анимация соединяет разных людей, разные времена и пространства. А потому естественно, что в календаре праздничных международных дат есть Международный день анимации (англ. *International Animation Day*) — международный праздник всех тех, кто, так или иначе, имеет отношение к анимации и искусству мультипликации. Он отмечается ежегодно 28 октября в память о демонстрации Эмилем Рено «светящихся пантомим». Этот праздник был учрежден Международной ассоциацией анимационного кино (англ. *The International Animated Film Association, ASIFA*) в 2002 году в честь 110-летия первой публичной демонстрации Эмилем Рено своего изобретения. Накануне Международного дня анимации, художники-аниматоры практически со всего света обмениваются программами фильмов и устраивают премьерные показы своих творений. В настоящее время, подобные анимационные киносеансы одновременно проходят более чем в ста странах мира, включая и Россию. В 2022 году к 110-летию выхода первого мультипликационного фильма в России — немой картины «Прекрасная Люканида, или Война усачей и рогачей» Владислава Старевича — указом президента был учрежден День российской анимации. Он отмечается ежегодно 8 апреля, в день премьеры первого мультфильма.

Территории ожившей мультипликации и их образовательный эффект

В мире имеются пространства, где праздник мультипликации царит каждый день. 17 июля 1955 г. открылся первый из тематических парков «Диснейленд». А в 1993 году на его территории появился Мультаун Микки (англ. *Mickey's Toontown*), вдохновленный вымышленным пригородом Лос-Анджелеса — Мультауном из выпущенного в 1988 году компаниями Touchstone Pictures и Amblin Entertainment комедийного художественного фильма, обладателя трех премий «Оскар» «Кто подставил кролика Роджера?» (англ. *Who Framed Roger Rabbit*). Дизайн Мультауна Микки связан с эстетикой анимации 1930-х годов. Главны-



Диснейленд в Шанхае

ми аттракционами Мультана являются «Американские горки инспектора Гаджета» и «Машинка кролика Роджера». Мультан Микки стал «домом» для самых популярных диснеевских персонажей, в «городе» находятся «дома» Микки Мауса, Минни Маус и Гуфи и лодка Дональда Дака. Этого героя Уолта Диснея шведский исследователь Юхан Норберг рассматривает как своеобразный критерий глобализации. Он пишет, что «многие иностранцы просто не могут поверить, что в Швеции свято соблюдается традиция в сочельник смотреть по телевизору мультфильмы про Дональда Дака»¹.

Диснейленды открыты в Париже, Гонконге, Токио, Шанхае. При их анализе стоит прислушаться к тому, что говорит главный герой мультфильма «Девять» (режиссер Шейн Эккер, 2009) — дерюжная кукла с молнией на животе и окулярами вместо глаз: «Теперь этот мир наш, и мы должны сделать так, чтобы он снова расцвел. Зарождается новая жизнь». О справедливости этих слов можно судить по тому, что у транснациональной медиакорпорации The Walt Disney Company даже имеется разрешение на строительство атомной электростанции во Флориде, полученное от властей штата в 1967 году. Уолт Дисней считал, его огромный парк Диснейленд должен быть энергетически независимым. Новая жизнь создается, в том числе, благодаря возможностям мультипликации по переложению реальности в метафору, а понимание метафоры, в свою очередь, помогает пониманию реальности.

¹ Норберг Ю. В защиту глобального капитализма / пер. с англ. М.: Новое издательство, 2007. С. 252.

Несмотря на то, что одной из крылатых фраз американско-канадского мультсериала «Люди Икс» (англ. *X-Men: The Animated Series*) стали слова: «Нет ничего прекраснее нового дня. Ты не знаешь, чем он закончится, и именно этим незнанием жива твоя вера в будущее», ярко и светлое будущее анимации гарантировано. Люди будут постоянно обращаться к искусству мультипликации потому, что другие виды искусства не состоят в сравнении с ним по возможности так ярко и неординарно транслировать простые смыслы, чтобы в них можно было находить массу оттенков — от восторга до иронии. Более того, анимация отрывает простор для самоиронии и антииронии, когда даже отрицательные высказывания мультяшных персонажей могут подразумевать положительный подтекст. И жизнь становится легче.

Эфирное мульт-государство

Российский канал «Карусель», начавший вещание в декабре 2010 года, является детским образовательным каналом, ориентированным преимущественно на детскую аудиторию дошкольного и младшего школьного возраста. Тем не менее, его содержание также полезно рассматривать с педагогической точки зрения применительно к студентам педагогических специальностей, особенно тех направлений подготовки, которые связаны с детской психологией, дошкольным образованием и начальным школьным образованием.

В разных странах существуют аналогичные телеканалы, направленные на детскую аудиторию и образование, похожие на российскую «Карусель». Такие каналы предлагают широкий спектр развлекательных и образовательных программ, рассчитанных на малышей и младших школьников. Эти каналы демонстрируют сходства с российским проектом «Карусель». Они делают акцент на качественном содержании, проявляют стремление сочетать развлечение и обучение, ориентация на молодых зрителей и желание поддерживать гармоничное развитие детей.

Nickelodeon Kids' Choice Channel (США) — специализированный детский канал, принадлежащий корпорации ViacomCBS. Его основной целью является предоставление качественных и увлекательных программ для маленьких зрителей. Программы включают анимированные мультфильмы, образовательные передачи и игры. Хотя этот канал больше ориентирован на развлечения, он также содержит элементы образования.

CBeebies (Великобритания) — детский канал, управляемый BBC, предназначенный для детей младше шести лет и предлагает многораз-

личные образовательные и развивающие программы. Среди известных шоу — «In the Night Garden», «Teletubbies» и «Sarah & Duck». Основной упор делается на обучение через игровые ситуации и помощь родителям в развитии детей.

Disney Junior представляет собой международную версию телеканала, доступного в ряде стран. Он нацелен на дошкольников и учеников начальных классов, предлагая яркие, красочные и занимательные мультфильмы и шоу. Особенность Disney Junior заключается в сочетании традиционного юмора и интересных сюжетных линий с элементами научения.

Cartoonito (Испания, Италия, Португалия) — международный бренд каналов, созданный специально для малышей и дошкольников. Владелец сети является Warner Bros. Discovery. Контент представлен множеством образовательных мультфильмов и шоу, направленных на развитие базовых навыков, социальных норм и творческого потенциала.

ABC Me — австралийский детский канал, распространяемый Australian Broadcasting Corporation. Основное внимание уделяется созданию качественного контента для маленьких зрителей, включая образовательные и развлекательные программы. Некоторые известные шоу — «Bluey», «Peppa Pig» и «Shaun the Sheep».

Большинство программ российского канала «Карусель» посвящены развитию детей, включая образовательные мультфильмы («Фиксики», «Ми-ми-мишки»), познавательные передачи («Утренняя гимнастика», «Простые науки») и детские фильмы советского периода («Приключения Петрова и Васечкина»). Это позволяет формировать у юных зрителей основы научного знания, интерес к познанию окружающего мира и культурному наследию.

Многие сюжеты показывают взаимоотношения героев, развитие дружбы, преодоление конфликтов, принятие решений. Эти моменты важны для формирования эмоционального интеллекта и нравственных ориентиров молодежи. С точки зрения воспитания патриотизма и укрепления культурной идентичности внимание уделяется русским народным сказкам, традициям и культуре, что способствует появлению и закреплению национального самосознания. А регулярные выпуски утренней зарядки направлены на пропаганду здорового образа жизни среди детей.

Использование информации канала «Карусель» не только возможно, но и актуально для развития профессиональных компетенций студентов педагогических вузов, способствуя повышению качества профессиональной подготовки преподавателей начальной школы и воспитателей

детских садов. Можно выделить несколько вариантов интеграции материалов канала в учебный процесс:

- анализ телевизионных передач, который помогает выявлять приемы подачи материала, структуру сюжета, влияние образов и символов на восприятие детьми и молодежью;
- разработка собственных образовательных проектов будущими педагогами на основе форматов телеканала «Карусель»;
- практикум педагогического взаимодействия, состоящий из занятий, имитирующих работу ведущего образовательной телепередачи, где обучающиеся будут выступать перед аудиторией однокурсников;
- оценка эффективности воздействия детских программ в ходе педагогического эксперимента по изучению влияния конкретных программ телеканала на поведение и мотивацию младших школьников, что позволяет углубленно изучить принципы образовательного телевидения.

Применение фрагментов программ телеканала «Карусель» на практических занятиях имеет ряд преимуществ и соответствует современным требованиям к подготовке квалифицированных педагогов, например, используя анализ образовательных методик, преподаватели могут демонстрировать отрывки учебных программ канала («Фиксики», «Даша-путешественница», «Любопытный Джордж») и совместно со студентами проводить анализ методов обучения, применяемых авторами передач. Возможно обсуждение вопросов: какие способы подачи учебного материала наиболее эффективны; насколько интерактивны представленные формы обучения: что можно адаптировать для работы в школе или детском саду?

Отрывки популярных мультсериалов и шоу («Ми-ми-мишки», «Простые науки») помогают изучать методы удержания интереса детей разного возраста. Обсудив визуальные образы, сюжетные линии и озвучку персонажей, будущие учителя смогут научиться создавать интересные уроки и мероприятия.

Показ советских фильмов и мультипликационных лент («Незнайка на Луне», «Карлсон вернулся») формирует у студентов понимание важности культурного наследия, традиций и народных обычаев. Важно обсуждать, как передать детям любовь к истории своей страны и уважение к старшим поколениям.

Некоторые передачи («Спокойной ночи, малыши!», «Улица Сезам») содержат сценарии диалогов и игровых ситуаций, полезные для практики коммуникации с детьми. Студентам могут провести подобную ролевую игру, используя материал показанных фрагментов.

Просмотр короткометражных мультфильмов («Хвостатый котенок», «Веселые нотки») стимулирует творческое мышление учащихся. Преподаватель может предложить студентам придумать продолжение увиденного сюжета, нарисовать иллюстрации или подготовить презентацию на тему просмотренного материала. Это готовит студентов к будущей работе с реальной аудиторией и повышает их мотивацию студентов путем вовлечения в творческий процесс анализа и разработки образовательных мероприятий.

Несколько слов необходимо сказать о названии канала. Символика карусели присутствует в произведениях английской писательницы Памелы Трэверс (1899–1996) о няне-волшебнице Мэри Поппинс. Однако в книге основное внимание уделено волшебству, которое приносит сама няня Мэри Поппинс в жизнь детей семьи Бэнкс, мистическим приключениям и взаимодействию с окружающим миром. Автор фокусируется на духовных аспектах детства, магии повседневности и значимости фантазии. Таким образом, символика карусели непосредственно не используется в книгах. В советской экранизации фильма «Мэри Поппинс, до свидания!» (режиссер Владимир Бычков, 1983) сцена с каруселью имеет важное символическое значение. Карусель там выступает как метафора перехода из мира фантазий и мечты в реальный мир взрослой ответственности. Персонажи фильма-сказки попадают внутрь картины-карусели, воплощая их желания и представления о мире взрослых. Этот эпизод подчеркивает конфликт между свободой воображения и необходимостью принять ответственность, которую несут взрослые. В фильме карусель становится символом перехода от детской беззаботности к осознанию реальности взрослого мира, подчеркивая важность сохранения внутренней свободы даже при принятии обязанностей.

При этом название телеканала «Карусель» выбрано неслучайно и несет глубокий смысл, отражающий философию канала и его целевую аудиторию. Карусель традиционно ассоциируется с беззаботным детством, радостью и удовольствием. Именно такие эмоции вызывает детская площадка с аттракционами, ярким оформлением и праздничной атмосферой. Название призвано вызывать позитивные ассоциации у целевой аудитории — детей. Подобно настоящей карусели, на которой представлены разнообразные фигуры животных и декорации, телеканал включает в себя большое количество разных программ и жанров: мультфильмы, развлекательные шоу, документальные фильмы, познавательные передачи. Такое разнообразие должно привлечь и удержать внимание юных телезрителей. Карусель движется непрерывно, симво-

лизируя движение вперед, постоянное обновление и прогресс. Телеканал стремится идти в ногу со временем, предлагая свежие идеи и современные подходы к образованию и развлечению детей.

Несмотря на то, что основным зрителем являются дети, многие программы телеканала интересны и взрослым зрителям. Семьи часто смотрят любимые мультфильмы вместе, создавая атмосферу семейного досуга. Название «Карусель» отражает идею совместного просмотра и объединения поколений вокруг любимых развлечений. Слово «карусель» легко воспринимается и запоминается детьми, оно знакомо каждому ребенку благодаря своим ассоциативным связям с парком развлечений и яркими впечатлениями.

Определенная связь между названием телеканала «Карусель» и одноименным советским анимационным сериалом «Карусель» носит скорее символический характер, нежели прямую преемственность. Советский мультфильм «Карусель» выходил на экраны, начиная с конца 1960-х годов, и представлял собой сборник коротких анимационных историй различной тематики и жанра. Каждая серия включала несколько небольших эпизодов, объединенных общим началом и концом, представляющих разнообразие и динамику, подобно настоящему аттракциону-карусели. Благодаря этому сериалу возникла устойчивая ассоциация имени «Карусель» с радостным, разнообразным контентом для детей.

При создании современного телеканала было решено воспользоваться положительными коннотациями, сформированными предыдущими поколениями, и выбрать имя, вызывающее приятные воспоминания и доверие родителей, выросших на советском телевидении. Название символизирует динамичность, яркость и веселость предлагаемого контента, обращаясь к классическому опыту, оставшемуся в памяти многих россиян.

Образовательные возможности анимации

Концепция использования анимации в учебных целях активно развивается в современной педагогике и образовательных технологиях. Анимация рассматривается как инструмент, который повышает наглядность, вовлеченность и эффективность обучения за счет визуализации сложных процессов, а также динамического представления информации и эмоционального воздействия. Можно выделить основные направления использования анимации в образовании:

– познавательное (информационное) использование, при котором анимация может выступать как самостоятельный учебный материал или дополнение к нему, в частности, обучающие мультфильмы могут объяснять научные концепции, исторические события, математические процессы или работать как наглядные пособия при проведении занятий;

– интерактивное обучение на базе инновационных технологий позволяют создавать анимационные материалы, с которыми учащиеся могут взаимодействовать: останавливать, перематывать, изменять масштаб, контролировать скорость воспроизведения, что особенно полезно в дистанционном обучении и онлайн-курсах;

– создание обучающих материалов самими студентами или педагогами, что позволяет глубже изучить материал, развить творческие способности, навыки работы с технологиями, стимулирует литературное творчество и развивает художественное мастерство;

– геймификация образования, в которой анимация используется для внедрения игровых техник в учебный процесс, в частности, анимированных персонажей, систем наград, визуальных индикаторов прогресса, помогающих превратить обучение в увлекательный квест;

– визуализация абстрактных или сложных идей обеспечивает возможность увидеть в реальности то, что немислимо в обычной жизни и привычными средствами, необъяснимо статичными изображениями, например, работу внутренних органов, химические реакции, астрономические явления.

Известно множество мультфильмов, которые несут образовательный характер и могут быть полезны не только для детей, но и в высшей школе в качестве дополнительного материала для иллюстрации сложных понятий, мотивации к обучению или обсуждения профессиональных тем. Например: «Жили-были... Искатели» (фр. *Il était une fois... les explorateurs*, 1996–1997) – сериал о смелых путешественниках, которые исследовали новые земли: Александре Македонском, Эрике Рыжем, Фернанде Магеллане, Васко да Гама, Христофоре Колумбе; «Исторические личности. Анимированная энциклопедия» (англ. *Animated Hero Classics*, США, 1991) – мультсериал о жизни и достижениях выдающихся людей: Леонардо да Винчи, Марии Кюри, Христофора Колумба и других; «Большая энциклопедия природы» (англ. *The Great Book of Nature*, Италия, 2000 – 2001).

В вузе мультфильмы могут применяться для:

– иллюстрации сложных концепций. Например, «Новаторы» и «Команда Познавалова» могут быть полезны на занятиях по биологии, химии или медицине для наглядного объяснения процессов;

– мотивации обучающихся и обсуждения профессиональных тем, в частности «История российской науки» может быть использована в курсах по истории науки, инновациям или биографиям ученых;

– развития критического мышления, например, мультфильмы наподобие «Зверополиса» (о стереотипах и предрассудках) или «Головоломки» (о психологии эмоций) можно применять на занятиях по социологии или деловым коммуникациям;

– формирования культурного контекста: «Мультки-Россия» помогает в изучении региональной истории и географии, а «Исторические личности» используются в курсах по мировой истории и культурологии;

создания междисциплинарных проектов, в которых мультфильмы можно включать в курсы, объединяющие несколько областей знаний, например, науку и искусство.

Имеется ряд современных российских мультфильмов, предназначенных для учебной и образовательной деятельности студентов высших учебных заведений. Несмотря на то, что количество таких специализированных проектов намного меньше, чем художественных произведений, многие студии создают анимационные фильмы и видеоконтент, направленные на популяризацию науки, развитие профессиональных компетенций и мотивацию студентов к изучению новых направлений. В качестве примера можно привести один из первых отечественных научно-фантастических мультсериалов о путешествиях во времени андроида Евы «Ева. Связь сквозь время», созданный при помощи нейросетей «МегаФон» вместе со студией ITSALIVE. Цикл мини-фильмов «Простая экономика» объясняет базовые понятия макроэкономики и микроэкономики. Его информация используется преподавателями экономика-математического профиля для пояснения трудных понятий курса: граница производственных возможностей, оптимум по Парето; что такое ВВП и как его считают; как создаются фондовые (биржевые) индексы; дисконтирование — самое понятное объяснение; кривая Лоренца и индекс Джини — измеряем неравенство доходов; решение задачи по экономике на издержки, как рассчитать предельные издержки; НДС на примере простыми словами; равновесная цена, крест Маршалла; почему возникает инфляция, как работает ключевая ставка; быки и медведи на фондовом рынке за две минуты; устройство акционерного общества за три минуты; облигации простыми словами за две минуты; амортизация простыми словами за три минуты; почему активы равны пассивам.

Анимированные презентации научных открытий последнего десятилетия, выполненные силами российских студий компьютерной графики, особенно полезны студентам медицинских, инженерных и био-

технологических специальностей. Современные технологии позволяют создавать собственные видеоролики и мультимедийные курсы непосредственно в университетских лабораториях и студиях, что повышает эффективность учебного процесса и позволяет интегрировать интерактивные элементы в лекционный материал.

Важными аспектами эффективной образовательной анимации выступают: гармоничное сочетание текста и изображений; наличие голосового сопровождения; не слишком большой объем информации; темп воспроизведения, удобный для восприятия; акцентирование внимания обучающихся на ключевых элементах; интерактивность. При выборе мультфильма для использования в высшей школе важно учитывать уровень подготовки обучающихся, требуется также адаптировать материал под академические цели и дополнять просмотр анализом и обсуждением. Все это способствует превращению развлекательного контента в инструмент обучения.

При этом эффективность анимации в образовании зависит от того, как ее характеристики взаимодействуют с психическими функциями обучающихся, насколько визуальные эффекты дополняют процессы познания. Использование анимации в образовании — это не просто модный тренд, а научно обоснованный подход, который позволяет сделать обучение более доступным, интересным и результативным.

Рекомендации преподавателю

Контрольные вопросы и задания

Базовый уровень

1. Представьте перечень понятий, раскрывающих педагогический потенциал мультимедиа.
2. В чем заключается принципиальное отличие использования мультфильма в развлекательных и в педагогических целях?
3. Охарактеризуйте визуальный, аудиальный, нарративный каналы воздействия мультимедийного фильма на юного зрителя.
4. Перечислите дидактические функции мультфильма, дав им краткое пояснение.
5. Почему мультфильм, в отличие от игрового кино, считается особенно эффективным инструментом для метафорического представления сложных тем и эмоций?

Средний уровень

6. Проанализируйте конкретный мультфильм («Цветик-семицветик», «Сказка сказок», «Ёжик в тумане») с точки зрения его скрытого педагогического высказывания. Какие ценности, модели поведения или жизненные уроки он транслирует?
7. Сравните два мультфильма на схожую тему, например, о дружбе или природе, созданные в разное время или в разных культурных традициях. Как различаются их педагогические послылы и методы воздействия?
8. Какие этические риски может нести использование мультфильма как педагогического инструмента?
9. Объясните, как выбор анимационной техники может влиять на восприятие педагогического сообщения.

Высокий уровень

10. Выберите одну из учебных тем, сформулируйте целеполагание и набросайте концепцию короткого мультфильма, отметив его основную метафору, главный образ, сюжетный поворот, а также их значение для раскрытия этой темы для молодежной аудитории.
11. Представьте, что вы готовите методическую рекомендацию для учителей начальной школы. Выберите один современный популярный мультфильм (сериал) и составьте для него краткую «педагогическую карту», включающую: целевую аудиторию, возможные темы для обсуждения, риски, дискуссионные вопросы для занятия после просмотра.
12. Возьмите известную басню или притчу, переработайте ее в короткий сценарий мультфильма, используя приемы визуальной метафоры и гиперболы, характерные для анимации.
13. Напишите эссе на тему: «Может ли мультфильм заменить учителя в объяснении нравственных категорий».

Библиография

1. Аладышкина Л. В., Игнатьева А. В. От мультфильма к книге. В мире русской детской литературы: учебное пособие. СПб. : Издательство РГПУ им. Герцена, 2023.
2. Анимация и мультимедиа между традициями и инновациями: Материалы V Международной научно-практической конференции «Анимация как феномен культуры» : материалы конференции. Москва, 7–8 октября 2009 г. / сост. и науч. ред. Н. Г. Кривуля. М. : ВГИК, 2010.

3. Кривуля Н. Г. История анимации : учебно-методическое пособие. М. : ВГИК, 2012.
4. Куркова Н. С. Анимационное кино и видео: азбука анимации : учеб. пособие по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство студией кино-, фото-, видеотворчества». Кемерово : КемГИК, 2016.
5. Солин А. И., Пшеничная И. А. Задумать и нарисовать мультфильм. 2-е изд. М. : Прометей, 2020.

Глава 7

Киноклуб — пространство свободной коммуникации

Студенты не должны принимать участие в работе политических партий. Они — студенты, люди, занятые поиском истины, а не политики... У них должны быть свои герои. Но свою преданность им они должны демонстрировать, подражая лучшему, что есть у их кумиров...

Махатма Ганди

Роль клубной активности в воспитании студенчества

Истории известно множество самых разных вспышек студенческих протестов. Некоторые из них носили сокрушительный характер, способствовали кардинальным переменам в обществе и государстве. Поэтому можно понять предостережение Ганди. Но в то же время молодости присуща часть избыточная энергия, которую невозможно игнорировать ни власти, ни воспитателям, ни самой студенческой молодежи. Она выливается в разные форматы активности, среди которых необходимо выделить клубы, представляющие собой открытые группы участников, собиравшихся, чтобы думать, спорить, понимать, переоценивать, заново открывать новые смыслы в привычных вещах¹. Киноклуб (англ. *film club*) как форма обучения студентов является органичной частью стратегии медиаобразования, которая включает три основополагающие задачи:

- предоставлять доступ ко всем видам медиа, являющимся потенциальным инструментарием для понимания общества и участия в демократической жизни;
- развивать умения критического анализа получаемых сообщений как новостных, так и развлекательных программ для развития способности быть независимыми и активными пользователями;
- поощрять производство, творчество и интерактивность в различных сферах медийной коммуникации.

¹ Вознесенский И.С. Студенческий клуб: опыт организации клуба тайм-менеджмента // Этносоциум и межнациональная культура. 2017. № 11 (113) С. 160–168.

Как правило, кино клуб является одновременно и формой учебной работы, и общественной организацией, основной задачей которой являются просмотры и коллективные обсуждения фильмов, изучение киноискусства.

В современных образовательных учреждениях прекрасно существуют самые разные клубы: исторические, туристические, литературные, театральные, танцевальные, кино клубы и многие другие. Кино клуб (как форма обучения, являющаяся частью стратегии медиаобразования, как правило, создается в высших учебных заведениях в форме общественной организаций, основной задачей которой выступают просмотры и коллективные обсуждения фильмов, изучение киноискусства.

Кино клуб как востребован с точки зрения личностного роста, так и ценен для профессионального развития участников. Синергия того, что каждый находит во встречах что-то свое, для кого-то — это увлекательное эмоциональное путешествие, для других — активная форма самопознания и профессионального развития, профилактика профессионального «выгорания», способствует формированию общей этико-профессиональной позиции. Известна роль кино клуба как инструмента поиска и закрепления основ коллективной идентичности студентов контурного вуза, региона, страны¹.

Сейчас в высших учебных заведениях России работают разные кино клубы, часто имеющие определенный уклон, как, например, «Клуб любителей документального кино» Высшей школе экономики.

Краткая история кино клубов в вузах

Точная дата и место появления первого студенческого кино клуба в мировой истории документально не зафиксированы. Однако можно проследить общие вехи становления этого движения, из которого позже выделились студенческие объединения, отличающиеся повышенным интересом к кинематографу. Есть данные, что в 1920 году по инициативе итальянского и французского писателя, эссеиста, музыковеда, критика и теоретика киноискусства кинокритика Риччотто Канудо (1873–1923) во Франции появился кино клуб «Друзья седьмого неба» (фр. *Les Amis du Septième Art*). Хотя это объединение не было студенческим, сам факт его возникновения позволяет считать данное событие отправной точкой для клубного кинодвижения. Через пять лет, в 1925 году в СССР

¹ Жабский М.И., Жидков В.С., Хренов Н.А. Указ. соч.

создается Общество друзей советской кинематографии (ОДСК), одной из задач которого ставилось развитие кинопросвещения среди разных групп, включая молодежь.

Бурное развитие сети кино клубов в разных странах начинается после Второй мировой войны. Именно тогда начинают выделяться специализированные форматы, в том числе студенческие, школьные и другие тематические объединения. В ответ на этот рост в 1947 году учреждается Международная федерация кино клубов (МФКК; англ. *International Federation of Film Societies, IFFS*; фр. *Fédération Internationale des Ciné-Clubs, FICC*), объединявшей в 2021 году организации из сорока стран. Создание МФКК популяризировало клубную кино культуру.

Несмотря на то, что не существует систематического списка известных деятелей культуры, связанных со студенческими кино клубами, в истории кино клубного движения в СССР и России зафиксировано немало ярких эпизодов с участием крупных кинематографистов и киноведов. В 1960–1980-е годы, в эпоху расцвета кино клубов при вузах и домах культуры многие режиссеры и киноведы лично участвовали в показах и дискуссиях. есть свидетельства, что Андрей Тарковский неоднократно встречался со зрителями в кино клубах, обсуждал свои фильмы («Андрей Рублев», «Солярис» и др.). Его работы часто становились центром дискуссий в студенческих аудиториях. Сергей Параджанов участвовал в обсуждениях своих картин в кино клубах, где молодежь изучала поэтику его визуального языка. Фильмы Алексея Германа «Проверка на дорогах», «Двадцать дней без войны» активно смотрели и анализировали в кино клубах, нередко при личном участии режиссера. Регулярно приезжала на показы своих лент Кира Муратова, которая вела диалоги со студентами о природе киновыразительности. Приезжали на встречи со студентами Ролан Быков и Сергей Герасимов, чтобы обсудить разные аспекты режиссерского мастерства и зрительского восприятия. В 1970-е годы Никита Михалков постоянно участвовал в кино клубных показах и обсуждениях своих дебютных работ. Предметом острых дискуссий в студенческих кино клубах становились фильмы Элема Климова и Ларисы Шепитько «Агония» и «Восхождение». Еще до широкой известности Александра Сокурова его работы смотрели и обсуждали в узком кругу кино клубов, где формировалась первая зрительская рефлексия. Киновед и историк кино Наум Клейман активно сотрудничал с кино клубами, читал лекции, вел дискуссии о классике мирового кино.

Кино клуб в вузе по-прежнему актуален как для личного роста, так и для профессионального баланса участников — каждый находит во

встречах что-то свое, для кого-то — это увлекательное эмоциональное путешествие, для других — активная форма самопознания и профессионального развития, профилактика профессионального «выгорания». В наши дни достаточно успешно функционирует «Клуб любителей документального кино» Высшей школе экономики. Обращение к кино клубу как к инновационной форме учебной работы определено тем, что кино само, будучи открытым культурным пространством, способно изменять мир. Кейсом выступает сам киноматериал, который помогает воспринять жизнь, социальную реальность вдали от мейнстрима, обеспечивает диалог поколений, стилей, культур. Формируется особое сообщество, говорящее на языке кино, но, что еще более значимо, сообщество гражданских активистов.

Вариантом киноклуба может быть клуб, где организован просмотр и обсуждение фильмов на языке оригинала. В таком случае фильмы могут быть с субтитрами, у участников просмотра должен быть на руках подробный словарь, для обсуждения перед просмотром и после необходима яркая презентация по фильму. Просмотр необходимо проводить с комментариями преподавателя, остановками, общением со студентами. После просмотра желательно раздать его участникам распечатанный материал с домашним заданием, упражнениями на повторение материала или диск со всеми материалами. Интенсивность и направленность занятия различаются от поверхностного разбора до подробнейшего разбора с частыми остановками и с глубоким обсуждением в зависимости от уровня подготовленности группы.

Несмотря на солидную историю киноклуб следует называть инновационной формой учебной работы, поскольку еще работа постоянно эволюционирует, как и само кино, а основой для обсуждения всякий раз оказывается такой киноматериал, который настроен на актуальную повестку для, с помощью киноязыка помогает воспринимать жизнь, социальную реальность внутри ее самого бурного течения, обеспечивает диалог поколений, стилей, культур. Коммуникация поддерживается ненасильственно, а часто еще и с юмором, сто иллюстрирует логотип студенческого киноклуба «Диванные кинокритики».



Логотип клуба
ГАПОУ «Кузбасский колледж
архитектуры, строительства
и цифровых технологий»

Киноклуб — зеркало общественной жизни

Особую ценность занятиям киноклуба придает возможность сочетания просмотра кинолент с обсуждением книг, представляющих тот же или близкий сюжет, фотографий, афиш, рассказывающих о времени, показанном в фильме, о состоянии общества того периода. Например, по фильмам, где события происходят во время двух мировых войн, может быть предложена беседа на основании воспоминаний Цвейга «Вчерашний мир»¹.

Специфику социального протеста может раскрыть обращение к творчеству французского писателя художника-авангардиста, философа и режиссера Ги Дебора (1931–1994). В своем фундаментальном труде «Общество спектакля» Дебор подвергает критике современный капитализм, усиление роли СМИ и индустрии развлечений в жизни современного общества, а также государственного капитализма, проявивший себя в Советском Союзе и Китае. Термин «спектакль» у Дебора означает «самостоятельное движение неживого» или «общественные отношения опосредованные образами». Важную роль в становлении общества спектакля сыграли средства массовой информации, по мнению Дебора, «это новшество обернулось настоящим Троянским конем»². В то время лозунги Ги Дебора были написаны на каждой второй стене, а его книгу читали не реже, чем «красный цитатник» Мао Цзэдуна.

В мае 1968 года, названном «Красным маем» в Париже (фр. *Mai 68*), многие ситуационистские лозунги взяли на вооружение и другие партии, однако, сам Дебор и другие ситуационисты слабо проявили себя во время этих событий. Хотя широко известно, что эти события были самым непосредственным образом связаны с кинематографом, в частности, со знаменитой Синемаतेкой (фр. *Cinémathèque Française*) и попыткой властей



Синематека в Париже

¹ Цвейг С. Вчерашний мир // Интернет-энциклопедия Либрусек. URL: <http://lib.rus.ec/Книги/194213/read>.

² Дебор Г. Общество спектакля // Электронная библиотека механико-математического факультета МГУ. URL: lib.mexmat.ru/books/17640.

Франции ее закрыть, что и вызвало бурный протест молодежи, прежде всего, студенчества.

Впоследствии Дебор напишет, что общество спектакля превратило восстание против себя в спектакль. Значительная часть его усилий была направлена на разоблачение «общества спектакля». С 1952 по 1978 год он сделал шесть авангардистских фильмов. Большинство из них состояли из коротких диалогов, разделенных 15-минутными паузами, во время которых зрителю демонстрировался белый экран. По замыслу автора, во время этих пауз зритель должен был отвлечься от пассивного созерцания и вспомнить о реальной жизни. Фильмы Дебора трудно называть художественными. Они в первую очередь — орудия пропаганды. Названия фильмов говорят сами за себя. Например, «Критика отчуждения» (1961) — 20-минутная короткометражка.

«Отчуждение» — один из тех важных терминов Карла Маркса (1818–1883), которые были заимствованы и переработаны философией неомарксизма. Немецкий и американский философ, социолог и культуролог, яркий представитель Франкфуртской школы Герберт Маркузе (1898–1979), а вслед за ним Дебор немало сделали для распространения марксистской терминологии в Европе. Дебор покончил с собой в 1994 году. К тому моменту всем было ясно, что слава его юности давно уже прошла. Это был разбитый старый алкоголик, о котором изредка вспоминали в связи с «Красным маем» 1968 года. К 70-летию Дебора Венецианский фестиваль 2001 года приурочил специальный кинопоказ. Слова и действия Дебора снова вспомнили не из-за юбилея, а потому что он — идейный предтеча антиглобализма. Дебор вновь стал актуальным, особенно для тех, кто разделяет убеждения антиглобалистов, что «другой мир возможен».

Социальные предпосылки утверждения статуса «гражданин мира», который по-разному понимают глобалисты и антиглобалисты, в рамках киноклуба можно объяснить на основе обсуждения фильмов фестиваля «Гражданин мира Орсон Уэллс» (2011, ноябрь, Санкт-Петербург) — ретроспективы фильмов легендарного режиссера к 70-летию юбилею фильма «Гражданин Кейн» — пяти знаменитых фильмов режиссера с участием Марлен Дитрих, Риты Хейворт, Акима Тамироффа и Джозефа Коттена. В главной роли проявился магический талант Орсона Уэллса (1915–1985), перед которым преклонялись Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Стивен Спилберг и Мартин Скорсезе.

Деятельность киноклуба целесообразно сопровождать организацией других форм учебной работы, например, экскурсий, фотовыставок, созданием киномузея при вузе или факультете, организацией собственной киностудии и съемок учебного или игрового кино. В таком случае при-

влечение студентов к работе киноклуба можно рассматривать как использование игровых образовательных технологий.

Потребность в развитии новых образовательных технологий диктуется продвижением в жизнь такой тенденции совершенствования учебного процесса в вузе, как его структурирование в соответствии со специализациями на основе многообразных профессиональных образовательных программ. Более того, этот процесс лежит в русле внедрения вариативных программ изучения каждой конкретной дисциплины, составленных с учетом разнообразных факторов, влияющих на понимание студентом перспектив данной области знаний.

Киноклубы как модель национальной культуры посещения кинотеатров

Киноклубы могут служить своеобразным путеводителем по национальным особенностям культуры посещения кинотеатров, которые варьируются в зависимости от страны, касаясь как поведенческих норм, так и организационных моментов. В дискуссионной или игровой форме на заседаниях киноклуба можно показать особенности каждой такой культуры. Например, во Франции кино воспринимается как часть культуры, а не только как развлечение. В кинотеатрах обычно не едят попкорн, не только потому, что он считается невкусным, а более из-за того, что не вписывается в модель поведения, согласно которой зрители могут обсуждать фильм во время просмотра, это считается частью общего переживания. В США, откуда как раз стала распространяться культура попкорна, в зрительные залы традиционно можно приходить со своими напитками и едой. В систему кондиционирования многих кинотеатров добавляют освежители воздуха, чтобы нейтрализовать запахи еды.

Что касается государств Востока то, там разница культуры посещения кинотеатров заметна даже в близких странах. В Таиланде перед началом сеанса зрители встают во время исполнения королевского гимна. В роскошных кинотеатрах этого государства, например, Embassy Diplomat Screens в Бангкоке, предлагают «шведский стол», напитки, мини-холодильники и одеяла. В Южной Корее кинотеатры стали одним из самых доступных мест для семейного досуга, поэтому их часто посещают пары и семьи. Также там популярны разнообразные пикантные закуски: сушеные кальмары, хот-доги с острыми соусами.

Киноклуб может быть своеобразной машиной времени, на которой можно «посетить» советские кинотеатры, чтобы понять, почему посе-

щение кинотеатра оказывалось особым событием: в кино молодые люди ходили на первое свидание, заранее выбирали фильм по афишам или газетам, одевались нарядно. Семьи часто посещали вместе семьей или компанией, соблюдая «традиционное» расположение: папа справа, мама слева, ребенок устраивался между ними. А после фильма было принято обсуждать его по дороге домой.

Сейчас потеряли популярность кинотеатры, предоставлявшие возможность зрителям смотреть фильмы, не выходя из собственных автомобилей. Но это была любопытная страничка кинокультуры. Она отражала новые потребности социума, его мобильность и в то же время стремление к комфорту¹. На заседаниях киноклуба можно обсудить, как различались эмоции зрителей в обычном зале, в кинотеатре под открытым небом или в кинотеатре, где просмотр шел непосредственно из автомобиля.

Перед или после просмотра какого-либо фильма в киноклубе можно обсудить современные особенности и требования к посещению кинотеатров в разных странах. В некоторых европейских странах есть требование «3G» для посещения кинотеатров: вакцинация, выздоровление или отрицательный тест на COVID-19. В Германии, Голландии, Великобритании практикуются более длинные рекламные блоки перед сеансом. Они в два — два с половиной раза длиннее, чем в России. Во Франции имеется возможность приходить со своими 3D-очками. Это позволяет зрителям сэкономить. В США и большинстве других зарубежных стран в отличие от России билеты продаются без указания мест, поэтому зрителям надо их выбирать самостоятельно до начала сеанса. Знакомство с культурой посещения кинотеатров дает возможности студентам понять местные традиции, исторические особенности и социально-экономические условия. От ритуалов, связанных с едой и обсуждением фильмов, до организационных нюансов (выбор мест, рекламные блоки) — все эти детали создают уникальный опыт для зрителей в разных странах.

Опыт соединения учебного процесса в вузе с деятельностью киноклубов

Киноклубы при вузах зарекомендовали себя как эффективный инструмент интеграции образовательной программы с эстетическим воспитанием студентов, позволяя углублять знания в области киноискус-

¹ Терновая Л.О. Геополитический код дороги: от караванного пути до хайвея: монография. М.: ИНФРА-М, 2021.

ства, истории кинематографа, психологии восприятия визуального искусства и даже развивать критическое мышление.

Преподаватели гуманитарных дисциплин часто используют фильмы и документальные ленты для иллюстрации теоретического материала. Например, студенты философских факультетов могут изучать экзистенциальные проблемы через просмотр фильмов Федерико Феллини или Ингмара Бергмана, а при изучении истории есть прекрасная возможность благодаря фильмам знакомиться с интерпретациями исторических событий, в частности, через художественное видение режиссеров. Студенты в рамках работы киноклуба могут заниматься исследовательскими проектами, посвященными тематикам конкретных кинорежиссеров, национальных школ или эпох. Такие проекты предполагают изучение архивных материалов, создание собственных рецензий и статей, проведение семинаров и дискуссий вокруг изученных фильмов. Так, проект «Советская кинопропаганда 1930-х годов», организованный студентами исторического факультета СПбГУ, помогает участникам глубже анализировать влияние политических процессов на формирование советской эстетики.

Совместная работа преподавателей и студентов позволяет проводить мероприятия в клубной форме, направленные на привлечение внимания широкой аудитории к вопросам изучения кино. Они могут включать научные доклады, показ редких фильмов, мастер-классы известных деятелей киноиндустрии. Международный фестиваль студенческих фильмов «Золотая пирамида», ежегодно проводимый в МГУ имени Ломоносова, привлекает участников со всей России и стран СНГ, стимулируя интерес студентов к развитию собственного творчества и профессиональному росту.

Многие высшие учебные заведения открывают собственные киностудии, где студенты получают практические навыки в производстве короткометражных фильмов, рекламы, анимации. Преподаватели помогают наладить взаимодействие между творческими студиями и учебными дисциплинами. В частности, студия анимационного фильма НИТУ «МИСиС», созданная при поддержке кафедры дизайна и медиа-коммуникаций, объединяет учебные курсы по дизайну интерфейсов и практике работы с мультимедийными технологиями. Интеграция учебных курсов и деятельности киноклубов помогает создать условия для всестороннего развития студента, способствует формированию интереса к культуре и искусству, расширению кругозора и активизации творческих способностей. Этот подход является актуальным и востребованным в современной образовательной среде, способствуя повышению качества подготовки будущих профессионалов в разных областях.

Фестивальные площадки кино клубов

Сфера кино отличается яркостью и праздничностью. Это настроение прекрасно передается с помощью самых разных фестивалей. Среди них известны фестивали, которые связаны со студенческим кино и могут включать в себя работы студенческих кино клубов или студенческих кино проектов.

XXV Международный фестиваль студенческих фильмов «Питер-КИТ» проходит в Санкт-Петербурге при поддержке Министерства культуры России и Комитета по культуре Санкт-Петербурга. Он организован Санкт-Петербургским государственным институтом кино и телевидения. Фестиваль проводится в два этапа: на первом соревнуются работы студентов института, а лучшие из них попадают во второй этап, где конкурируют с фильмами других российских и зарубежных киношкол. В программе — конкурс сценариев, продюсерский конкурс, мастер-классы и творческие встречи с кинематографистами.

Ежегодный международный студенческий фестиваль фильмов и журналистских практик Good StuFF — Students Film Festival проводит Высшая школа журналистики Томского государственного университета. Миссия фестиваля заключается в поддержке развития профессионального мастерства, географической мобильности и конкуренции студентов, вовлеченных в медиаобразование и медиапроизводство. В программу фестиваля включены: конкурс студенческих видео и аудиоработ, конкурс кейсов о медиапрактиках Experience Slam, мастерские и показ лучших работ.

Всероссийский фестиваль (с международным участием) студенческих короткометражных фильмов «КиноСфера» проводится Государственным университетом управления (ГУУ). Фестиваль объединяет студентов различных вузов, стремящихся к самореализации и творческой самобытности. Участники могут подавать работы в двух блоках: игровое кино (хронометраж — не более 20 минут) и анимационное кино (хронометраж — не более 15 минут). В программе также есть творческие встречи в формате беседы с профессионалами киноиндустрии.

Эти фестивали предоставляют студентам возможность представить свои работы, получить обратную связь от экспертов, обменяться опытом и познакомиться с профессиональным сообществом. Хотя они не называются напрямую «фестивальными студенческих кино клубов», они часто включают в себя работы, созданные в рамках студенческих кино проектов, в том числе и кино клубов.

Рекомендации преподавателю

Контрольные вопросы и задания

Базовый уровень

1. Дайте определение киноклуба в педагогическом контексте. Чем отличается просмотр и обсуждение фильма в киноклубе от обычного похода в кино или семейного просмотра?
2. Перечислите и раскройте основные педагогические цели киноклуба.
3. Какова роль модератора в киноклубе? Какие навыки и компетенции необходимы для успешного ведения дискуссии? Опишите стратегии поведения модератора в ситуациях, когда дискуссия зашла в тупик или, наоборот, стала излишне конфликтной.
4. Что подразумевается под «безопасным пространством свободной коммуникации»? Какие правила необходимо установить для его создания?
5. Из каких этапов состоит классическая встреча киноклуба? Какую функцию выполняет каждый из этапов?

Средний уровень

6. Разработайте кейс на основании изучения дискуссии в киноклубе после просмотра фильма, в которой один из участников активно доминирует, навязывая свою трактовку, а другие постепенно замолкают. Объясните ошибки модератора, предложите конкретные фразы и техники, которые он мог бы использовать, чтобы переломить ситуацию и включить в разговор остальных.
7. Разработайте подробный сценарный план встречи киноклуба для определенной целевой аудитории по фильму, который может ее заинтересовать.
8. Подготовьте для просмотра в киноклубе два короткометражных фильма на схожую тему. Предложите участникам просмотра дискуссию о том, как тема раскрывается разными киноязыками.

Высокий уровень

9. Создайте полный концепт киноклуба для конкретной аудитории и площадки, который должен включать: название, миссию, целевую аудиторию, тематический цикл из четырех — пяти встреч, подборку фильмов для этого цикла. (полный метр, короткий метр, анимация) с краткой аргументацией для каждого.

10. Напишите эссе на тему «Киноклуб как лаборатория диалога» в котором выскажите свои мысли, может ли совместный просмотр и обсуждение кино быть моделью идеальной коммуникации в современном мире.

Библиография

1. Дорохина Р. В. Студенческие корпорации Европы и Северной Америки : монография. М. : Проспект, 2015.
2. Терновая Л. О. Студенческий корпоративизм: испытания на прочность : монография. М. : ИНФРА-М, 2026.
3. Терновая Л. О. Университетская культура : монография. М. : ИНФРА-М, 2025.
4. Universum: Поликультурное измерение науки и образования: монография / отв. сост. А. Ю. Круглов. СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2021.

Заключение

Самая большая ошибка — снимать фильм, думая о том, как сделать его интересным зрителю и фестивалю. Радость должна быть нечаянной. Сделать картину на злобу дня в надежде, что она будет оценена, потому что будет актуальной, можно. Но за этим не будет ничего того, что божественно, что нельзя потрогать руками. Единственный путь к востребованности — быть самим собой.

Никита Михалков

Учебное пособие «Сценарии жизни: кинопедагогика в практике социального ориентирования» посвящено исследованию многогранной роли аудиовизуальных медиа в современном образовательном процессе. В нем через призму исторического развития, теоретического осмысления и практического рассмотрено, как кино, телевидение, анимация и другие медиаформы становятся не только инструментами передачи информации, но и мощными средствами формирования личности, критического мышления и социальной ориентации.

Проведенный анализ эволюции медиаобразования подтвердил, что от первых визуальных пособий до цифровых иммерсивных (англ. *immersive* — присутствие, погружение) технологий визуализация была и остается ключевым педагогическим ресурсом. Однако, как показано в пособии, современный этап требует перехода от простого иллюстрирования к глубокой семиотической и критической работе с медиатекстом. Кинопедагогика, рассмотренная в синергии с медиаобразованием, предстает как методология, позволяющая вскрывать за художественными образами культурные коды, идеологические конструкции и модели социального поведения.

Особое внимание в пособии уделено способности кино транслировать и осмыслять ключевые концепты современности: от глобальной политики и безопасности до тонкостей межличностной коммуникации и повседневных практик. Экранные искусства являются одновременно и зеркалом общественных процессов, и активным их участником, формируя «ландшафты восприятия реальности». Телевидение и анимация, рассмотренные в отдельных главах, демонстрируют, как массовая культура конструирует модели мира для разных аудиторий, что ставит перед педагогом задачу развития у учащихся иммунитета к манипуля-

циям и способности к самостоятельному этическому и эстетическому выбору.

Практико-ориентированная направленность пособия воплотилась не только в рекомендациях по каждой теме, но и в детально разработанном Практикуме. Такие формы, как мастер-класс по лекции-визуализации, киноквиз, киноклуб или экскурсия в мир кинопроизводства, призваны трансформировать пассивного зрителя в активного интерпретатора и со-творца визуального контента. Это отвечает главной цели — социальному ориентированию, то есть помощи молодому человеку в осознании своего места в сложном, «бушующем» мире через анализ и создание современных «сценариев жизни».

В качестве ориентира и этической рамки данной деятельности в Приложении приведены ключевые международные документы — Грюнвальдская и Парижская декларации, подчеркивающие роль медиаобразования в поддержке демократических ценностей и культурного диалога.

Кинопедагогика, сейчас понимаемая как педагогическая антропология цифровой эпохи, предлагает целостный язык для анализа человеческого опыта. Она не подменяет собой традиционные дисциплины, но обогащает их, обеспечивая живой мост между абстрактным знанием и эмоционально-образным его переживанием. Будущее образования видится в гармоничном сочетании слова и образа, теории и практики, критического анализа и творчества, и данное пособие стремится стать одним из навигаторов на этом пути.

Авторы выражают надежду, что представленные в учебном пособии материалы, методы и рекомендации станут полезным ресурсом для педагогов, осмеливающихся мыслить и работать визуально, и помогут их ученикам не просто смотреть кино, а видеть за ним — и с помощью него — смыслы, проблемы и красоту человеческого существования, чтобы самостоятельно выстраивать собственные жизненные сценарии.

Практикум

Организация лекции-визуализации

Лекция (лат. *lectio* — чтение) — старейшая форма учебной работы, рожденная еще в IV веке до нашей эры в Древней Греции¹. На протяжении длительного времени лекция оставалась основной формой учебной работы в университетах. Лекцию можно расценивать как своеобразный индикатор прогресса педагогической деятельности, поскольку она почти мгновенно подхватывает все достижения, связанные с областью знаний, и исключительно быстро их адаптирует под собственные нужды. Так было с изобретением книгопечатания, после чего отпала необходимость зачитывать обширные фрагменты священных книг, сводов законов, размышлений мудрецов. Еще более резко трансформировалась лекция в связи распространением цифровых технологий².

Изображение, образ, картинка часто доносят смысл явления лучше, чем его словесное описание. В наши дни клиповая культура прочно утвердилась во всех сферах, включая образование³. Но сила образования проявляется в том, что оно способно переработать отрицательные качества этой культуры в положительные. Это прекрасно демонстрирует лекция-визуализация, которая предлагает зрительную форму подачи лекционного материала с помощью ТСО или аудиовидеотехники, превращаясь в видео-лекцию⁴.

¹ Феоктистова О.В. Становление и развитие лекции как жанра педагогической речи: основные тенденции, возможности трансформации в будущем // Педагогический вестник. 2023. Вып. 29. С. 61–63.

² Гришаева Ю.М., Гагарин А.В., Березина Т.И. и др. К вопросу о специфике педагогического взаимодействия в условиях цифровизации образования // Педагогическая информатика. 2022. № 1. С. 105–122; Лехциер В.Л. О судьбе лекции в цифровую эпоху: теоретический обзор, эмпирический анализ // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия, Философия. Филология. 2016. № 2 (20). С. 62–77.

³ Семеновских Т.В. Феномен «Клипового мышления» в образовательной вузовской среде // Интернет-журнал Науковедение. 2014. № 5 (24). С. 134.

⁴ Белоглазова Л.Б., Бондарева О.В. Электронные средства обучения как основа образовательного процесса в современной высшей школе // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Информатизация образования. 2015. № 1. С. 35–41.

Чтение такой лекции для преподавателя вовсе не сводится к комментированию просматриваемых материалов, независимо от того носят ли комментарии развернутый или краткий характер. Лекция должна быть глубже любых визуальных примеров. Они призваны закрепить те положения, которые излагает педагог, пробудить интерес к теме, показать широту охвата проблемы. Такая лекция развивает навыки наглядного моделирования, необходимые во множестве профессий и не лишние в повседневной жизни.

Уникальность лекции-визуализации заключается в ее способности научить слушателей устанавливать зрительный контакт с людьми, произведениями искусства, объектами природы. Ценность такого контакта состоит не в прибавлении информации, а в обогащении своего эмоционального мира. Существуют различные типологии инфографики, основанные на отдельных характеристиках:

- по характеру визуализации — представление количественных данных и представление качественных данных и отношений;
- по принципу полноты — самодостаточная и комплементарная, т. е. требующая пояснений;
- по принципу технологии представления — статичная, динамичная (интерактивная) и видеоинфографика.

Один из универсальных вариантов классификации был предложен Дэном Роэмом, который во время исследования был основателем кон-



Конус обучения Эдгара Дейла

салтинговой компании Digital Roam Inc. Исследуя визуальное мышление, он пришел к выводу, что зрение человека предсказуемо, поскольку он всегда изображает каждый тип информации определенным образом. Объясняющие этот вывод рисунки Роэм разделил на 6 категорий: «портрет» (кто/что?), «график, диаграмма» (сколько?), «карта» (где?), «линия времени» (когда?), «схема» (зачем?) и «графическое уравнение» (почему?). Также он соотнес перечисленные типы визуализации с типами речи «описание», «повествование», «рассуждение». Прежде всего, данная система позволяет передавать любой тип вербальной информации с помощью графики. И, разумеется, эта закономерность имеет огромное значение для построения лекции-визуализации.

Огромного эффекта педагог может достичь в лекции-презентация, которую следует расценивать как особый вид лекции-визуализации, где акцент делается на представление материалов посредством слайд-шоу.

Доминирование визуальных эффектов свойственно и VR-лекции, в которой технология дополненной реальности погружает слушателей в виртуальный мир, диапазон характеристик которого невообразимо широк. Такие лекции характеризуют новое направление педагогики — иммерсивное обучение. Для VR-лекции нужно специальное оборудование (очки виртуальной реальности или VR-шлем, контроллеры для взаимодействия виртуальным миром). Требуются и продвинутые в цифровом плане навыки преподавателя. Эффективность такой подачи учебного материала очень высока, поскольку обеспечивается эффект реального присутствия в рассматриваемом месте и времени. Например, в Высшей школе экономики с помощью такой образовательной технологии студентов обучают навыкам публичных выступлений, позволяя им оказаться перед залом, полным людей, вниманием которых они должны завладеть. Таким образом, студенты сами могут стать на место преподавателя, понять, насколько сложным является ораторское искусство.



Типы визуализации (по Д. Роэму)

Основные темы для мастер-класса по лекции-визуализации

Блок 1: Теоретическое введение и философия подхода

1. Что такое лекция-визуализация и почему она работает?

- отличие от традиционной лекции и обычной лекции с презентацией;
- научное обоснование того, как визуальная информация улучшает понимание и запоминание (двойное кодирование информации, теория когнитивной нагрузки);
- цели визуализации, состоящие не в украшении речи лектора, а в добавлении инструмента объяснения, структурирования и акцентирования.

2. Принципы когнитивно-эффективного дизайна:

- основы восприятия визуальной информации;
- предотвращение когнитивной перегрузки аудитории;
- соотношение текста и образа, баланс и потребность использования.

Блок 2: Практика создания визуализированной лекции

3. Декомпозиция материала: от текста к визуальной структуре:

- методы анализа лекционного материала; выявление основных концепций, связей, иерархии;
- создание «скелета» лекции с использованием интеллект-карты (англ. *mind maps*), блок-схем, временных лент;
- технология визуальной метафоры по превращению сложной абстрактной идеи в понятный визуальный образ.

4. Инструментарий визуализатора:

- набор инструментов от простого к сложному;
- специфика работы с готовым визуалом; поиск качественных изображений, соблюдение авторских прав;
- визуализация на маркерной или меловой доске, флипчарт.

5. Типология визуальных элементов и их применение:

- схемы и диаграммы для процессов и структур;
- инфографика для данных и статистики;
- иконки и пиктограммы для быстрой передачи смысла;
- изображения и фото для создания контекста и эмоционального отклика;
- короткие видео и анимации для демонстрации динамических процессов.

Блок 3: Подача и взаимодействие

6. Синхронизация речи и визуального ряда:

- техника управления вниманием аудитории;
- использование указки, лазерной указки, анимации появления элементов;
- риторические приемы, работающие в тандеме с визуальным рядом.

7. Интерактив в лекции-визуализации:

- приемы вовлечения аудитории без ущерба визуальному нарративу;
- использование интерактивных опросов, совместных досок для коллективного создания визуального контента.

Наиболее сложные вопросы подготовки ведущего мастер-класса

Баланс между теорией и практикой. Слушатели приходят за конкретными навыками, но без понимания «почему» это будет просто слепое копирование. Ведущему необходимо найти золотую середину, чтобы не уйти в сухую теорию, но и не превратить мастер-класс в бессистемные «посиделки».

Разный уровень подготовки аудитории. В группе могут быть как «технари», уверенно работающие в графических редакторах, так и те, кто не владеет даже PowerPoint. Важно продумать задания и советы, которые будут полезны и тем, и другим.

Демонстрация «магии» без волшебной палочки. Важно суметь раскрыть процесс превращения скучного текста в яркую визуальную концепцию, используя навыки фасилитации и прием размышления вслух¹.

Техническая подготовка и гибкость. Следует быть готовым к тому, что у кого-то из слушателей не работает софт, нет доступа к платным ресурсам и т. д., поэтому требуется иметь запасные варианты и офлайн-кейсы.

Преодоление стереотипа «Я не умею рисовать». Основная задача лектора состоит в том, чтобы донести до слушателей мысль, что лекция-визуализация не касается художественного мастерства, а прояснения смыслов. Для развития техники рисунка рекомендуются упражнения, раскрывающие, как простые геометрические фигуры или стрелки могут служить их трансляции.

¹ Вознесенский И.С. Возможности фасилитации для оптимизации времени производственных совещаний // Управление персоналом и интеллектуальными ресурсами в России. 2024. Т. 13, № 6. С. 20–25.

Возможные направления вопросов слушателей мастер-класса:

- когнитивный диссонанс и страх перед созданием собственной визуализации с нуля преодолевается благодаря четким пошаговым инструкциям и шаблонам для начала работы;
- технические барьеры, связанные с незнакомым интерфейсом программ, сложностями с поиском и использованием изображений, снижаются при концентрации внимания на сути визуализации;
- ошибки визуального усложнения минимизируются при концентрации на принципах простоты и минимализма;
- сложности переноса навыков визуализации в свою предметную область решаются нахождением универсальных моделей;
- проблема тайминга, боязнь затратить слишком много времени на подготовку лекции-визуализации и в ходе самой лекции не уложиться в учебное время преодолевается овладением техниками быстрой визуализации, использованием готовых элементов и продуманному распределению материала, который следует визуализировать и который может быть оставлен в устной форме.

Рекомендация по структуре мастер-класса:

Желательно придерживаться такого порядка: теория — живой разбор кейса — практическое задание в малых группах — общая защита и обратная связь. Он позволяет минимизировать большинство перечисленных выше проблем и дает слушателям не только знания, но и начальный практический опыт.

Тест: «Патриотическая роль кинематографа»

Отношение к тестированию в педагогическом сообществе неоднозначное. Безусловно, эпоха всеобщего увлечения тестированием завершилась. Однако списывать в утиль этот метод преждевременно, поскольку тест служит хорошим помощником не только педагогу, но и самому обучающемуся. Представляется, что включение теста по проблемам роли патриотического кино в различные формы учебной работы в вузе целесообразно, не только потому, что отвечает современным педагогическим задачам и соответствует государственным приоритетам в воспитании молодежи, а и в силу того, что вопросы такого теста могут служить своеобразными подсказками в поиске ответов на важные вопросы выбора жизненного пути, нравственного выбора, социальной ответственности, а также прояснять некоторые важные, но запутанные вопросы истории.

Можно привести аргументы в пользу такого метода обучения:

- патриотическое воспитание рассматривается как одна из главных задач образования, направленная на возрождение духовных ценностей человека и общества;

- кинематограф несмотря на развитие других аудиовизуальных средств остается мощным средством патриотического воспитания благодаря своему сильному психологическому воздействию, наглядности и способности вызывать у зрителя чувство сопричастности;

- обсуждение фильмов на патриотическую тематику развивает у молодых людей умение анализировать, сравнивать, обобщать информацию и формулировать собственное аргументированное мнение.

Поскольку современная цифровая среда требует освоения новых форматов, то предлагается позволить обучающимся с помощью теста провести самодиагностику своего уровня понимания роли и проблем, которые поднимаются в патриотическом кино. Поэтому их важно привлечь не только к составлению вопросов для теста, но и выбору формы в которой может быть организовано тестирование.

Вопросы могут касаться расшифровки утверждений, наиболее точно раскрывает воспитательный потенциал кинематографа, например, является ли кино исключительно формой развлечения и отдыха или оно моделирует жизненные ситуации, позволяя зрителю эмоционально пережить опыт и усвоить социальные и моральные нормы. Желательно с помощью теста обогатить эмоциональный мир молодых людей, поэтому включить вопросы о терминологии, описывающей процесс эмоционального и психологического слияния зрителя с героем фильма. Кинематограф персонифицирован, каждый герой являет носителем определенной модели поведения. Отсюда следует важность вопросов на знание героев и антигероев патриотических лент. Поскольку кино способно погружать зрителя в самые отдаленные эпохи, то необходимо использовать его потенциал как хранителя «коллективной памяти» и с помощью обращения к примерам из лент, повествующих о героических личностях и знаковых событиях, оказать влияние на восприятие истории, повысить интерес исторической тематики для молодежной аудитории.

В поиске вопросов для теста можно обратиться к концепции шести ключевых понятий медиаобразования Керри Базелгет, автора и редактора многих учебных пособий и книг по медиаобразованию, которая считается одним из международных лидеров в этом направлении¹. Будучи сотрудником Британского киноинститута (англ. *British Film*

¹ Bazalgette C. Media education. London: Hodder and Stoughton, 1991.

Institute), она в течение многих лет возглавляла отдел образовательных проектов. В середине 1990-х годов Бээлэгэт была одним из организаторов совместного российско-британского семинара по медиаобразованию в Москве¹.

Согласно выдвинутой ею концепции, медиаобразование строится на осмыслении учащимися шести базовых категорий:

- агентство медиа (англ. *media agency*) — анализ того, кто, с какими целями, источниками финансирования, механизмами распространения создает медиатексты;
- категории медиа (англ. *media categories*) — изучение типов и жанров медиатекстов, включая новости, рекламу, игровое кино и пр.;
- технологии медиа (англ. *media technologies*) — разбор технических средств и процесса создания медиаконтента;
- язык медиа (англ. *media language*) — освоение аудиовизуальных средств, кодов, знаков и стилистических приемов выразительности;
- аудитория медиа (англ. *media audience*) — исследование, как разные группы воспринимают и интерпретируют медиатексты;
- репрезентация медиа (англ. *media representation*) — анализ, как в медиа конструируются образы реальности, событий, идей, социальных групп.

Предложенная Бээлэгэт модель: создает систематизированный инструмент для анализа любых медиатекстов; позволяет развивать критическое мышление и медиаграмотность; интегрируется в школьное и вузовское обучение; служит основой для разработки учебных программ и методик медиаобразования.

На основе этой модели можно предложить примерную структуру глоссария по медиаобразованию, имеющую логически выстроенные разделы с ключевыми терминами, которые охватывают основные аспекты медиаобразования, а потому могущую быть положенной в основу составления вопросов для теста или квиза.

1. Общие понятия медиаобразования:

- медиаобразование (*media education*);
- медиаграмотность (*media literacy*);
- медиакомпетентность (*media competence*);
- медиакультура (*media culture*);
- медийное воспитание (*media education*).

¹ Медиаобразование сегодня: содержание и менеджмент = Modern media education: content & management: Modern media education: content & management: материалы Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. А.В. Федоров. М. [и др.], 2002.

2. *Субъекты и институты медиаобразования:*
 - медиапедагог;
 - медиааудитория (*media audience*);
 - медиацентр;
 - медиатека (*media library, mediateque*);
 - киноклубное движение.
3. *Концепции и подходы (по К. Базэлгэт):*
 - медийное агентство (*media agency*);
 - категория медиа (*media category*);
 - технология медиа (*media technology*);
 - медиаязык (*media language*);
 - медийная репрезентация (*media representation*).
4. *Медиатексты и их анализ:*
 - медиатекст (*media text*);
 - анализ медиатекста (в т. ч. семиотический);
 - иконографический анализ;
 - персонажи медиатекста;
 - жанр медиатекста.
5. *Медийные навыки и деятельность:*
 - медиаторчество (*media creation*);
 - медиавосприятие (*media perception*);
 - медиавоздействие (*media effects*);
 - интерактивность медийная (*media interactivity*);
 - создание медиатекстов.
6. *Методы и методика:*
 - методика медиаобразования (*methodology of media education*);
 - методы медиаобразования (*methods of media education*);
 - словесные методы (лекция, беседа, дискуссия);
 - наглядные методы (просмотр аудиовизуального материала).
7. *Медиапсихология и восприятие*
 - медиапсихология (*media psychology*);
 - аудиовизуальное восприятие (*audiovisual perception*);
 - медийный образ (*media image*);
 - имиджмейкер.
8. *Медиасреда и медиасистемы:*
 - медиа (*media, mass media*);
 - новые медиа;
 - мультимедийные системы;
 - каналы распространения медиа;
 - интернет (*Internet*).

9. *Правовые и этические аспекты:*

- медиапиратство (*media piracy*);
- дезинформация медийная (*media disinformation*);
- медиаэкология (*media ecology*).

10. *Смежные области и дисциплины*

- медиалогия (*media studies, medialogie*);
- информационная культура (*information culture*);
- визуальная грамотность;
- компьютерная грамотность (*computer literacy*);
- аудиовизуальная культура (*audiovisual culture*).

11. *Практические инструменты и технологии*

- медиапланирование (*media planning*);
- монтажная запись (*cutting recording*);
- дайджест (*digest*);
- программные средства для создания медиаконтента (видеоредакторы, графические редакторы).

12. *Оценка и результаты медиаобразования*

- уровень медиакультуры;
- критерии оценки медийных образов;
- результаты медиаобразования;
- развитие коммуникативных способностей;
- подготовка к жизни в обществе.

Каждый из перечисленных разделов можно дополнить: краткими определениями терминов; примерами их употребления; ссылками на основные источники и ведущих авторов.

Киноквиз: педагогические смыслы кинематографического глоссария

Если тест больше настроен на самопроверку знаний и индивидуальную работу, то киноквиз представляет собой интеллектуально-развлекательную командную игру, в которой участники отвечают на вопросы, связанные с миром кино. Они могут угадывать фильмы по кадрам, цитатам или актерам, вспоминать саундтреки и интересные факты о съемках. Киноквиз — отличный формат для студенческого мероприятия, дающий возможность в неформальной обстановке проверить эрудицию, логику и умение работать в команде. При наличии такой контрольной позиции квиз менее всего напоминает сложный экзамен. Вместе с тем, способствуя пониманию и запоминанию ма-

териала, квиз позволяет обучающимся с пользой и весело провести время.

При организации квиза учитываются несколько факторов: во-первых, что это — командная игра, поэтому важно не просто подобрать участников от трех до восьми человек, но и прояснить характер взаимодействия в группе, выявить лидера; во-вторых, поскольку квиз состоит из нескольких раундов, то необходимо распределить имеющиеся вопросы, чтобы каждый раунд был посвящен не только разным темам, но и типам заданий; в-третьих, требуется четко рассчитать время, предусмотрев возможные задержки и паузы, чтобы не выйти за намеченную продолжительность, которая обычно составляет около двух часов. Всему этому должна способствовать особая атмосфера. А так как квиз в данном случае касается кинопедагогического опыта, то такая обстановка должна создаваться с помощью атрибутики кинематографа, визуального ряда и фоновой музыки из известных саундтреков.

Так же, как для теста, желательно привлечь обучающихся к составлению вопросов для квиза, а саму игру провести в форме соревнования команд. Вопросы можно распределить по заранее намеченной типологии, например: факты о фильмах; цитаты из фильмов; угадывание фильма по определенным деталям; актерские роли; киноляпы, советское кино; экранизации; музыка в кино и пр.

В завершении квиза обязательно награждение победителей. Это помогает поддерживать азарт участников и дух соревнования, а также формирует традицию образовательного квиза в учебном заведении.

Кроссенс: нелинейные связи воспитания и визуальных искусств

Под кроссенсом (англ. *cross sense* — пересечение смыслов) подразумевается ассоциативная головоломка нового поколения, появившаяся в начале 2000-х годов и соединяющая в себе одновременно несколько технологий интеллектуальных игр, в частности головоломки, ребуса и загадки. Авторами этого метода стали Владимир Бусленко и Сергей Федин, опубликовавшие его в 2002 году в журнале «Наука и жизнь». Кроссенс представляет собой инновационную методику визуальных ассоциативных рядов, направленную на развитие критического, образного и аналитического мышления. В формате 3×3 каждая картинка связана с соседними, а центральный элемент объединяет всю ком-

позицию в единый смысловой нарратив. Основное преимущество кроссенса состоит в том, что он в игровой форме помогает решать сложную задачу установления связей между кажущимися не связанными событиями или личностями, представленными на изображениях.

При обращении к задачам кинопедагогике данный метод может использоваться при обсуждении широкого круга вопросов, которые наиболее ярко представляются именно с помощью визуальных средств. Кинематограф является мощным инструментом формирования ценностей, так как оказывает глубокое эмоциональное и психологическое воздействие, создавая ощущение сопричастности. В современном российском кинодискурсе патриотизм часто репрезентируется через эмоционально окрашенную лексику, прецедентные имена и символы, пробуждающие чувство гордости и связи со страной.

Применение методики кроссенса к теме патриотизма в кино позволяет углубить понимание патриотизма как сложного социопсихологического феномена, выходящего за рамки упрощенных трактовок; анализировать кино как дискурс через систему смыслов, в которой идеи передаются посредством визуальных образов, сюжетов, музыки и символов; стимулировать междисциплинарный диалог, соединяя историю, филологию, культурологию, социологию.

Для организации такого мероприятия обычно требуется время, не менее двух академических часов. Из оборудования необходимы: кроссенс-поле, распечатанное на большом листе или проецируемое на экран; раздаточный материал для групповой работы (мини-версии кроссенса или ссылка на цифровую версию; флипчарт или маркерная доска для записи идей; маркеры, стикеры; компьютер и проектор.

Методические рекомендации для преподавателей по проведению кроссенса на тему «Патриотизм в кинематографе»

1. Цели и задачи занятия с использованием кроссенса

Основная цель: Сформировать у обучающихся многогранное, критическое понимание репрезентации патриотизма в отечественном кинематографе разных эпох.

Задачи:

- аналитическая — выявить визуальные, нарративные и символические коды патриотического кино;
- сравнительная — проследить эволюцию образа патриота и концепции служения Родине от советского к современному российскому кинематографу;

- дискуссионная — стимулировать рефлексию о взаимосвязи киноискусства, исторической памяти и формирования гражданской идентичности;
- практическая — развить навыки семиотического анализа визуальных текстов и построения логических ассоциативных цепочек.

2. Рекомендации по подготовке и структуре занятия (этапы)

Этап 1: Подготовительный (подбор материала)

Формирование «банка изображений»: Подберите кадры, постеры, символические изображения из фильмов. Разделите их на категории, например:

Советское кино (классика): Кадры из фильмов «Офицеры» (1971), «В бой идут одни «старики» (1973), «Они сражались за Родину» (1975).

Современное российское кино (2010-е — 2020-е гг.): Из фильмов «28 панфиловцев» (2016), «Т-34» (2019), «1941. Крылья над Берлином» (2021).

Символы и концепции: изображения, олицетворяющие Родину, долг, героизм, память, народное единство, например, образы защитников, знамен, родных просторов, мемориалов.

Структурные элементы кино: скриншоты слоганов или заголовков, которые, как показывают исследования, играют ключевую роль в передаче патриотической идеи.

Составление кроссенса: Создайте 2–3 варианта сетки 3×3. Пример логической цепочки для одного из вариантов:

1. кадр из «Офицеров» (1971) с фразой «Есть такая профессия — Родину защищать»;
2. современный плакат с георгиевской лентой;
3. кадр из «28 панфиловцев» (2016) — оборона Родины;
4. памятник Неизвестному солдату;
5. символическое изображение «Родина-мать», объединяющее историческую преемственность, жертвенность, память (центр);
6. кадр мирной жизни из современной драмы;
7. изображение рабочих на заводе в военные годы;
8. современный кадр научной или спортивной победы России;
9. финальный титр «Помним» из любого фильма.

Этап 2: Проведение занятия (ход работы)

Введение (10–15 мин): краткое обозначение темы через определение патриотизма как сложного явления, со ссылкой на его трактовку в научной литературе и в государственной программе воспитания. Объяснение правил работы с кроссенсом.

Индивидуальная/парная работа с кроссенсом (15–20 мин): раздача обучающимся сеток. Задание: «Восстановите логическую и ассоциативную цепочку, связывающую все девять изображений. Сформулируйте основную идею, которую собирает центральный образ».

Групповая дискуссия и анализ (30–40 мин): основной этап. Группы презентуют свои версии, затем начинается обсуждение. Помощь в нем могут оказать наводящие вопросы:

– по содержанию: Какие виды патриотизма (воинский, гражданский, трудовой, культурный) представлены на изображениях? Как меняется образ героя/защитника от советского к современному кино? Какие символы (береза, знамя, памятник) повторяются и почему?

– по форме и приемам: Какую роль в создании патриотического настроения играет визуальный ряд (цвет, ракурс, композиция кадра)? Как работают прецедентные имена и исторические отсылки (например, «28 панфиловцев»)?

– по контексту: Как социальный запрос своего времени отражается в советском и современном патриотическом кино? В чем разница в драматургии и эмоциональном воздействии на зрителя?

Подведение итогов и рефлексия (10–15 мин): обобщение выводов обучающихся. в заключении проводится мысль, что кинематограф не просто можно рассматривать как зеркало реальности, а как активный конструктор патриотического дискурса. Важно, чтобы обучающиеся задумались и ответили на вопрос, какой аспект патриотизма, по их мнению, недостаточно отражен в современном кино и мог бы стать темой для нового фильма.

3. Примеры вопросов и заданий для углубления анализа

Сравнительный анализ образа защитника Отечества из советского фильма (например, «Офицеры») и из современного («Т-34») для выявления, что имеется общего и в чем есть принципиальная разница в их мотивации, изображении подвига, связи с Родиной.

Критическое осмысление языковых и визуальных приемов (эмоционально окрашенная лексика, «рубленный» стиль, восклицания), использующихся в синопсисах и трейлерах патриотических фильмов для воздействия на зрителя с целью понять, всегда ли это приводит к глубине раскрытия темы.

Творческое групповое задание разработать концепцию (слоган, ключевой визуал, синопсис) для короткометражного фильма о патриотизме в XXI веке, выбрав невоенную тему (наука, экология, волонтерство, сохранение культурного наследия).

4. Критерии работы обучающихся

Уровень анализа: способность выйти за рамки простого описания картинок к выявлению глубоких смысловых и историко-культурных связей.

Использование терминологии: применение понятий «кинодискурс», «визуальный код», «прецедентный образ», «репрезентация».

Аргументация: умение логично обосновывать выстроенные ассоциативные цепочки и выдвигаемые тезисы.

Активность в дискуссии: конструктивное участие в коллективном обсуждении, умение слушать и дополнять идеи коллег.

5. Дополнительные рекомендации и ресурсы

Кроссенс может быть эффективным введением к последующему просмотру и детальному разбору одного из фильмов, например, в киноклубу. Его желательно адаптировать под аудиторию. Для студентов гуманитарных специальностей можно усилить теоретическую составляющую, обратив внимание на семиотику или дискурс-анализ. Для технических специальностей следует не только сделать акцент на историческом контексте и социальной функции кино, но и показать роль техники в укреплении национального суверенитета.

Использование методики кроссенса для изучения патриотизма в кино позволяет превратить занятие из монолога преподавателя в увлекательное исследование, где обучающиеся самостоятельно смогут открыть сложные связи между историей, искусством и идеологией. Этот подход не только расширит знание о кинематографе, но и воспитывает критическое и вдумчивое отношение к любым визуальным медиа, что является одной из главных компетенций современного специалиста.

Экскурсия «Кинопедагогика в действии: погружение в мир кинопроизводства»

Экскурсии на киностудии или в тематические парки кино представляют собой эффективный инструмент кинопедагогике, обеспечивают переход от пассивного просмотра к активному, осмысленному пониманию обучающимися кинематографа как явления культуры, искусства и технологий. Их воспитательное значение можно сформулировать по следующим основным направлениям:

– профориентационное и трудовое воспитание, связанное с раскрытием мира профессий, когда обучающиеся знакомятся не абстрактны-

ми «работниками кино», а видят конкретных специалистов (сценарист, режиссер, художник-постановщик, гример, звукоинженер, продюсер), понимают сложность и взаимосвязь их труда, что ломает стереотип о «гламурности» индустрии, подчеркивает важность профессионализма, трудолюбия, дисциплины и командной работы;

- формирование уважения к труду благодаря наблюдению за многоэтапным процессом создания фильма (пре-продакшн, съемки, пост-продакшн), что воспитывает уважение к любому профессиональному труду и ценности конечного результата как плода усилий большого, сложного и творческого коллектива;

- патриотическое и гражданское воспитание в контексте изучения отечественного кино формирует чувство гордости за культурное наследие, посещение исторических павильонов «Мосфильма» или «Ленфильма» дает возможность познакомиться с легендарной техникой и декорациями, на которых создавалась классика, формируют чувство сопричастности великой истории отечественного кинематографа;

- осознание не только «волшебной», но «мягкой силы» кино, которое воспринимается как важный инструмент формирования культурного кода, передачи ценностей и образа страны миру, что воспитывает ответственность за создаваемые медиапродукты.

Такие экскурсии служат важным вкладом в развитие визуальной грамотности и критического мышления обучающихся, которые узнают, как создаются декорации, спецэффекты, грим и звук, благодаря чему становятся более искушенными зрителями, понимают, как следует «читать» и деконструировать кинотекст, расшифровывать действия режиссера и оператора по управлению вниманием и эмоциями зрителя, что можно отнести к основам медиабезопасности в эпоху цифрового контента. Погружение в атмосферу творческого хаоса и решения нестандартных задач вдохновляет обучающихся на собственные проекты в кино, театре, литературе или digital-среде.

Желательно закрепление впечатлений, полученных во время экскурсии, в форме короткой дискуссии, позволяющей обсудить какие элементы кинопроизводства применимы в педагогике и обменяться идеями по интеграции кинометодов в учебные программы.

Такие экскурсии полезны и для самих педагогов в рамках их переподготовки или повышения квалификации, поскольку показывают нестандартный подход к овладению современными методическими приемами кинопедагогике, а именно: визуализацией через внимание к использованию декораций для погружения в эпоху; интерактивностью благодаря вовлечению в процесс съемки и монтажа; сторителлинга на базе нар-

ративов, созданный на основе визуальных образов; мультисенсорности, обеспечиваемой сочетанием зрительных, звуковых и тактильных впечатлений; проектным подходом, реализуемым в разработке мини-фильмов как образовательных продуктов.

Выбор мест проведения таких экскурсий в России достаточно широк. Помимо известных киностудий появилось несколько новых площадок:

– Кинопарк «Москино» (Москва, Троицкий административный округ, Краснопахорский район, квартал № 107, ул. Лиозновой) — самая большая съемочная площадка под открытым небом в мире. На территории имеется четыре павильона и 18 натуральных площадок, позволяющие кинематографистам переноситься в разные места и эпохи: от древнерусского поселения до городка на Диком Западе, от глухой деревни до исторического центра Москвы. Среди локаций, доступных для экскурсий, имеются: «Ковбойский городок» с салуном, почтовым офисом, банком и отелем; «Москва 1940-х» с кварталом узнаваемых московских зданий; «Улицы Берлина» с макетом Берлинской стены и контрольно-пропускным пунктом. В кинопарке снимали фильмы и сериалы «Адмирал Кузнецов», «Недетское кино», «Постучись в мою дверь в Москве», «ГДР», «Баба Яга спасает Новый год» и другие. Для посетителей организуются иммерсивные шоу, спектакли, квесты и экскурсии «Киноэкспедиция», «Мир кино», «Стоп! Снято!».

– Урочище Лосковское (кинодеревня) (Псковская область, Новоржевский муниципальный округ, Выборская волость) представляет собой заброшенные декорации небольшой деревни, построенные в 2013 году для съемок фильма «Василиса». Позже здесь снимались трилогия «Гоголь», а также сериалы «Стена», «Собор», фильмы «Холоп» и «Холоп 2». В деревне имеются две улицы, барский двор, ветряная и водяная мельницы, часовенки, крестьянские дома с предметами быта. Эта кинодеревня не охраняется, гулять по ней можно беспрепятственно. Также она находится в живописном месте среди лугов, рядом с рекой Сороть и лесной опушкой.

– «Белые горы» (кластер «Семрук») (Республика Татарстан, Лаишевский район, город Лаишево) — культурно-рекреационный кластер, включающий лесной массив и декорации поселка Семрук, построенные для съемок сериала «Зулейха открывает глаза». На территории располагаются места для отдыха с палатками, детская площадка, парковки, площадки с контейнерами для мусора, пешеходные тропы, видовые площадки. Планируется развитие инфраструктуры, включая глэмпинги, точки питания, бассейн.

Среди ожидаемых результатов экскурсии на киностудию или парк кино можно выделить: углубление понимания связей между кинопроизводством и педагогикой; появление практических идей и предложений по использованию кинометодов в обучении; осознание ценности командной работы над медиапроектами; мотивацию к дальнейшему изучению и внедрению методов кинопедагогике.

Экскурсию в мир кинопроизводства нельзя характеризовать лишь как развлекательную поездку. Она является целенаправленным педагогическим мероприятием, превращенным благодаря магии кино в увлекательное событие, которое обеспечивает синтез эмоционального переживания и интеллектуального анализа, переводит обучающихся из позиции потребителей экранного контента в позицию со-творца, аналитика и критика. В этом «живом уроке» абстрактные понятия о патриотизме, труде, искусстве и коллективной работе становятся осязаемыми и лично значимыми.

После экскурсии обучающимся можно предложить, разбившись на группы, разработать концепцию короткометражного фильма на актуальную социальную или патриотическую тему. В такой концепции должны быть отражены не только идеи и основа сценария, но и план ключевых локаций, размышления, как визуальными средствами (ракурс, свет, монтаж) можно лучше всего передать задуманный смысл. Это позволит студентам почувствовать, как новые знания могут быть воплощены на практике.

Библиография

Документы

1. Грюнвальдская декларация по медиаобразованию // Портал «Информационная грамотность и медиаобразование для всех». URL: https://www.mediagram.ru/documents/documents_23.html.

2. Парижская программа или 12 рекомендаций по медиаобразованию. Париж, ЮНЕСКО, 21–22 июня 2007 г. // Портал «Информация для всех». URL: <http://www.ifap.ru/pr/2007/070625ba.p>.

Монографии, сборники статей, учебные издания

3. Аладышкина Л. В., Игнатьева А. В. От мультфильма к книге. В мире русской детской литературы : учебное пособие. СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2023. 155 с.

4. Анимация и мультимедиа между традициями и инновациями : материалы V Международной научно-практической конференции «Анимация как феномен культуры». Москва, 7–8 октября 2009 г. / сост. и науч. ред. Н. Г. Кривуля. М. : ВГИК, 2010. 326 с.

5. Арнольди Э. М. Жизнь и сказки Уолта Диснея. Л. : Искусство, 1968. 211 с.

6. Архангельский С. И. Учебное кино : учебное пособие для педагогических институтов. М. : Учпедгиз, 1959. 264 с.

7. Беляева О. А., Бобрович Т. А. Образовательные технологии : учебно-методическое пособие. 3-е изд., стер. Минск : РИПО, 2023. 184 с.

8. Борев Ю. Б. Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М. : Искусство, 1970. 268 с.

9. Будущее России: Социогуманитарный проект / В. В. Бушуев, В. С. Голубев, А. А. Коробейников [и др.]. М. : URSS, 2011. 72 с.

10. Выготский Л. С. Психология искусства. М. : Юрайт, 2025. 414 с.

11. Дорохина Р. В. Студенческие корпорации Европы и Северной Америки : монография. М. : Проспект, 2015. 128 с.

12. Дорошевич А. Н. Стиль и смысл. Кино, театр, литература : учебное пособие. М. : ВГИК, 2013. 330 с.

13. Жабский М. И., Жидков В. С., Хренов Н. А. Кино и коллективная идентичность : монография / под ред. М. И. Жабского. М. : ВГИК, 2013. 304 с.

14. Жилавская И. В. Медиаобразование молодежи : монография. 2-е изд., перераб. и доп. М. : МПГУ, 2018. 214 с.
15. Жилавская И. В., Зубрицкая Д. А. История развития медиаобразования : учебное пособие. М. : МПГУ, 2017. 121 с.
16. Журин А. А. Интегрированное медиаобразование в средней школе: учебное пособие. 5-е изд. М. : Лаборатория знаний, 2024. 407 с.
17. Кино и коллективная идентичность : монография / М. И. Жабский, В. С. Жидков, Н. А. Хренов ; под ред. М. И. Жабского. М. : ГИК, 2013. 304 с.
18. Кино молодых: актуальные проблемы индустрии : материалы Международной молодежной научно-практической конференции / под ред. Д. В. Кобленковой. М. : ВГИК, 2023. 86 с.
19. Кинопедагогика как современный метод обучения и воспитания личности / сост. Попова Л. Н., Маркина А. А. Тамбов : ГОИПКРО, 2024. 26 с.
20. Котляров И. И. «Звездный мир» против «звездных войн»: (Политико-правовые проблемы). М. : Международные отношения, 1988. 221 с.
21. Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино : От Каллигари до Гитлера. М. : Искусство, 1977. 320 с.
22. Кривуля Н. Г. История анимации : учебно-методическое пособие. М. : ВГИК, 2012. 68 с.
23. Куркова Н. С. Анимационное кино и видео: азбука анимации : учеб. пособие по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство студией кино-, фото-, видеотворчества». Кемерово : КемГИК, 2016. 235 с.
24. Левицкая А. А., Федоров А. В. Медиаобразование студентов педагогических вузов и факультетов как инструмент, противостоящий медийным манипуляционным воздействиям : монография. М. : Директ-Медиа, 2022. 188 с.
25. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Г. Николаева. М. : Гиперборея; Кучково поле, 2007. 464 с.
26. Массовое медиаобразование в СССР и России : монография / А. В. Федоров, И. В. Чельшева, Е. В. Мурюкина [и др.]; под ред. А. В. Федорова. М. : Директ-Медиа, 2020. 375 с.
27. Медиаобразование сегодня: содержание и менеджмент = Modern media education: content & management: Modern media education: content & management : Материалы междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. А. В. Федоров. М. [и др.], 2002. 78 с.
28. Медиаобразование школьников: работа с аудиовизуальными произведениями медиаккультуры : монография / А. В. Федоров, И. В. Че-

льшева, Г. В. Михалева, Р. В. Сальный ; под ред. И. В. Чельшевой. М. : Директ-Медиа, 2022. 180 с.

29. Мицкевич Э. Телевидение, власть и общество. М. : Аспект Пресс, 2013. 238 с.

30. Моргачева Н. В. Атлас современных педагогических технологий: алгоритмы, визуализации и кейсы для естественно-научного образования : учебно-методическое пособие. М. : ФЛИНТА, 2025. 120 с.

31. Мясникова М. А. Телевидение как феномен культуры: учебное пособие. 2-е изд., стер. М. : ФЛИНТА; Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2020. 140 с.

32. Най Дж. С. Гибкая власть: как добиться успеха в мировой политике / пер. с англ. В. И. Супруна. Новосибирск ; М. : Фонд социо-прогност. исслед. «Тренды», 2006. 221 с.

33. Най Дж. С. Мягкая мощь. Как я спорил с Бжезинским и Киссинджером / пер. М. В. Нигматуллина, Э. С. Катайцева. М. : Родина, 2023. 254 с.

34. Новикова А. А. Воображаемое сообщество: очерки истории экранного образа российской интеллигенции : монография. М. : Согласие, 2018. 200 с.

35. Новикова А. А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». 2-е изд. М. : Издательский дом Высшей школы экономики, 2019. 240 с.

36. Норберг Ю. В защиту глобального капитализма / пер. с англ. М. : Новое издательство, 2007. 272 с.

37. Основы кинопроизводства. Техника и технология : учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Продюсерство» / под ред. В. И. Сидоренко, П. К. Огурчикова. М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2017. 286 с.

38. Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия: сборник статей / Южно-Уральский государственный университет, Факультет права и финансов, Центр культурно-исторических исследований, Челябинское отделение Российского общества интеллектуальной истории. Челябинск : Каменный пояс, 2008. 479 с.

39. Патшайдер Х. Ритуалы и символы, создающие повседневные границы // Кочующие границы : сборник статей по материалам Международного семинара. Нарва, 12–16 ноября 1998 г. / под ред. О. Бредниковой, В. Воронкова. СПб. : ЦНСИ, 1999. Труды. Вып. 7. 172 с.

40. Поличко Г. А. Киноязык, объясненный студенту (художественно-педагогические диалоги) / Ассоциация кинообразования и медиапе-

дагогика РФ, кафедра менеджмента в кино и ТВ Государственного университета управления, Продюсерский арт-центр «СВЕТОТЕНЬ». М. ; Рязань : Русское слово, 2006. 201 с.

41. Представление и визуализация результатов научных исследований : учебник / О. С. Логунова, П. Ю. Романов, Л. Г. Егорова, Е. А. Ильина ; под ред. О. С. Логуновой. М. : ИНФРА-М, 2025. 156 с.

42. Пропп В. Я. Морфология сказки. 2-е изд. М. : Наука, 1969. 168 с.

43. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / вступ. ст. В. И. Ереминой. СПб. : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. 364 с.

44. Распопова С. С. Школьное медиаобразование : учебное пособие. М. : ФЛИНТА, 2024. 200 с.

45. Салахиева-Талал Т. Психология в кино: Создание героев и историй : научно-популярное издание. М. : Альпина нон-фикшн, 2026. 354 с.

46. Сальникова Е. В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М. : Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.

47. Современное состояние медиаобразования в России в контексте мировых тенденций : материалы II Международной научной конференции. Таганрог, 15 октября 2020 г. / отв. ред. И. В. Чельшева. М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2020. 525 с.

48. Солин А. И., Пшеничная И. А. Задумать и нарисовать мультфильм. 2-е изд. М. : Прометей, 2020. 300 с.

49. Терновая Л. О. Геополитический код дороги: от караванного пути до хайвея : монография. М. : ИНФРА-М, 2021. 281 с.

50. Терновая Л. О. Студенческий корпоративизм: испытания на прочность : монография. М. : ИНФРА-М, 2026. 383 с.

51. Терновая Л. О. Университетская культура : монография. М. : ИНФРА-М, 2025. 218 с.

52. Терновая Л. О., Гольдин Г. Г., Дааев А. Н. Геополитика спорта : монография. М. : Этносоциум, 2021. 232 с.

53. Терновая Л. О., Нигматуллина Т. А. Международное общение: культура, искусство, наука... Уфа : Изд-во БИСТ (филиала) ОУП ВО «АТиСО», 2025. 270 с.

54. Терновая Л. О., Нигматуллина Т. А. Столкновение социальных пространств и глобальных потоков : монография. Уфа : Изд-во БИСТ (филиала) ОУП ВО «АТиСО», 2024. 210 с.

55. Трайндл А. Нейромаркетинг: Визуализация эмоций : практическое руководство. М. : Альпина Паблицер, 2026. 114 с.

56. Тюрина Н. Ш. Философия и социология нетипичного развития (образ «Другого» в мировом кинематографе) : учебное пособие. М. : ИНФРА-М, 2024. 221 с.

57. Ушанов П. В. Телевидение: информационное и культурное пространство : учебное пособие. М. : ФЛИНТА, 2020. 108 с.

58. Федоров А. В. Медиапедагоги России : энциклопедический справочник. М. : Информация для всех, 2011. 158 с.

59. Флорида Р. Креативный класс. Люди, которые меняют будущее / пер. с англ. А. Константинов. М. : Классика-XXI, 2011. 419 с.

60. Фортунатов А. Н. Эго-медиа. Социально-философские штрихи к истории телевидения: практический курс : практическое пособие. 2-е изд., стер. М. : ФЛИНТА, 2018. 174 с.

61. Фридман Т. Плоский мир: краткая история XXI века / пер. с англ. М. Колопотина. М. : АСТ, Хранитель, 2007. С. 572.

62. Федоров А. В., Левицкая А. А., Горбаткова О. И. Школа и вуз в зеркале советского и российского кинематографа. М. : Директ-Медиа, 2020. 384 с.

63. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов : монография. М. : Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.

64. Черепинский С. И. Учебное кино: история становления, современное состояние, тенденции развития дидактических идей. Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1989. 165 с.

65. Эко У. Картонки Минервы. Записки на спичечных коробках. СПб. : Симпозиум, 2010. 416 с.

66. Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Том 1. Изменения в поведении высшего слоя мирян в странах Запада / пер. с англ. А. М. Руткевич. М.; СПб. : Университетская книга, 2001. 332 с.

67. Bazalgette C. Media education. London: Hodder and Stoughton, 1991. 61 p.

68. Clifford J. The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge (Mass.); London: Harvard univ. press, 1988. XII, 381 p.

69. Elias N. Du Temps. Paris: Fayard, 1997. 223 p.

70. Benveniste E. Le langage et l'expérience humaine. Problèmes du langage. Paris: Gallimard Publ., 1966. 212 p.

71. MacDougall D. Transcultural Cinema / ed. By L. Taylor. Princeton: Princeton University Press, 1998. 328 p.

72. Masterman L. Teaching the Media. 1st Edition. London: Routledge, 1985. 368 p.

73. Masterman L., Mariet F. Media Education in the 1990s: A Teacher's Guide. Council of Europe Publishing, 1994. 181 p.

74. Merle M. Sociologie des relations intemationales. Paris : Dalloz, 1974. P. 137. 436 p.

75. Universum: Поликультурное измерение науки и образования : монография / отв. сост. А. Ю. Круглов. СПб. : РГПУ им. Герцена, 2021. 254 с.

76. Williams R. Television. Technology and Cultural Form. Hannover; London: Psychology Press, 2003. 172 p. (Пер. цит. по: Шапинская Е. Н. Телевидение в современной культуре и обществе: технология и культурная форма / Шапинская Е. Н. Массовая культура : учебник для вузов. 2-е изд., испр. и доп. М. : Юрайт, 2025. 249 с.).

Статьи в научной и периодической печати

77. Байханов И. Б., Терновая Л. О. Педагогическая антропология лекции // Альманах Казачество. 2025. № 3 (84) С. 89–101.

78. Белоглазова Л. Б., Бондарева О. В. Электронные средства обучения как основа образовательного процесса в современной высшей школе // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Информатизация образования. 2015. № 1. С. 35–41.

79. Верезубова Н. А., Яковлева О. А., Кишкинова О. А. Этические и педагогические риски использования искусственного интеллекта в высшем образовании // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2025. № 4-2 (103). С. 82–86.

80. Вознесенский И. С. Возможности фасилитации для оптимизации времени производственных совещаний // Управление персоналом и интеллектуальными ресурсами в России. 2024. Т. 13. № 6. С. 20–25.

81. Вознесенский И. С. Студенческий клуб: опыт организации клуба тайм-менеджмента // Этносоциум и межнациональная культура. 2017. № 11 (113) С. 160–168.

82. Гамалея Г. Моделирование пространства на отечественном телевидении // Наука телевидения : научный альманах. Вып. 2. М. : Гуманитарный институт телевидения и радиовещания, 2005. С. 12–22.

83. Гегелова Н. С., Исмаилова А. А. Учебное телевидение в российских вузах // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2016. № 4. С. 175–180.

84. Герасимова Е. Искусственное дыхание кинопедагогике // Независимая газета, 2025. 3 сентября.

85. Гришаева Ю. М., Гагарин А. В., Березина Т. И. и др. К вопросу о специфике педагогического взаимодействия в условиях цифровизации образования // Педагогическая информатика. 2022. № 1. С. 105–122.

86. Даев А. Н., Терновая Л. О. Олимпиады современности: новая форма геополитических игр // Этносоциум и межнациональная культура. 2022. № 3 (165). С. 48–58.

87. Даев А. Н., Терновая Л. О. Геополитические смыслы спортивных символов // Этносоциум и межнациональная культура. 2022. № 12 (174). С. 25–34.

88. Калашников С. Г. Контрфактическое моделирование истории — онтолого-гносеологические истоки феномена // Приволжский научный вестник. 2014. № 11-1 (39). С. 71–73.

89. Катя Кораблева. Ян Рицема: Манифест школьной революции // АиФ. 2012. 31 марта.

90. Кузьменко Е. Л., Белоусова Т. М., Лещенко Е. М. Проблемы и риски интеграции искусственного интеллекта в высшее образование // Регион: системы, экономика, управление. 2024. № 2(65). С. 164–168.

91. Лезина О. В., Терновая Л. О. Возможности образования по преодолению кризиса «общества потребления» и соблазнов «общества впечатлений» // Альманах Казачество. 2025. № 1 (82). С. 13–21.

92. Лехциер В. Л. О судьбе лекции в цифровую эпоху: теоретический обзор, эмпирический анализ // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия, Философия. Филология. 2016. № 2 (20). С. 62–77.

93. Мальцев Д. В. Об учебном кино в 1930-80-е годы по материалам газеты «Правда» // Педагогика: традиции и инновации : материалы I Международной научной конференции. Челябинск, октябрь 2011 г. Т. 1. Челябинск : Два комсомольца, 2011. С. 46–49.

94. Милькевич О. А. Кинопедагогика в предметном поле педагогической науки и образовательной практике // Проблемы современного педагогического образования. 2023. № 80-1. С. 214–216.

95. Неборский Е. В., Козлов И. И., Клипакова Д. М. Кинопедагогика: теоретическая область, средство обучения и воспитания, образовательный тренд // ЦИТИСЭ. 2024. № 3 (41). С. 370–384.

96. Нигматуллина Т. А., Терновая Л. О. Противоречия и совместимость социальных пространств и глобальных потоков // Вестник БИСТ (Башкирского института социальных технологий). 2023. № 4 (61). С. 27–35.

97. Ожиганова Е. М. Теория поколений Н. Хоува и В. Штрауса. Возможности практического применения // Бизнес-образование в экономике знаний. 2015. № 1. С. 94–97.

98. Семенова А. К. Учебное кино: исторический аспект // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1 (часть 2) // Современные проблемы науки и образования : электронный журнал. URL: <https://science-education.ru/article/view?id=20038>.

99. Семеновских Т. В. Феномен «Клипового мышления» в образовательной вузовской среде // Интернет-журнал Науковедение. 2014. № 5 (24). С. 134.
100. Сидлин М. Великолепнейшая левеет // Независимая газета. 2001. 29 августа.
101. Скосырев В. Китайцы вспоминают о ранах, нанесенных им колонизаторами // Независимая газета. 2010. 25 октября.
102. Рябова Е. Л., Терновая Л. О. Поток информации как испытание (об учебном пособии Ш. С. Сулеймановой «Медиаполитика в современном российском обществе». М. : Этносоциум, 2013) // Этносоциум и межнациональная культура. 2013. № 9 (63). С. 179–183.
103. Тарабукин Н. М. Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 308. Тарту : Тартуский государственный университет, 1973. С. 472–481.
104. Терновая Л. О. Корабль — символ поиска, надежды и безопасности // Национальная безопасность России: проблемы и пути обеспечения. Сборник научных статей. Выпуск 1(10). М. : Макс Пресс, 2010. С. 96–105.
105. Терновая Л. О. Мировая политика в объективе кинокамеры // Государственная служба. 2010. № 5. С. 97–101.
106. Терновая Л. О. Мультфильм как форма геополитического воображения // Государственная служба. 2012. № 5. С. 83–87.
107. Терновая Л. О., Лоло М. М. Современные возможности медиаобразования // Этносоциум и межнациональная культура. 2012. № 2 (44). С. 131–137.
108. Терновая Л. О., Лоло М. М. Транскрипция концептов — критерии мировой политики средствами кино // Взаимосвязь глобализации и модернизации: обстоятельства места и времени : материалы Международной научной конференции. Москва, 12 февраля 2010 г. М. : Интердиалект+, 2010. С. 109–121.
109. Феоктистова О. В. Становление и развитие лекции как жанра педагогической речи: основные тенденции, возможности трансформации в будущем // Педагогический вестник. 2023. Вып. 29. С. 61–63.
110. Филенко К. В., Полиновская Е. А. Феномен кинематографа Третьего рейха в фокусе современных европейских исторических исследований // Вестник Омского университета. Серия: «Исторические науки». 2020. Т. 7, № 1(25). С. 98–102.
111. Хан Н. Кинодидактика и кинематографический канон в системе среднего школьного образования: опыт Германии // Universum: Вестник Герценовского университета. 2012. № 3. С. 79–91.

112. Шпаковский Ю. Ф., Данилюк М. Д. Видеоигры в процессе образования // Труды БГТУ. Серия 4: Принт- и медиатехнологии. 2018. Серия 4. № 1. С. 50–55.

Художественная литература, трактаты, воспоминания

113. Дебор Г. Общество спектакля // Электронная библиотека механико-математического факультета МГУ. URL: lib.mexmat.ru/books/17640.

114. Декле А. Картина // Музы в век звездолетов. Рассказы об искусстве. М. : Мир, 1969 // Интернет-энциклопедия Либрусек. URL: lib.rus.ec/b/133084.

115. Донн Дж. Из духовных стихотворений. Стихотворение 17-е («Молитва») // Электронная библиотека Библиотекарь.Ру. URL: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/15/77.htm>.

116. Коменский Я. А. Дидактические принципы (отрывки из «Великой дидактики») / вступительная статья проф. А. А. Красновского. М. : Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР, 1940 // Педагогическая библиотека : сайт. URL: https://pedlib.ru/Books/2/0363/2_0363-12.shtml.

117. Коменский Я. А. Мир чувственных вещей в картинках, или Изображение и наименование всех важнейших предметов в мире и действий в жизни = Изображение и наименование всех важнейших предметов в мире и действий в жизни / пер. с латин. Ю. Н. Дрейзина ; под ред. и со вступ. статьей [с. 3–22] проф. А. А. Красновского. 2-е изд. М. : Учпедгиз, 1957. 351 с.

118. Луначарский А. В. Горький на Капри // Огонек. 1927. № 44. 30 октября // Наследие А. В. Луначарского : сайт. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-2/gorkij-na-kapri>.

119. Маркес Г. Г. Опасные приключения Мигеля Литтина в Чили / пер. М. Н. Десятова. М. : АСТ, 2012. 192 с.

120. Остальский А. В. Иностранец Ее Величества : документальный роман. СПб. : Амфора, 2012. 411 с.

121. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Отягощенные злом (сборник). // Социальная сеть книгоманов ЛитЛайф. URL: <https://litlife.club/books/165153/read?page=32>.

122. Сунь-Цзы. Искусство войны. Стратегия и тактика победителя. М. : Эксмо ; СПб. : Terra Fantastica, 2003. 792 с.

123. Цвейг С. Вчерашний мир // Интернет-энциклопедия Либрусек. URL: <http://lib.rus.ec/Книги/194213/read>.

Справочная литература

124. Левада Ю. А. Социология // 50/50. Опыт словаря нового мышления... / ред.-сост. Г. Козлова; под общ. ред. Ю. Н. Афанасьева и М. Ферро. М. : Прогресс ; Париж : Пайо, 1989. С. 223.

Периодические издания

125. Учебное кино : сборник статей. №№ 1–12, 1935. М. : Кинофотоиздат, 1935.

Электронные ресурсы

126. Актуальные ресурсы кинопедагогики: воспитание и образование : материалы Всероссийского круглого стола (с международным участием). Екатеринбург, март 2022 г. / Уральский государственный педагогический университет ; под научной редакцией Н. А. Симбирцевой, А. К. Бернатоните. Электрон. дан. Екатеринбург : [б. и.]. 1 CD-ROM. Текст: электронный.

127. Герасимов В. Кино и мусульманские политики // Исламское информационное агентство IslamNews : официальный сайт. URL: <http://www.islamnews.ru/news-8608.html>.

128. Канавин И. 50 лет назад состоялась телетрансляция, которую увидел весь мир // Вести.Ru : сайт. URL: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=445128>. Дата публикации: 14.04.2011.

129. Луков В. М. Телевидение: телевизионная картина мира // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 4. URL: https://zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Lukov_TV_World-view.

130. Маршалл Маклюэн: телевидение – робкий гигант ЧУБАККА : сайт. URL: http://www.chewbakka.com/teeth/marshall_mcluhan.

Приложения

Грюнвальдская декларация по медиаобразованию (1982)

Настоящая декларация была единогласно принята на международном симпозиуме ЮНЕСКО по медиаобразованию, состоявшемся в Грюнвальде (ФРГ) в 1982 году.

Мы живем в мире, где средства массовой информации (СМИ) встречаются на каждом шагу: все большее число людей проводит огромное количество времени перед экраном телевизора, за чтением газет и журналов, прослушиванием звукозаписей и радиопередач. В некоторых странах, например, дети уже проводят больше времени перед телевизором, чем в школе. Власть СМИ несомненна, и наша задача заключается не в том, чтобы осудить или одобрить ее, а, скорее, в том, чтобы признать их огромное влияние и проникновение во все сферы нашей жизни как свершившийся факт и оценить их значение как элемента современной мировой культуры. Нельзя недооценивать ни роль средств массовой информации и коммуникации в процессе развития общества, ни функцию «масс медиа» как средства активного участия граждан в общественной жизни.

Политическим и образовательным системам необходимо взять на себя определенные обязательства по развитию у граждан критического подхода к феномену коммуникации. К сожалению, многие официальные и неофициальные системы образования уделяют недостаточно внимания внедрению медиаобразования и освоению языка средств массовой коммуникации. Зачастую разрыв между предлагаемыми школой учебными программами и окружающим нас реальным миром угрожающе велик. И если уже сегодня доводы в пользу медиаобразования как средства подготовки к сознательной общественной жизни достаточно весомы, то в ближайшем будущем с развитием таких коммуникационных технологий, как спутниковое вещание, двусторонние кабельные системы, телевизионные базы данных, видео и компакт-диски, они станут неопровержимыми, поскольку в результате такого развития возможности выбора потребления различных средств массовой информации и коммуникации еще более возрастут.

Педагоги, осознающие свою ответственность, будут не игнорировать достижения СМИ, а вместе со своими учениками осваивать их и осмысливать последствия стремительного развития двусторонней связи и выте-

кающие отсюда большую доступность информации и индивидуализацию ее потребления. При этом нельзя недооценивать влияние обмена информацией и идеями между различными культурами посредством «масс медиа» на процессы культурной идентификации. Школа и семья разделяют ответственность за подготовку молодого поколения к жизни в мире многочисленных и властных образов, слов и звуков. Дети и взрослые должны овладеть грамотностью во всех трех знаковых системах, а это требует некоторой переоценки приоритетов в области образования. Результатом такой переоценки может стать интегрированный подход к обучению языку и общению.

Медиаобразование будет наиболее эффективным, когда родители, педагоги, работники средств массовой информации и лица, ответственные за принятие решений осознают свою роль в развитии критического мышления у слушателей, зрителей и читателей. Большая степень интеграции между системами образования и средств массовой информации и коммуникации несомненно явится важной ступенью на пути к повышению эффективности образования.

В связи с этим мы призываем всех компетентных лиц:

1) инициировать и поддерживать разработку и внедрение всесторонних программ по медиаобразованию различных уровней — от дошкольного до университетского, а также для обучения взрослых с целью распространения знаний, выработки навыков и формирования взглядов, способствующих росту критического сознания и, следовательно, большей компетентности тех, кто пользуется электронными и печатными средствами массовой информации. В идеале такие программы должны включать анализ продукции средств массовой информации; использование СМИ как средств творческого выражения личности; эффективное пользование доступными каналами массовой информации и коммуникации;

2) организовывать курсы переподготовки для преподавателей, как с целью углубления их знаний в области средств массовой информации, так и с целью освоения ими соответствующих методов обучения, учитывающих значительное, но фрагментарное знакомство учащихся со средствами массовой информации;

3) стимулировать исследования в области психологии, социологии, коммуникации, способствующие развитию медиа образования;

4) поддерживать и укреплять действия, предпринимаемые ЮНЕСКО для развития международного сотрудничества в области медиа образования.

Грюнвальд, Федеративная Республика Германия,
22 января 1982 г.

Парижская программа или 12 рекомендаций по медиаобразованию (Париж, ЮНЕСКО, 21–22 июня 2007 г.)

25 лет спустя после принятия Грюнвальдской Декларации (1982), проложившей путь медиаобразованию на международном уровне, эксперты, функционеры, определяющие образовательную политику, педагоги, исследователи, представители неправительственных организаций и медиадееатели со всех регионов мира встретились на Международной конференции, проходившей 21–22 июня 2007 года в Париже. В рамках этой конференции собрались все заинтересованные лица. Это совместная инициатива французской комиссии ЮНЕСКО при поддержке Совета Европы и Министерства образования Франции. Главной целью конференции было выявить, как протекает процесс медиаобразования в мире, и какие трудности встречаются на пути реализации такого рода образовательной политики и практического опыта, а также разработать практические рекомендации, направленные на повышение уровня медиаобразования и мобилизацию усилий его сторонников.

Участники конференции вновь подтвердили значимость Грюнвальдской Декларации и отметили, что заявления, сделанные в 1982 году, в связи с наступлением информационного общества и новых знаний в контексте глобализации приобретают особую значимость. Значительно возросли роль и место медиа в современном обществе. Чтобы лучше адаптироваться к социальным и профессиональным переменам, сегодня все больше граждан нуждается в приобретении умений критического анализа информации любых символических систем (образных, звуковых, текстовых), создания собственных медиатекстов. В процесс медиаобразования должны быть вовлечены как можно больше его сторонников. Особая актуальность Грюнвальдской Декларации заключается как в тщательности проведенного анализа, так и в подчеркивании все еще недостаточного общественного признания необходимости медиаобразования.

За последние 25 лет был накоплен обширный и богатый опыт медиаобразования как в учебных, так и во внешкольных учреждениях. На основе практических и теоретических наработок создан детально разработанный банк исследований во всех регионах мира. Однако накопленный опыт и результаты исследований все еще остаются недостаточно известными и используются в неполную силу, вследствие того, что медиаобразование все еще не продвинулось от стадии эксперимента к стадии широкого практического применения.

Участники конференции признали факт крайней необходимости консолидации международного сообщества для распространения медиаобразования и необходимости регулярной оценки положения в соответствии с требованиями предложенных рекомендаций. Также было отмечено, что вышеуказанные действия логически соотносятся с международными обязательствами, входящими в общую схему программы международного сообщества, рассматривающего Цели развития тысячелетия, обозначенные на Всемирном Саммите по Информационному Обществу.

Результатом двухдневной конференции стала разработка 12-ти практических рекомендаций, способствующих выполнению четырех основных актуальных положений Грюнвальдской Декларации:

I. Разработка всесторонних программ по медиаобразованию на всех образовательных уровнях.

II. Подготовка педагогов в области медиаобразования и рост информированности о медиаграмотности всех заинтересованных лиц и организаций в социальной сфере.

III. Проведение исследований в области медиаобразования и распространение их результатов с помощью сетевого вещания.

IV. Международное сотрудничество в области медиаобразования.

Эти рекомендации, разработанные Парижской программой, применимы для всех заинтересованных лиц на всех уровнях внедрения, а также координации на местных национальных, региональных и международных уровнях.

I. Разработка всесторонних программ по медиаобразованию на всех образовательных уровнях.

Рекомендация 1. Принять наиболее полное определение понятия «медиаобразование». Интеграция медиаобразования в школьные программы требует более четкого определения области медиаобразования. Сегодня уже больше не стоит вопрос о том, как различать образование «при помощи медиа» как педагогического инструментария и образования «о медиа», как предмете для изучения. Сейчас медиаобразование рассматривается в контексте экономической и социальной среды, испытывающих значительные изменения вследствие интенсивного развития информационных и коммуникационных технологий. Медиаобразование применимо ко всем видам медиа независимо от используемых технологий. Вследствие этих перемен медиаобразовательная практика обогащается новыми умениями, относящихся к сфере информационных знаний и интерактивной коммуникации, включая социальные, правовые и этические аспекты. Концепция медиаобразования включает три основополагающие задачи:

- предоставлять доступ ко всем видам медиа, являющимся потенциальным инструментарием для понимания общества и участия в демократической жизни;
- развивать умения критического анализа получаемых сообщений как новостных, так и развлекательных программ для развития способности быть независимыми и активными пользователями;
- поощрять производство, творчество и интерактивность в различных сферах медийной коммуникации.

Рекомендация 2. Укреплять связи между медиаобразованием, культурным разнообразием и уважением прав человека. Построенный на этих общих основах курс обучения можно будет адаптировать к разнообразию культурных, образовательных, социальных и экономических контекстов, с тем, чтобы избежать принятия моделей несоответствующих местным условиям. Практика развития международных обменов по вопросам медиаобразования в условиях феномена глобализации, будет благоприятствовать межкультурному пониманию и продвижению национальных культур повсюду. Медиаобразование будет способствовать доверию между людьми, развивать чувство ответственности в гражданском обществе, а также являться частью граждановедения и правоведения.

Рекомендация 3. Определить основные медиаобразовательные умения и систему оценивания. Согласно этим принципам основные знания и умения, приобретенные в базовом и междисциплинарном контекстах должны быть специфичны для каждого уровня школьной системы. Их оценивание следует принимать во внимание как учащимся, так и педагогам в ходе обучения. Эти программы следует компилировать и анализировать в ходе сравнительного изучения, что будет способствовать выявлению общих черт и различий; они будут способствовать также четкому структурированию медиаобразования и повышению эффективности этого курса.

II. Подготовка педагогов в области медиаобразования и рост информированности о медиаграмотности всех заинтересованных лиц и организаций в социальной сфере.

Рекомендация 4. Интегрировать медиаобразование на начальном этапе подготовки педагогов. Начальная подготовка педагогов является ключевым элементом системы и должна включать как теоретические аспекты, так и практические навыки. Подготовка педагогов должна быть основана на хорошем знании медийных потребностей молодежи. В современном быстроменяющемся мире эта подготовка должна опираться как на знания, приобретенные в вузе, так и на самообразование.

Используемые учебные пособия должны быть апробированы и одобрены педагогами и учащимися.

Рекомендация 5. Развивать эффективные педагогические методы. Приоритетной задачей является выявление новых «активных» методов, требующих пересмотра роли самого учителя, предполагающих более активное участие учащихся, а также установление гораздо более тесных связей между школой и внешним миром. Учебные материалы и инструменты, интеллектуальные права собственности, защита авторских прав должны соответствовать новым методам. Следует развивать тесное сотрудничество между педагогами и учащимися в любых формах: от производства печатных руководств до совместной работы в цифровых форматах.

Рекомендация 6. Мобилизовать всех заинтересованных лиц в рамках образовательной системы. Интеграция медиаобразования в образовательную систему должна объединить всех заинтересованных лиц. Осведомленность лиц, ответственных за составление учебных программ, директоров школ, руководителей образовательных структур должна возрасти, чтобы в итоге они смогли взять ответственность за принятие решений для легализации вышеуказанных действий. В рамках региональных и национальных представительств для реализации значимых медиаобразовательных инициатив в администрации органов образования должны быть эксперты в области медиа и медиаобразования.

Рекомендация 7. Мобилизовать всех заинтересованных в социальной сфере. Медиаобразование не может быть ограничено только рамками школы, в нем также должны быть заинтересованы родители, различные ассоциации и медийные профессионалы. Если медиаобразование будет продвигаться от стадии эксперимента к стадии инновационного внедрения, то родители совместно с общественными организациями должны содействовать его внедрению в школьные и внешкольные учреждения.

Медиаобразование должно быть интегрировано в профессиональную подготовку журналистов и включать основы правовых и этических знаний. Оно так же должно применяться ко всем медийным профессионалам, кинорежиссерам, редакторам, дикторам и т.д. Следует приложить все усилия с тем, чтобы оказать поддержку в выпуске и вещании программ высокого качества, лишенных каких-либо стереотипов, особенно по отношению к молодежи. Следует способствовать диалогу и объединению медиапрофессионалов, педагогов и всех граждан. Властные структуры также должны быть заинтересованы в принятии медиаобразовательных инициатив, как саморегуляции, так и в совместной

регуляции, приобретающей все большую роль. Летние школы, организованные на региональном и национальном уровнях, могут способствовать обмену и распространению наилучших практических наработок, оказывать содействие в подготовке педагогов и распространению медиаобразования. Семинары и фестивали смогут предоставить больше возможностей для знакомства с медиапродукцией молодежи и способствовать продвижению медиаобразовательных инициатив.

Рекомендация 8. Выделить место для медиаобразования в рамках образования в течение всей жизни человека. Медиаобразование предназначается не только для молодых людей, но также и для взрослых, для которых медиа — основной источник информации и знаний. В этом контексте медиаобразование можно рассматривать как процесс качественного получения знаний на протяжении всей жизни. Для тех, кто лишен такой возможности, надо предоставить разнообразные обучающие модули, способные помочь им стать более свободными и активными членами общества. Для большей информированности и самоподготовки в их распоряжение должны быть предоставлены различные методические рекомендации. Непрерывное образование и самообразование взрослых должно осуществляться на местном уровне при поддержке общественных ассоциаций, неправительственных организаций и экспертов.

III. Проведение исследований в области медиаобразования и распространение их результатов с помощью сетевого вещания.

Рекомендация 9. Развивать медиаобразование и исследования в высшей школе. Высшее образование является связующим звеном между подготовкой специалистов и исследовательской работой. Существующая необходимость в руководстве и контроле эмпирическими разработками требует развития следующих направлений исследования:

- теоретические исследования необходимы, чтобы медиаобразовательные инициативы могли непрерывно следовать за технологическим или социальным развитием; такие исследования следует включать в различные условия производства вещания и использования медиа;

- Анализ исследований должен быть как можно ближе к педагогической студенческой практике, с тем, чтобы лучше оценить их возможное воздействие;

- С целью консолидации всех заинтересованных лиц, следует проводить исследования, поддерживать современные достижения в области медиаобразования и осуществлять постоянную подготовку педагогов;

- Изучать роль родителей и других заинтересованных лиц в медиаобразовании.

Медиаобразование может осуществляться в рамках междисциплинарных исследований (образования, информационных и коммуникационных наук, социологии и т.д.). Оно должно развиваться в тесном взаимодействии изучения педагогических инноваций, роли и влияния технологий в образовании и особенно дистанционного образования, так как все они основываются на граждановедении, правах человека.

Рекомендация 10. Создать обмен сетевого вещания. Необходимо накапливать и обмениваться возникающими вопросами, а также делиться возможными путями их решения, с тем, чтобы внести необходимые изменения в систему медиаобразования. Сетевое вещание исследователей, организованное по тематическим группам на региональном, национальном или международном уровнях, будет способствовать такому обмену знаний. Их работу следует вести с учетом тщательной разработки этических 5 рекомендаций. Перспектива запуска национальных или международных исследовательских проектов так же будет стимулировать данные исследования.

IV. Международное сотрудничество в области медиаобразования.

Рекомендация 11. Организовывать и проводить значимые медиаобразовательные международные обмены. Международные обмены должны иметь стимул и быть хорошо организованы, с тем, чтобы распространять лучшие практические разработки, понимать своеобразие конкретной ситуации и поощрять различные виды сотрудничества. Такая авторитетная организация как ЮНЕСКО, а также региональные организации Европы, Совет Европы и Европейский Союз способны сыграть важную роль в поддержании локальных инициатив и координации действий. Создание международной палаты по медиаобразованию позволило бы собирать, переводить и предоставлять в распоряжение всю необходимую информацию по медиаобразованию: высококачественные работы по теме исследования, образовательной политики и стратегии по интеграции медиаобразования в программу системы всеобщего образования. Эта палата способствовала бы созданию сетевого вещания основных заинтересованных лиц, помогающих контролировать научное и педагогическое развитие в этой области.

Необходима организация регулярно запланированных международных мероприятий с четко прописанной программой:

- проведение международных симпозиумов с экспертами высочайшего уровня с целью оценки современных разработок и обновленных рекомендаций. Национальные образовательные министерства и другие ответственные органы должны быть информированы о подобного рода деятельности и последующих итоговых документах;

– ежегодные встречи специалистов для обмена, передачи и обогащения опыта, особенно в странах, недавно вовлеченных в процесс медиаобразования;

– международные фестивали медийной продукции, созданной учащимися, (возможно, в связи с национальными событиями), с призами и трансляцией по местным медийным каналам.

Рекомендация 12. Поднять значимость и мобилизовать политиков, ответственных за принятие решений. Медиаобразование не может получить широкого распространения без принятия усилий по увеличению информированности людей и мобилизации всех заинтересованных, в частности политиков высокого уровня, ответственных за принятие решений во всех странах мира.

Параллельно с действиями, предпринятыми на национальном уровне с целью мобилизации общественного мнения, ЮНЕСКО в сотрудничестве с другими международными и региональными организациями (Совет Европы и Европейский Союз) выдвигают следующие инициативы:

– международная компания, направленная на информирование о важности медиаобразования для обучения граждан XXI столетия;

– встречи министров образования на международном уровне с целью мобилизации усилий в защиту интеграции медиаобразования в образовательную политику;

– вовлечение (при поддержке ЮНЕСКО) клубов и школьных сетей в медиаобразовательные события, а еще лучше, проведение фестиваля медиапродукции, созданной молодежью;

– создание кафедр ЮНЕСКО по медиаобразованию, которые будут поддерживать исследователей в конкретных регионах и обеспечивать как теоретическими, так и практическими разработками в области медиаобразования во всем мире¹.

¹ «Парижская программа или 12 рекомендаций по медиаобразованию» (Paris Agenda or 12 Recommendations for Media Education): приняты по итогам Международного симпозиума ЮНЕСКО по медиаобразованию Media Education – Advances, Obstacles, and New Trends Since Grunwald: Towards a Scale Change? (Подробнее о симпозиуме см. по адресу <http://www.ifap.ru/pr/2007/070625b.htm> / перевод на русский язык выполнен в январе 2008 г. членом Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России, кандидатом педагогических наук Викторией Колесниченко.

Содержание

Введение:	
эволюция возможностей медиаобразования	3
Глава 1. Появление визуализации в учебном процессе	
и ее эволюция	17
Визуализация педагогического процесса:	
первые источники арт-информации	17
Специфика лекции-визуализации	24
Эффект 25-го кадра: миф или реальность	29
Кинообразование через призму интернета	31
Визуализация учебной деятельности	
в цифровую эпоху	35
Рекомендации преподавателю	40
Глава 2. Синергия медиаобразования и кинопедагогике	
в образовательном процессе	43
Смыслы медиаобразования и кинопедагогике	43
Этапы развития и лидеры продвижения кино	
в образовании	46
Культурный код и рекомендованные списки фильмов	53
Творческая и соревновательная составляющие	
медиаобразования и кинопедагогике	57
Проблемы и вызовы кинопедагогике и медиаобразования	58
Рекомендации преподавателю	59
Глава 3. Человек в бушующем мире:	
транскрипция концептов-критериев	
мировой политики средствами кино	61
Связь мировой политики и мирового кинематографа	61
Поиск концептов-критериев мирового развития	
в кинообразах	62
Концептуальная база языка кино и киноязык лидеров	66
Социальная магия кино	69
Концепт глобального управления в кино	73

Кинематографическая репрезентация концепта безопасности	76
Проблемы кинематографической глобализации.	78
Рекомендации преподавателю	79
Глава 4. Особенности культуры общения в объективе кинокамеры	81
Международное общение: специфика и проблемы интерпретации	81
Язык кино — язык коммуникации	87
Патриотические фильмы на службе воспитания	90
Кинематографические ландшафты восприятия реальности	92
Учебное кино как язык педагогического общения.	98
Рекомендации преподавателю	100
Глава 5. Конструирование культуры повседневности с помощью телевидения	103
История, социальная и воспитательная роль телевидения	103
Телевизионный сериал как модель глобального потока	109
Опасности водоворотов потока телевизионной информации	112
Клиповое мышление в телевизионном ракурсе	123
Педагогические возможности телевидения.	125
Развитие и проблемы учебного телевидения	128
Воспитательная компонента телепроектов	129
Рекомендации преподавателю	131
Глава 6. Мультфильм — форма педагогического высказывания	133
Мультфильм — посол детства	133
Политический язык мультипликации	136
Этот жестокий-жестокий мир глазами анимации	139
Педагогический смысл анимационных сериалов	146
Революция в пространстве мультипликации и новая картина мира для образования.	149
Этика мультипликационных героев	152
Территории ожившей мультипликации и их образовательный эффект	154

Эфирное мульт-государство	156
Образовательные возможности анимации	160
Рекомендации преподавателю	163
Глава 7. Киноклуб – пространство свободной коммуникации.	166
Роль клубной активности в воспитании студенчества	166
Краткая история кино клубов в вузах.	167
Киноклуб – зеркало общественной жизни	170
Киноклубы как модель национальной культуры посещения кинотеатров	172
Опыт соединения учебного процесса в вузе с деятельностью кино клубов	173
Фестивальные площадки кино клубов	175
Рекомендации преподавателю	176
Заключение	178
Практикум	180
Организация лекции-визуализации	180
Тест: «Патриотическая роль кинематографа»	185
Киноквиз: педагогические смыслы кинематографического глоссария.	189
Кроссенс: нелинейные связи воспитания и визуальных искусств.	190
Экскурсия «Кинопедагогика в действии: погружение в мир кинопроизводства»	194
Библиография.	198
Приложения	208
Грюнвальдская декларация по медиаобразованию (1982).	208
Парижская программа или 12 рекомендаций по медиаобразованию (Париж, ЮНЕСКО, 21–22 июня 2007 г.)	210

Учебное издание

Терновая Людмила Олеговна
Нигматуллина Танзиля Алтафовна

**СЦЕНАРИИ ЖИЗНИ: КИНОПЕДАГОГИКА
В ПРАКТИКЕ СОЦИАЛЬНОГО ОРИЕНТИРОВАНИЯ**

Учебное пособие

Компьютерная верстка А. Г. Бурмистровой
Техническое редактирование: Т. Е. Бочарова

Подписано в печать 07.04.2026.
Формат 60 × 84/16. Усл. печ. л. 12,79.
Тираж 150 экз. Заказ 25.

Башкирский институт социальных технологий (филиал)
Образовательного учреждения профсоюзов высшего образования
«Академия труда и социальных отношений»
450054, г. Уфа, проспект Октября, 74/2.
Тел.: +7 (347) 216-41-62.
www.ufabist.ru

Отпечатано в типографии ИП Абдуллина Ирина Аркадьевна
450059, г. Уфа, проспект Октября, д. 27/2, оф. 61.
www.proprint02.ru