Автономная некоммерческая организация высшего образования
«МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

# Рабочая программа дисциплины

## Теория кино

| | |
|---|---|
| *Специальность* | Режиссура кино и телевидения |
| *Код* | 55.05.01 |
| *Специализация* | Режиссер игрового кино- и телефильма |
| *Квалификация выпускника* | Режиссер игрового кино- и телефильма |

ДОКУМЕНТ ПОДПИСАН
ЭЛЕКТРОННОЙ ПОДПИСЬЮ

Сертификат: 039CF0930035B466A44637ABB04B6AF49F
Владелец: ПОПОВ ВАСИЛИЙ ГАВРИИЛОВИЧ
Действителен: с 23.04.2026 до 23.07.2027

**Москва**
**2024**

## 1. Перечень кодов компетенций, формируемых дисциплиной в процессе освоения образовательной программы

| Группа компетенций | Категория компетенций | Код |
|---|---|---|
| Общепрофессиональные | Культура личности. Культурноисторическое мышление | ОПК-1 |
| Общепрофессиональные | Художественный анализ | ОПК-3 |

## 2. Компетенции и индикаторы их достижения

| Код компетенции | Формулировка компетенции | Индикаторы достижения компетенции |
|---|---|---|
| ОПК-1 | Способен анализировать тенденции и направления развития кинематографии в историческом контексте и в связи с развитием других видов художественной культуры, общим развитием гуманитарных знаний и научнотехнического прогресса | ОПК-1.1. Обладает знаниями в области истории и философии, в том числе истории искусства и в частности - кинематографа<br>ОПК-1.3. Сознает роль научно-технического прогресса в развитии кинематографа и следит за изменениями в современном фильмопроизводстве |
| ОПК-3 | Способен анализировать произведения литературы и искусства, выявлять особенности их экранной интерпретации | ОПК-3.1 Способен к аргументированной оценке компонентов и всего произведения в целом.<br>ОПК-3.2 Формулирует основные смыслы, драматургические параметры и художественные особенности произведения в их взаимодействии<br>ОПК-3.3 Формулирует особенности авторской трактовки произведения литературы в его экранной интерпретации |

## 3. Описание планируемых результатов обучения по дисциплине и критериев оценки результатов обучения по дисциплине

### 3.1. Описание планируемых результатов обучения по дисциплине

Планируемые результаты обучения по дисциплине представлены дескрипторами (знания, умения, навыки).

| **Дескрипторы по дисциплине** | **Знать** | **Уметь** | **Владеть** |
|---|---|---|---|
| **Код компетенции** | **ОПК-1** | | |
| | - основы и закономерности развития театрального и киноискусства;<br>- основные этапы (эпохи, стили) в развитии кино;<br>- исторические факты и имена, связанные с формированием театров, созданием конкретных кинофильмов;<br>- источники получения информации об обновлениях в технике и технологиях кинопроизводства | - ориентироваться в специальной литературе по истории и теории кино;<br>- применять соответствующую терминологию;<br>- отчетливо различать эпохи развития литературы;<br>- применять в кино- и тв производстве новые научно-технические достижения | - навыками поиска закономерностей становления киноискусства;<br>- знаниями эстетического развития личности в профессиональной деятельности;<br>- необходимыми знаниями и практикой для внедрения технологических новинок в кинопроизводстве |
| **Код компетенции** | **ОПК-3** | | |
| | - вопросы специфики зарубежного кинематографа, его отношения к действительности;<br>- эволюцию истории зарубежного кинопроцесса;<br>- методы и принципы выявления экранной интерпретации;<br>- принципы творческой деятельности при разработке концепции | - анализировать и критически оценивать явления и осмысливать материал истории зарубежного киноискусства на протяжении его истории, излагать в литературном тексте собственные концепции его развития;<br>- выявлять особенности их | - практикой осмысления современности в практике;<br>- навыками выявления особенности их экранной интерпретации;<br>- навыками творческо-производственной деятельности в сфере кино и телевидения |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | и проекта аудиовизуального произведения | экранной интерпретации;<br>- разработать концепцию проекта аудиовизуального произведения | |

## 4. Место дисциплины (модуля) в структуре образовательной программы

Дисциплина «Теория кино» является дисциплиной обязательной части учебного плана ОПОП.

Дисциплина находится в логической и содержательно-методической взаимосвязи с такими дисциплинами, как: «Режиссер игрового кино», «История зарубежного кино», «История отечественного кино», «Культурология», «Кинодраматургия и сценарное искусство» и др.

В рамках освоения программы специалитета выпускники готовятся к решению задач профессиональной деятельности следующих типов: художественно-творческий, творческопроизводственный.

Специализация программы установлена путем её ориентации на сферу профессиональной деятельности выпускников: Режиссер игрового кино-и телефильма.

## 5. Объем дисциплины

| ***Виды учебной работы*** | | ***Формы обучения*** |
|---|---|---|
| | | ***Очная*** |
| **Общая трудоемкость**: зачетные единицы/часы | | 2/72 |
| **Контактная работа**: | | |
| | Занятия лекционного типа | 14 |
| | Занятия семинарского типа | 14 |
| | Промежуточная аттестация: **зачет** | 0,1 |
| **Самостоятельная работа** (СРС) | | 43,9 |

**Содержание дисциплины (модуля), структурированное по темам / разделам с указанием отведенного на них количества академических часов и видов учебных занятий**

### 6.1. Распределение часов по разделам/темам и видам работы

#### 6.1.1. Очная форма обучения

| **№ п/п** | **Раздел/тема** | **Виды учебной работы (в часах)** | | |
|---|---|---|---|---|
| | | **Контактная работа** | | Самостоятельная работа |
| | | **Занятия лекционного типа** | **Занятия семинарского типа** | |

| | | *Лекции* | *Иные учебные занятия* | *Семинары* | *Практические занятия* | *Лабораторные раб.* | *ИЗ* | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | Луи Деллюк и идея «фотогении». Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля. | 1 | | | 1 | | | 5 |
| 2. | Обзор немецкой кинотеории 1910-1920х годов: новая культура | 1 | | | 1 | | | 5 |
| 3. | Бела Балаш и физиогномика | 1 | | | 1 | | | 5 |
| 4. | Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон | 1 | | | 1 | | | 5 |
| 5. | Павел Муратов и его статья «Кинематограф » элитистская реакция на кино. | 1 | | | 1 | | | 3,9 |
| 6. | Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу | 1 | | | 1 | | | 4 |
| 7. | Ранние теории документального кино: Осип Брик и Дзига Вертов | 2 | | | 2 | | | 4 |
| 8. | Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум | 2 | | | 2 | | | 4 |
| 9. | Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский | 2 | | | 2 | | | 4 |
| 10. | Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводим ости». | 2 | | | 2 | | | 4 |
| | Промежуточная аттестация | 0,1 | | | | | | |
| | Итого | 14 | | | 14 | | | 43,9 |

### 6.2. Программа дисциплины, структурированная по темам / разделам

#### 6.2.1. Содержание лекционного курса

| № п/п | Наименование темы (раздела) дисциплины | Содержание лекционного курса |
|---|---|---|
| 1. | Луи Деллюк и идея «фотогении». Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля. | Возникновение проблемы киносемантики как основной проблемы кинотеории. Попытки выйти за пределы эстетической парадигмы XIX века при осмыслении феномена кино в сторону поисков киноспецифики. История термина «фотогения» в XIX веке. Фотогения как воплощение «природности» и «антитеатральности». «Прекрасное» в самой реальности, идея «природного языка». Рождение киносемантики из рефлекции над материалом кино. «Природа» как интегратор случайности в целостный текст. Преобразование природы в кино: природы как творец и материал, фотогения как природная выразительность. Рождение «феноменологиической» линии кинотеории. Сдвиг 1930-х гг. – монтажное понимание фотогении у Бунюэля |
| 2. | Обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов: новая культура | Отказ от слова и разрыв со словесной и интеллектуальной культурой XIX века в ранней немецкой кинотеории. Противопоставление кино традиционным искусствам как природы, правды и пр. Кино как феномен массовой культуры: кино как «регресс», «дикая первобытная стихийность», «новая демократическая культура». Возврат к маске, жесту, видимому в противоположность словесному, умопостигаемому, внутреннему. Актер и его выразительность. Обращение к физиогномике для решения проблемы киносемантики. |
| 3. | Бела Балаш и физиогномика | «Видимый человек» (1924) Балаша как синтез ранней немецкой кинотеории. Кино как отказ от слова, литературной культуры XIX века. Идея «природного» языка vs «словесный» язык литературной культуры. Обращение к физиогномике как к универсальному механизму выразительности: решение проблемы киносемантики. К истории физиогномики: физиогномика и патагномика. Статья Балаша «Физиогномия». Многослойность и однослойность киносемантики: проступание «невидимого», кино, фотография и европейский оккультизм («эфирное тело» и пр.). |

| | | |
|---|---|---|
| 4. | Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон | Соотношение слова и изображения. Соотношение кино и театра. Значение «выразительного движения» в феноменологической линии кинотеории в целом и у Балаш в частности. Включение механизма «выразительного движения» через депрагматизацию объекта. Балаш и философия жизни: Анри Бергсон. Выразительность мира и природы у Бергсона и Балаша |
| 5. | Павел Муратов и его статья «Кинематограф» элитистская реакция на кино. | Концепция «антиискусства» Павла Муратова и место кино в этой теоретической конструкции. Культура Европы vs культура пост-Европы, органическое vs механическое и т.д. Природа (натюрморт и пейзаж как воплощение классической европейской культуры) и приход индустриализма как разрыв с «европейской культурой». Кино как феномен механистических тенденций новой культуры. Контекстуализация: кино как механистический феномен vs апелляция к природе и природной выразительности у Деллюка и Балаша. |
| 6. | Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу | Концепция актера у Кулешова. Ритмическая гимнастика, выразительная телесность, аналитический подход к пластике. Физиогномика. Киношкола Владимира Гардина. Использование методик Далькроза-Волконского для подготовки киноактера. «Эффект Кулешова» - эксперимент с лицом Мозжухина. Значение хореографии для зрелищных искусств в 1910-1920-х гг. Эксперимент Кулешова «Танец»: построение кинорепрезентации по ритмическому принципу. Открытие идеи монтажа, выведение монтажного принципа из аналитического подхода к выразительной телесной пластике. Переворот в киносемантике: не феномен «языка природы», а работа монтажной машины. |
| 7. | Ранние теории документального кино: Осип Брик и Дзига Вертов | Кинотеория Осипа Брика и философия Анри Бергсона: (прагматическое мышление, неподвижность-подвижность объекта, прерывность-непрерывность движения и пр.). Позиция киновзгляда с точки зрения Брика: внутри вещей. Позиция «киноглаза» с точки зрения Вертова: «хаос реальности», «кинок» как «организатор видимой жизни», киномонтаж как организация жизненного хаоса, выявление смысловой структуры мира. Двойственность позиции «киноглаза»: внутри «жизни» и вне ее |
| 8. | Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум | Точка зрения формализма на киносемантику: концепт «смысловой вещи». Притяжения и отталкивания: полемика с Балашем, кинотеория формализма против идеи «видимого человека». Понятие «деформации»: «сломанная вещь» в искусстве. Отказ от идеи |

| | | |
|---|---|---|
| | | «фотогении». Киноприемы и киностиль: сюжетосложение в кино. «Нос» Гоголя как образец деформационной техники. Эйхенбаум и теоретическая позиция Балаша: попытка интеграции «видимого человека» в кинотеорию формализма. «Фотогения» как «заумь». |
| 9. | Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский | Влияние философии Анри Бергсона на формирование раннего формализма: видение vs узнавание («Воскрешение слова», 1914). Третья глава «Творческой эволюции» Бергсона и механизм кино как метафора сознания: непрерывность становления vs «алгебраичность» и «статичность сознания», нерепродуцируемость «движения» кинематографом, кино как синтезатор статичных фотограмм. «Мышление процессами» против кино. Кино-теория Шкловского как рефлекс бергсонизма: «Литература и кинематограф» (1923). Отсутствие «сдвига» при механическом репродуцировании, кинематограф как «неискусство» и как сфера чистого «узнавания» |
| 10. | Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». | Уникальность» произведения искусства vs тиражируемость кинопроизведения. Понятие «ауры». «Модерность» как негативность: репродуцируемость как разрушение. Политический контекст «ауры»: элитарный или демократический взгляд? История концепта «оригинал», понятие «оригинальность». Конструирование «оригиналов» в истории искусств: скульптура, музыка, литература, кино. «Аура» и «ауратичность» как результат копирования и репродуцирования, аутентичность |

### 6.2.2. Содержание практических занятий

| № п/п | Наименование темы (раздела) дисциплины | Содержание практических занятий |
|---|---|---|
| 1. | Луи Деллюк и идея «фотогении». Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля. | Возникновение проблемы киносемантики как основной проблемы кинотеории. Попытки выйти за пределы эстетической парадигмы XIX века при осмыслении феномена кино в сторону поисков киноспецифики. История термина «фотогения» в XIX веке. Фотогения как воплощение «природности» и «антитеатральности». «Прекрасное» в самой реальности, идея «природного языка». Рождение киносемантики из рефлекции над материалом кино. «Природа» как интегратор случайности в целостный текст. Преобразование природы в кино: природы как творец и материал, фотогения как природная |

| | | |
|---|---|---|
| | | выразительность. Рождение «феноменологиической» линии кинотеории. Сдвиг 1930-х гг. – монтажное понимание фотогении у Бунюэля |
| 2. | Обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов: новая культура | Отказ от слова и разрыв со словесной и интеллектуальной культурой XIX века в ранней немецкой кинотеории. Противопоставление кино традиционным искусствам как природы, правды и пр. Кино как феномен массовой культуры: кино как «регресс», «дикая первобытная стихийность», «новая демократическая культура». Возврат к маске, жесту, видимому в противоположность словесному, умопостигаемому, внутреннему. Актер и его выразительность. Обращение к физиогномике для решения проблемы киносемантики. |
| 3. | Бела Балаш и физиогномика | «Видимый человек» (1924) Балаша как синтез ранней немецкой кинотеории. Кино как отказ от слова, литературной культуры XIX века. Идея «природного» языка vs «словесный» язык литературной культуры. Обращение к физиогномике как к универсальному механизму выразительности: решение проблемы киносемантики. К истории физиогномики: физиогномика и патагномика. Статья Балаша «Физиогномия». Многослойность и однослойность киносемантики: проступание «невидимого», кино, фотография и европейский оккультизм («эфирное тело» и пр.). |
| 4. | Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон | Соотношение слова и изображения. Соотношение кино и театра. Значение «выразительного движения» в феноменологической линии кинотеории в целом и у Балаш в частности. Включение механизма «выразительного движения» через депрагматизацию объекта. Балаш и философия жизни: Анри Бергсон. Выразительность мира и природы у Бергсона и Балаша |
| 5. | Павел Муратов и его статья «Кинематограф» элитистская реакция на кино. | Концепция «антиискусства» Павла Муратова и место кино в этой теоретической конструкции. Культура Европы vs культура пост-Европы, органическое vs механическое и т.д. Природа (натюрморт и пейзаж как воплощение классической европейской культуры) и приход индустриализма как разрыв с «европейской культурой». Кино как феномен механистических тенденций новой культуры. Контекстуализация: кино как механистический феномен vs апелляция к природе и природной выразительности у Деллюка и Балаша. |

| | | |
|---|---|---|
| 6. | Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу | Концепция актера у Кулешова. Ритмическая гимнастика, выразительная телесность, аналитический подход к пластике. Физиогномика. Киношкола Владимира Гардина. Использование методик Далькроза-Волконского для подготовки киноактера. «Эффект Кулешова» - эксперимент с лицом Мозжухина. Значение хореографии для зрелищных искусств в 1910-1920-х гг. Эксперимент Кулешова «Танец»: построение кинорепрезентации по ритмическому принципу. Открытие идеи монтажа, выведение монтажного принципа из аналитического подхода к выразительной телесной пластике. Переворот в киносемантике: не феномен «языка природы», а работа монтажной машины. |
| 7. | Ранние теории документального кино: Осип Брик и Дзига Вертов | Кинотеория Осипа Брика и философия Анри Бергсона: (прагматическое мышление, неподвижность-подвижность объекта, прерывность-непрерывность движения и пр.). Позиция киновзгляда с точки зрения Брика: внутри вещей. Позиция «киноглаза» с точки зрения Вертова: «хаос реальности», «кинок» как «организатор видимой жизни», киномонтаж как организация жизненного хаоса, выявление смысловой структуры мира. Двойственность позиции «киноглаза»: внутри «жизни» и вне ее |
| 8. | Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум | Точка зрения формализма на киносемантику: концепт «смысловой вещи». Притяжения и отталкивания: полемика с Балашем, кинотеория формализма против идеи «видимого человека». Понятие «деформации»: «сломанная вещь» в искусстве. Отказ от идеи «фотогении». Киноприемы и киностиль: сюжетосложение в кино. «Нос» Гоголя как образец деформационной техники. Эйхенбаум и теоретическая позиция Балаша: попытка интеграции «видимого человека» в кинотеорию формализма. «Фотогения» как «заумь». |
| 9. | Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский | Влияние философии Анри Бергсона на формирование раннего формализма: видение vs узнавание («Воскрешение слова», 1914). Третья глава «Творческой эволюции» Бергсона и механизм кино как метафора сознания: непрерывность становления vs «алгебраичность» и «статичность сознания», нерепродуцируемость «движения» кинематографом, кино как синтезатор статичных фотограмм. «Мышление процессами» против кино. Кино-теория Шкловского как рефлекс бергсонизма: «Литература и кинематограф» (1923). Отсутствие «сдвига» при |

| | | |
|---|---|---|
| | | механическом репродуцировании, кинематограф как «неискусство» и как сфера чистого «узнавания» |
| 10. | Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». | Уникальность» произведения искусства vs тиражируемость кинопроизведения. Понятие «ауры». «Модерность» как негативность: репродуцируемость как разрушение. Политический контекст «ауры»: элитарный или демократический взгляд? История концепта «оригинал», понятие «оригинальность». Конструирование «оригиналов» в истории искусств: скульптура, музыка, литература, кино. «Аура» и «ауратичность» как результат копирования и репродуцирования, аутентичность |

### 6.2.3. Содержание самостоятельных занятий

| № п/п | Наименование темы (раздела) дисциплины | Содержание самостоятельных занятий |
|---|---|---|
| 1. | Луи Деллюк и идея «фотогении». Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля. | Возникновение проблемы киносемантики как основной проблемы кинотеории. Попытки выйти за пределы эстетической парадигмы XIX века при осмыслении феномена кино в сторону поисков киноспецифики. История термина «фотогения» в XIX веке. Фотогения как воплощение «природности» и «антитеатральности». «Прекрасное» в самой реальности, идея «природного языка». Рождение киносемантики из рефлекции над материалом кино. «Природа» как интегратор случайности в целостный текст. Преобразование природы в кино: природы как творец и материал, фотогения как природная выразительность. Рождение «феноменологиической» линии кинотеории. Сдвиг 1930-х гг. – монтажное понимание фотогении у Бунюэля |
| 2. | Обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов: новая культура | Отказ от слова и разрыв со словесной и интеллектуальной культурой XIX века в ранней немецкой кинотеории. Противопоставление кино традиционным искусствам как природы, правды и пр. Кино как феномен массовой культуры: кино как «регресс», «дикая первобытная стихийность», «новая демократическая культура». Возврат к маске, жесту, видимому в противоположность словесному, умопостигаемому, внутреннему. Актер и его выразительность. Обращение к физиогномике для решения проблемы киносемантики. |

| | | |
|---|---|---|
| 3. | Бела Балаш и физиогномика | «Видимый человек» (1924) Балаша как синтез ранней немецкой кинотеории. Кино как отказ от слова, литературной культуры XIX века. Идея «природного» языка vs «словесный» язык литературной культуры. Обращение к физиогномике как к универсальному механизму выразительности: решение проблемы киносемантики. К истории физиогномики: физиогномика и патагномика. Статья Балаша «Физиогномия». Многослойность и однослойность киносемантики: проступание «невидимого», кино, фотография и европейский оккультизм («эфирное тело» и пр.). |
| 4. | Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон | Соотношение слова и изображения. Соотношение кино и театра. Значение «выразительного движения» в феноменологической линии кинотеории в целом и у Балаш в частности. Включение механизма «выразительного движения» через депрагматизацию объекта. Балаш и философия жизни: Анри Бергсон. Выразительность мира и природы у Бергсона и Балаша |
| 5. | Павел Муратов и его статья «Кинематограф» элитистская реакция на кино. | Концепция «антиискусства» Павла Муратова и место кино в этой теоретической конструкции. Культура Европы vs культура пост-Европы, органическое vs механическое и т.д. Природа (натюрморт и пейзаж как воплощение классической европейской культуры) и приход индустриализма как разрыв с «европейской культурой». Кино как феномен механистических тенденций новой культуры. Контекстуализация: кино как механистический феномен vs апелляция к природе и природной выразительности у Деллюка и Балаша. |
| 6. | Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу | Концепция актера у Кулешова. Ритмическая гимнастика, выразительная телесность, аналитический подход к пластике. Физиогномика. Киношкола Владимира Гардина. Использование методик Далькроза-Волконского для подготовки киноактера. «Эффект Кулешова» - эксперимент с лицом Мозжухина. Значение хореографии для зрелищных искусств в 1910-1920-х гг. Эксперимент Кулешова «Танец»: построение кинорепрезентации по ритмическому принципу. Открытие идеи монтажа, выведение монтажного принципа из аналитического подхода к выразительной телесной пластике. Переворот в киносемантике: не феномен «языка природы», а работа монтажной машины. |
| 7. | Ранние теории документального кино: Осип Брик и Дзига Вертов | Кинотеория Осипа Брика и философия Анри Бергсона: (прагматическое мышление, неподвижность-подвижность объекта, прерывность-непрерывность |

| | | |
|---|---|---|
| | | движения и пр.). Позиция киновзгляда с точки зрения Брика: внутри вещей. Позиция «киноглаза» с точки зрения Вертова: «хаос реальности», «кинок» как «организатор видимой жизни», киномонтаж как организация жизненного хаоса, выявление смысловой структуры мира. Двойственность позиции «киноглаза»: внутри «жизни» и вне ее |
| 8. | Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум | Точка зрения формализма на киносемантику: концепт «смысловой вещи». Притяжения и отталкивания: полемика с Балашем, кинотеория формализма против идеи «видимого человека». Понятие «деформации»: «сломанная вещь» в искусстве. Отказ от идеи «фотогении». Киноприемы и киностиль: сюжетосложение в кино. «Нос» Гоголя как образец деформационной техники. Эйхенбаум и теоретическая позиция Балаша: попытка интеграции «видимого человека» в кинотеорию формализма. «Фотогения» как «заумь». |
| 9. | Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский | Влияние философии Анри Бергсона на формирование раннего формализма: видение vs узнавание («Воскрешение слова», 1914). Третья глава «Творческой эволюции» Бергсона и механизм кино как метафора сознания: непрерывность становления vs «алгебраичность» и «статичность сознания», нерепродуцируемость «движения» кинематографом, кино как синтезатор статичных фотограмм. «Мышление процессами» против кино. Кино-теория Шкловского как рефлекс бергсонизма: «Литература и кинематограф» (1923). Отсутствие «сдвига» при механическом репродуцировании, кинематограф как «неискусство» и как сфера чистого «узнавания» |
| 10. | Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». | Уникальность» произведения искусства vs тиражируемость кинопроизведения. Понятие «ауры». «Модерность» как негативность: репродуцируемость как разрушение. Политический контекст «ауры»: элитарный или демократический взгляд? История концепта «оригинал», понятие «оригинальность». Конструирование «оригиналов» в истории искусств: скульптура, музыка, литература, кино. «Аура» и «ауратичность» как результат копирования и репродуцирования, аутентичность |

## 7. Текущий контроль по дисциплине (модулю) в рамках учебных занятий

В рамках текущего контроля преподаватель самостоятельно может проводить следующие мероприятия:

| № п/п | Контролируемые разделы (темы) | Наименование оценочного средства |
|---|---|---|
| 1. | Луи Деллюк и идея «фотогении». Понятие «фотогении» от Деллюка до Жана Эпштейна и Луиса Бунюэля. | Опрос, коллоквиум, тестирование |
| 2. | Обзор немецкой кинотеории 1910-1920-х годов: новая культура | Опрос, коллоквиум, тестирование |
| 3. | Бела Балаш и физиогномика | Опрос, коллоквиум, тестирование |
| 4. | Ранняя кинотеория Белы Балаша: Балаш и Бергсон | Опрос, коллоквиум, тестирование |
| 5. | Павел Муратов и его статья «Кинематограф» элитистская реакция на кино. | Опрос, коллоквиум, тестирование |
| 6. | Лев Кулешов: от теории киноактера к монтажу | Опрос, коллоквиум, тестирование |
| 7. | Ранние теории документального кино: Осип Брик и Дзига Вертов | Опрос, коллоквиум, тестирование |
| 8. | Русский формализм и кинотеория: Ю. Тынянов и Б. Эйхенбаум | Опрос, коллоквиум, тестирование |
| 9. | Русский формализм и кинотеория: Виктор Шкловский | Опрос, коллоквиум, тестирование |
| 10. | Вальтер Беньямин и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». | Опрос, коллоквиум, тестирование |

## 8. Перечень основной и дополнительной литературы, необходимой для освоения дисциплины (модуля)

*8.1. Основная литература*

1. Цидина Т.Д. История русского театра [Электронный ресурс] : от истоков до рубежа XVIII–XIX вв. / Т.Д. Цидина. — Электрон. текстовые данные. — Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2017. — 183 c. — 978-5-94839-588-3. — Режим доступа: http://www.iprbookshop.ru/70450.html

2. Анульев, С. И. Сценическое пространство и выразительные средства режиссуры / С. И. Анульев. — Кемерово : КемГИК, 2010. — 106 с. — ISBN 978-5-8154-0181-5. — Текст: электронный //. — URL: https://www.iprbookshop.ru/22106.html

3. Сахновский, В. Г. Мысли о режиссуре / В. Г. Сахновский. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. — 140 с. — ISBN 978-5-8114-4504-2. — Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. — URL: https://e.lanbook.com/book/121593

*8.2. Дополнительная литература*

1.Сахновский, В. Г. Режиссура и методика ее преподавания: учебное пособие / В. Г. Сахновский. — 7-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. — 320 с. — ISBN 978-5-8114-7865-1. — Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. — URL: https://e.lanbook.com/book/167261

*8.3 Периодические издания:*

1. Журнал «Искусство кино». https://www.kinoart.ru/

**9. Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети "Интернет" (далее - сеть "Интернет"), необходимых для освоения дисциплины (модуля)**

1.Электронная Библиотечная Система IPRbooks https://www.iprbookshop.ru/
2.Электронная Библиотечная Система https://e.lanbook.com/
3.http://www.zvuki.ru/R/P/20933/
4.http://cheloveknauka.com/iskusstvovedenie/teatralnoe-iskusstvo
5.http://sti.ru/istoriya-teatra/
6.Театральная библиотека : пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа: http://biblioteka.teatr-obraz.ru/

**10. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины (модуля)**

Успешное освоение данного курса базируется на рациональном сочетании нескольких видов учебной деятельности – лекций, семинарских занятий, самостоятельной работы. При этом самостоятельную работу следует рассматривать одним из главных звеньев полноценного высшего образования, на которую отводится значительная часть учебного времени.

Самостоятельная работа студентов складывается из следующих составляющих:

- работа с основной и дополнительной литературой, с материалами интернета и конспектами лекций;
- внеаудиторная подготовка к контрольным работам, выполнение докладов, рефератов;
- выполнение самостоятельных практических работ;
- подготовка к экзаменам непосредственно перед ними.

Для правильной организации работы необходимо учитывать порядок изучения разделов курса, находящихся в строгой логической последовательности. Поэтому хорошее усвоение одной части дисциплины является предпосылкой для успешного перехода к следующей. Задания, проблемные вопросы, предложенные для изучения дисциплины, в том числе и для самостоятельного выполнения, носят междисциплинарный характер и базируются, прежде всего, на причинно-следственных связях между компонентами окружающего нас мира. В течение семестра, необходимо подготовить рефераты (проекты) с использованием рекомендуемой основной и дополнительной литературы и сдать рефераты для проверки преподавателю. Важным составляющим в изучении данного курса является решение ситуационных задач и работа над проблемно-аналитическими заданиями, что предполагает знание соответствующей научной терминологии и т.д.

Для лучшего запоминания материала целесообразно использовать индивидуальные особенности и разные виды памяти: зрительную, слуховую, ассоциативную. Успешному запоминанию также способствует приведение ярких свидетельств и наглядных примеров. Учебный материал должен постоянно повторяться и закрепляться.

При выполнении докладов, творческих, информационных, исследовательских проектов особое внимание следует обращать на подбор источников информации и методику работы с ними.

Для успешной сдачи экзамена рекомендуется соблюдать следующие правила:

1. Подготовка к экзамену должна проводиться систематически, в течение всего семестра.
2. Интенсивная подготовка должна начаться не позднее, чем за месяц до экзамена.
3. Время непосредственно перед экзаменом лучше использовать таким образом, чтобы оставить последний день свободным для повторения курса в целом, для систематизации материала и доработки отдельных вопросов.

На экзамене высокую оценку получают студенты, использующие данные, полученные в процессе выполнения самостоятельных работ, а также использующие собственные выводы на основе изученного материала.

Учитывая значительный объем теоретического материала, студентам рекомендуется регулярное посещение и подробное конспектирование лекций.

## 11. Перечень информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине (модулю), включая перечень программного обеспечения и информационных справочных систем (при необходимости)

1. Microsoft Windows Server;
2. Семейство ОС Microsoft Windows;
3. Libre Office свободно распространяемый офисный пакет с открытым исходным кодом;
4. Информационно-справочная система: Система КонсультантПлюс (КонсультантПлюс);
5. Информационно-правовое обеспечение Гарант: Электронный периодический справочник «Система ГАРАНТ» (Система ГАРАНТ);

## 12. Описание материально-технической базы, необходимой для осуществления образовательного процесса по дисциплине (модулю)

12.1. Учебная аудитория для проведения учебных занятий, предусмотренных программой бакалавриата, оснащенная оборудованием и техническими средствами обучения.

Специализированная мебель:

Комплект учебной мебели (стол, стул) по количеству обучающихся; комплект мебели для преподавателя; доска (маркерная).

Технические средства обучения:

Компьютер в сборе для преподавателя, колонки, проектор, экран.

Перечень лицензионного программного обеспечения, в том числе отечественного производства: Windows 10, КонсультантПлюс, Kaspersky Endpoint Security.

Перечень свободно распространяемого программного обеспечения:

Adobe Reader, Yandex Browser, пакет LibreOffice, МТС Линк, Gimp, FreeCAD.

Подключение к сети «Интернет» и обеспечение доступа в электронную информационно-образовательную среду ММУ.

12.2. Помещение для самостоятельной работы обучающихся.

Специализированная мебель:

Комплект учебной мебели (стол, стул) по количеству обучающихся; комплект мебели для преподавателя; доска (маркерная).

Технические средства обучения:

Компьютер в сборе для преподавателя; компьютеры в сборе для обучающихся; колонки; проектор, экран.

Перечень лицензионного программного обеспечения, в том числе отечественного производства: Windows 10, КонсультантПлюс, Kaspersky Endpoint Security.

Перечень свободно распространяемого программного обеспечения:

Adobe Reader, Yandex Browser, пакет LibreOffice, МТС Линк, Gimp, FreeCAD.

Помещение для самостоятельной работы обучающихся оснащено компьютерной техникой с возможностью подключения к сети "Интернет" и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду ММУ.

## 13. Образовательные технологии, используемые при освоении дисциплины

Для освоения дисциплины используются как традиционные формы занятий – лекции (типы лекций – установочная, вводная, текущая, заключительная, обзорная; виды лекций – проблемная, визуальная, лекция конференция, лекция консультация); и семинарские (практические) занятия, так и активные и интерактивные формы занятий - деловые и ролевые игры, решение ситуационных задач и разбор конкретных ситуаций.

На учебных занятиях используются технические средства обучения мультимедийной аудитории: компьютер, монитор, колонки, настенный экран, проектор, микрофон, пакет программ Microsoft Office для демонстрации презентаций и медиафайлов, видеопроектор для демонстрации слайдов, видеосюжетов и др. Тестирование обучаемых может осуществляться с использованием компьютерного оборудования университета.

### 13.1. В освоении учебной дисциплины используются следующие традиционные образовательные технологии:

- чтение проблемно-информационных лекций с использованием доски и видеоматериалов;
- семинарские занятия для обсуждения, дискуссий и обмена мнениями;
- контрольные опросы;
- консультации;
- самостоятельная работа студентов с учебной литературой и первоисточниками;
- подготовка и обсуждение рефератов (проектов), презентаций (научно-исследовательская работа);
- тестирование по основным темам дисциплины.

### 13.2. Активные и интерактивные методы и формы обучения

Из перечня видов: («*мозговой штурм», анализ НПА, анализ проблемных ситуаций, анализ конкретных ситуаций, инциденты, имитация коллективной профессиональной деятельности, разыгрывание ролей, творческая работа, связанная с освоением дисциплины, ролевая игра, круглый стол, диспут, беседа, дискуссия, мини-конференция и др.*) используются следующие:

- *диспут*
- *анализ проблемных, творческих заданий, ситуационных задач*
- *ролевая игра;*
- *круглый стол;*
- *мини-конференция*
- *дискуссия*
- *беседа.*

### 13.3. Особенности обучения инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ)

При организации обучения по дисциплине учитываются особенности организации

взаимодействия с инвалидами и лицами с ограниченными возможностями здоровья (далее – инвалиды и лица с ОВЗ) с целью обеспечения их прав. При обучении учитываются особенности их психофизического развития, индивидуальные возможности и при необходимости обеспечивается коррекция нарушений развития и социальная адаптация указанных лиц.

Выбор методов обучения определяется содержанием обучения, уровнем методического и материально-технического обеспечения, особенностями восприятия учебной информации студентов-инвалидов и студентов с ограниченными возможностями здоровья и т.д. В образовательном процессе используются социально-активные и рефлексивные методы обучения, технологии социокультурной реабилитации с целью оказания помощи в установлении полноценных межличностных отношений с другими студентами, создании комфортного психологического климата в студенческой группе.

При обучении лиц с ограниченными возможностями здоровья электронное обучение и дистанционные образовательные технологии предусматривают возможность приема-передачи информации в доступных для них формах.

Обучающиеся из числа лиц с ограниченными возможностями здоровья обеспечены печатными и электронными образовательными ресурсами в формах, адаптированных к ограничениям их здоровья.

Приложение

Автономная некоммерческая организация высшего образования
«МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

---

# ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ
# ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ
# ПО ДИСЦИПЛИНЕ

## Теория кино

| | |
|---|---|
| *Специальность* | Режиссура кино и телевидения |
| *Код* | 55.05.01 |
| *Специализация* | Режиссер игрового кино- и телефильма |
| *Квалификация выпускника* | Режиссер игрового кино- и телефильма |

**Москва**
**2024**

## 1. Перечень кодов компетенций, формируемых дисциплиной в процессе освоения образовательной программы

| Группа компетенций | Категория компетенций | Код |
|---|---|---|
| Общепрофессиональные | Культура личности. Культурноисторическое мышление | ОПК-1 |
| Общепрофессиональные | Художественный анализ | ОПК-3 |

## 2. Компетенции и индикаторы их достижения

| Код компетенции | Формулировка компетенции | Индикаторы достижения компетенции |
|---|---|---|
| ОПК-1 | Способен анализировать тенденции и направления развития кинематографии в историческом контексте и в связи с развитием других видов художественной культуры, общим развитием гуманитарных знаний и научнотехнического прогресса | ОПК-1.1. Обладает знаниями в области истории и философии, в том числе истории искусства и в частности - кинематографа<br>ОПК-1.3. Сознает роль научно-технического прогресса в развитии кинематографа и следит за изменениями в современном фильмопроизводстве |
| ОПК-3 | Способен анализировать произведения литературы и искусства, выявлять особенности их экранной интерпретации | ОПК-3.1 Способен к аргументированной оценке компонентов и всего произведения в целом.<br>ОПК-3.2 Формулирует основные смыслы, драматургические параметры и художественные особенности произведения в их взаимодействии<br>ОПК-3.3 Формулирует особенности авторской трактовки произведения литературы в его экранной интерпретации |

## 3. Описание планируемых результатов обучения по дисциплине и критериев оценки результатов обучения по дисциплине

### 3.1. Описание планируемых результатов обучения по дисциплине

Планируемые результаты обучения по дисциплине представлены дескрипторами (знания, умения, навыки).

| **Дескрипторы по дисциплине** | **Знать** | **Уметь** | **Владеть** |
|---|---|---|---|
| **Код компетенции** | **ОПК-1** | | |
| | - основы и закономерности развития театрального и киноискусства;<br>- основные этапы (эпохи, стили) в развитии кино;<br>- исторические факты и имена, связанные с формированием театров, созданием конкретных кинофильмов;<br>- источники получения информации об обновлениях в технике и технологиях кинопроизводства | - ориентироваться в специальной литературе по истории и теории кино;<br>- применять соответствующую терминологию;<br>- отчетливо различать эпохи развития литературы;<br>- применять в кино- и тв производстве новые научно-технические достижения | - навыками поиска закономерностей становления киноискусства;<br>- знаниями эстетического развития личности в профессиональной деятельности;<br>- необходимыми знаниями и практикой для внедрения технологических новинок в кинопроизводстве |
| **Код компетенции** | **ОПК-3** | | |
| | - вопросы специфики зарубежного кинематографа, его отношения к действительности;<br>- эволюцию истории зарубежного кинопроцесса;<br>- методы и принципы выявления экранной интерпретации;<br>- принципы творческой деятельности при разработке концепции | - анализировать и критически оценивать явления и осмысливать материал истории зарубежного киноискусства на протяжении его истории, излагать в литературном тексте собственные концепции его развития;<br>- выявлять особенности их | - практикой осмысления современности в практике;<br>- навыками выявления особенности их экранной интерпретации;<br>- навыками творческо-производственной деятельности в сфере кино и телевидения |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | и проекта аудиовизуального произведения | экранной интерпретации;<br>- разработать концепцию проекта аудиовизуального произведения | |

### 3.2.Критерии оценки результатов обучения по дисциплине

| Шкала оценивания | Индикаторы достижения | Показатели оценивания результатов обучения |
|---|---|---|
| ОТЛИЧНО/ЗАЧТЕНО | Знает: | - студент глубоко и всесторонне усвоил материал, уверенно, логично, последовательно и грамотно его излагает, опираясь на знания основной и дополнительной литературы,<br>- на основе системных научных знаний делает квалифицированные выводы и обобщения, свободно оперирует категориями и понятиями. |
| | Умеет: | - студент умеет самостоятельно и правильно решать учебно-профессиональные задачи или задания, уверенно, логично, последовательно и аргументировано излагать свое решение, используя научные понятия, ссылаясь на нормативную базу. |
| | Владеет: | - студент владеет рациональными методами (с использованием рациональных методик) решения сложных профессиональных задач, представленных деловыми играми, кейсами и т.д.;<br>При решении продемонстрировал навыки<br>- выделения главного,<br>- связкой теоретических положений с требованиями руководящих документов,<br>- изложения мыслей в логической последовательности,<br>- самостоятельного анализа факты, событий, явлений, процессов в их взаимосвязи и диалектическом развитии. |
| ХОРОШО/ЗАЧТЕНО | Знает: | - студент твердо усвоил материал, достаточно грамотно его излагает, опираясь на знания основной и дополнительной литературы,<br>- затрудняется в формулировании квалифицированных выводов и обобщений, оперирует категориями и понятиями, но не всегда правильно их верифицирует. |
| | Умеет: | - студент умеет самостоятельно и в основном правильно решать учебно-профессиональные задачи или задания, уверенно, логично, последовательно и аргументировано излагать свое решение, не в полной мере используя научные понятия и ссылки на нормативную базу. |
| | Владеет: | - студент в целом владеет рациональными методами решения сложных профессиональных задач, представленных деловыми играми, кейсами и т.д.;<br>При решении смог продемонстрировать достаточность, но не глубинность навыков<br>- выделения главного, |

| | | |
|---|---|---|
| | | - изложения мыслей в логической последовательности.<br>- связки теоретических положений с требованиями руководящих документов,<br>- самостоятельного анализа факты, событий, явлений, процессов в их взаимосвязи и диалектическом развитии. |
| УДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНО/ЗАЧТЕНО | Знает: | - студент ориентируется в материале, однако затрудняется в его изложении;<br>- показывает недостаточность знаний основной и дополнительной литературы;<br>- слабо аргументирует научные положения;<br>- практически не способен сформулировать выводы и обобщения;<br>- частично владеет системой понятий. |
| | Умеет: | - студент в основном умеет решить учебно-профессиональную задачу или задание, но допускает ошибки, слабо аргументирует свое решение, недостаточно использует научные понятия и руководящие документы. |
| | Владеет: | - студент владеет некоторыми рациональными методами решения сложных профессиональных задач, представленных деловыми играми, кейсами и т.д.;<br>При решении продемонстрировал недостаточность навыков<br>- выделения главного,<br>- изложения мыслей в логической последовательности.<br>- связки теоретических положений с требованиями руководящих документов,<br>- самостоятельного анализа факты, событий, явлений, процессов в их взаимосвязи и диалектическом развитии. |
| Компетенция не достигнута | | |
| НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНО/ НЕ ЗАЧТЕНО | Знает: | - студент не усвоил значительной части материала;<br>- не может аргументировать научные положения;<br>- не формулирует квалифицированных выводов и обобщений;<br>- не владеет системой понятий. |
| | Умеет: | студент не показал умение решать учебно-профессиональную задачу или задание. |
| | Владеет: | не выполнены требования, предъявляемые к навыкам, оцениваемым “удовлетворительно”. |

*При ответе на вопросы в рамках прохождения промежуточной аттестации (зачет/ зачет с оценкой/ экзамен) допускается вольная формулировка ответа, по смыслу раскрывающая содержание ответа, указанного в фонде оценочных средств, в качестве верного ответа.*

**4. Типовые контрольные задания и/или иные материалы для проведения промежуточной аттестации, необходимые для оценки достижения компетенции, соотнесенной с результатами обучения по дисциплине**

**8 СЕМЕСТР**
**ОПК-1**

1. Чему посвящена основная проблема киносемантики в кинотеории?
Ответ: Основной проблемой киносемантики в кинотеории является исследование смысла и значения, которые передаются через язык кино и его визуальные элементы.

2. Какие попытки были предприняты в осмыслении феномена кино в сторону поисков киноспецифики?
Ответ: В осмыслении феномена кино в сторону поисков киноспецифики предпринимались попытки выявления уникальных характеристик и особенностей кино как искусства, отличающих его от других форм искусства.

3. Как развивался термин "фотогения" в XIX веке?
Ответ: Термин "фотогения" развивался в XIX веке и приобрел свое значение как выражение принципа "живости" и "непосредственности", присущих фотографии и ее возможности передать естественность и реальность событий.

4. Что означают понятия "природность" и "антитеатральность" в контексте фотогении?
Ответ: "Природность" и "антитеатральность" в контексте фотогении означают стремление к освобождению от театральных условностей и созданию естественной, ненавязчивой передачи действительности, характерной для фотографии.

5. Что подразумевается под идеей "природного языка" и "прекрасного" в самой реальности?
Ответ: Под идеей "природного языка" подразумевается стремление к созданию языка искусства, основанного на природных образах и символах. "Прекрасное" в самой реальности отражает идею о красоте и гармонии природы, которая может быть воспроизведена и выражена через язык кино.

6. Как родилась киносемантика из рефлексии над материалом кино?
Ответ: Киносемантика родилась из рефлексии и анализа материала, представленного в кино. Исследование смысла и значений, закодированных в кадрах и секвенциях, привело к развитию киносемантики как важной области кинотеории.

7. Что означает "природа" как интегратор случайности в целостный текст кино?
Ответ: "Природа" как интегратор случайности в целостный текст кино означает использование случайных, непредсказуемых факторов при создании и представлении фильмов, что вносит элементы непредсказуемости и "естественности" в художественное выражение.

8. Как происходит преобразование природы в кино?
Ответ: Преобразование природы в кино происходит через ее использование как творческой силы и материала. Природа служит не только источником вдохновения, но и непосредственно включается в фильмы, становясь их важным элементом.

9. Что означает термин "феноменологическая" линия кинотеории?
Ответ: Термин "феноменологическая" линия кинотеории относится к подходам в исследовании кино, которые сосредоточены на изучении феноменов и явлений, характерных для кинематографического опыта и восприятия.

10. Каким образом изменилось понимание фотогении в 1930-х годах у Бунюэля?
Ответ: В 1930-х годах у Бунюэля понимание фотогении претерпело сдвиг и было переосмыслено как монтажное, создание иллюзии и смыслового контекста на основе комбинации различных элементов и кадров.

11. Что является основной проблемой киносемантики в кинотеории?
а) Изучение смысла и значения кино.
б) Анализ драматургии фильмов.
в) Исследование истории кинематографа.
г) Развитие технологий киносъемки.
Ответ: а) Изучение смысла и значения кино.

12. Что означает термин "фотогения"?
а) Подражание естественности и реальности в фотографии.
б) Технические характеристики фотоаппарата.
в) Художественные приемы киносъемки.
г) Искусство создания и обработки фотографий.
Ответ: а) Подражание естественности и реальности в фотографии.

13. Что означают понятия "природность" и "антитеатральность" в контексте фотогении?
а) Естественность и отсутствие театральных условностей.
б) Использование театральных декораций в фотографии.
в) Возвышенность и торжественность в искусстве фотографии.
г) Характерные черты работы фотографа.
Ответ: а) Естественность и отсутствие театральных условностей.

14. Что подразумевается под идеей "природного языка"?
а) Использование природных образов и символов в искусстве.
б) Речевые выражения, отражающие природные явления.
в) Создание языка специально для природных объектов.
г) Формирование научного подхода к изучению природы.
Ответ: а) Использование природных образов и символов в искусстве.

15. Что произошло со смыслом понятия фотогении в 1930-х годах у Бунюэля?
а) Было отвергнуто в пользу других концепций.
б) Стало меньше акцентироваться на природе и реальности.
в) Расширился до включения монтажных техник.
г) Не изменилось, осталось в исходной форме.
Ответ: в) Расширился до включения монтажных техник.

16. Что представляет собой понятие "фотогении" в контексте идей Луи Деллюка?
Ответ: Понятие "фотогении" в контексте идей Луи Деллюка относится к идее о том, что фотография может передать особый эффект "живости" и "непосредственности", создавая иллюзию присутствия и приближаясь к реальности.

17. Как Жан Эпштейн развил идею "фотогении" Луи Деллюка?
Ответ: Жан Эпштейн развил идею "фотогении" Луи Деллюка, обратив внимание на эстетические и творческие аспекты фотографии. Он основывался на том, что фотография способна передавать не только частицы реальности, но и виртуальные образы и настроение.

19. Какое значение имела идея "фотогении" для Луи Деллюка?
Ответ: Идея "фотогении" имела для Луи Деллюка большое значение, поскольку она подчеркивала особый характер фотографии, ее способность приблизиться к реальности, сохранять естественность и передавать особую эмоциональную силу.

20. Как Луи Деллюк исследовал и разрабатывал идею "фотогении"?
Ответ: Луи Деллюк исследовал и разрабатывал идею "фотогении" через анализ фотографий и фотографических работы различных авторов, а также через теоретические размышления о смысле и значении фотографии в контексте искусства и культуры.

21. Как Луи Деллюк влиял на развитие понятия "фотогении" в кинотеории?
Ответ: Луи Деллюк внес значительный вклад в развитие понятия "фотогении" в кинотеории, подчеркивая его важность в контексте искусства, исследуя специфику фотографии и ее возможности передачи естественности и эмоциональной силы.

22. Как Луи Деллюк определял "фотогенийный взгляд"?
Ответ: Луи Деллюк определял "фотогенийный взгляд" как способность зрителя видеть мир через "фотогеничный" (фотографический) фильтр, который придает эстетическую и эмоциональную ценность окружающим объектам и событиям.

23. Какое значение имела идея "фотогении" для Луиса Бунюэля?
Ответ: Идея "фотогении" имела для Луиса Бунюэля значительное значение, поскольку он использовал ее при создании своих фильмов для создания иллюзорной образности и экспрессивности, а также для передачи смысла и эмоциональной силы.

26. Какую позицию киновзгляда представляет Осип Брик?
Ответ: Осип Брик представляет позицию киновзгляда, основанную на идее "внутри вещей". Он считает, что в кино можно увидеть не только внешность объектов, но и их внутренний мир, эмоции и смысл.

27. Какую позицию представляет "киноглаз" с точки зрения Дзиги Вертова?
Ответ: Согласно Дзиге Вертову, "киноглаз" воспринимает мир как "хаос реальности". Вертов утверждает, что кино является организатором видимой жизни, и киномонтаж позволяет выявить смысловую структуру мира.

28. В чем заключается двойственность позиции "киноглаза" по мнению Дзиги Вертова?
Ответ: Позиция "киноглаза" Дзиги Вертова двойственна, так как он видит себя как часть "жизни", но в то же время воспринимает ее и извне. Он смотрит непосредственно на жизнь и одновременно организует и структурирует ее через киномонтаж.

29. Какие основные идеи привнес Осип Брик в кинотеорию?
Ответ: Осип Брик принес в кинотеорию идею о том, что кино может раскрывать внутренний мир объектов, а не только их внешность. Он также подчеркивал эмоциональную и смысловую значимость кинематографии.

30. Какую роль играет киномонтаж с точки зрения Дзиги Вертова?
Ответ: Дзига Вертов считает, что киномонтаж играет роль организатора жизни и хаоса реальности. Он позволяет выделить смысловую структуру мира, создавая уникальный взгляд на происходящее.

31. Какую позицию киновзгляда представляет Осип Брик?
а) Вне вещей
б) Внутри вещей
в) Вне и внутри вещей
г) Вне времени
Ответ: б) Внутри вещей

32. Какую роль играет киномонтаж с точки зрения Дзиги Вертова?
а) Организатор хаоса реальности
б) Передача внешности объектов
в) Изучение прошлого
г) Создание структуры мира
Ответ: а) Организатор хаоса реальности

33. Что представляет собой концепт "смысловой вещи" в кинематографии по формалистической точке зрения?
Ответ: Концепт "смысловой вещи" в кинематографии формализма означает, что каждый объект и действие в фильме несут определенный смысл, отличный от своего реального значения. Формалисты интерпретируют их как символы, которые передают закодированные сообщения и идеи.

34. В чем состоит полемика формализма с Балашем относительно притяжений и отталкиваний в киносемантике?
Ответ: Формалисты, в отличие от Балаша, ставят в центр внимания визуальные притяжения и отталкивания в киносемантике. Они утверждают, что эти эмоциональные и эстетические реакции зрителя на изображение играют важную роль в создании смысла и восприятии фильма.

35. Какая идея формализма противоречит понятию "видимого человека"?

Ответ: Формалисты выступают против идеи "видимого человека" в кинотеории, утверждая, что актерская игра и реалистическое воспроизведение человеческих эмоций не являются главной целью кинематографии. Они считают, что истинное искусство кино должно стремиться к деконструкции и переосмыслению реальности.

36. Что означает понятие "деформации" в кинематографии формализма?
Ответ: В кинематографии формализма понятие "деформации" означает использование различных техник, которые меняют обычный облик объектов и действий. Формалисты считают, что деформация помогает создать уникальный взгляд на мир и обращает внимание зрителя на необычные аспекты сюжета и изображения.

37. Почему формалисты отказались от идеи "фотогении" в кинематографии?
Ответ: Формалисты отказались от идеи "фотогении", потому что они считали, что кинематография должна быть свободна от привлекательности и красоты. Они предпочитали использовать деформационные приемы и особые киностилистики для создания эмоциональной и художественной ценности фильма.

38. Какое понятие используется формализмом для обозначения символического значения объектов и действий в фильме?
а) Взаимодействие
б) Причинно-следственная связь
в) Смысловая вещь
г) Реалистическое воспроизведение
Ответ: в) Смысловая вещь

39. Что формализм противопоставляет идее "видимого человека" в кинотеории?
а) Деформации
б) Актерскую игру
в) Реалистическое воспроизведение эмоций
г) Отталкивания
Ответ: г) Отталкивания

40. Какой фильм в кинематографии формализма часто приводится в примере использования деформационной техники?
Ответ: Фильм "Нос" Гоголя часто приводится в примере использования деформационной техники в кинематографии формализма. В этом фильме используются различные деформационные приемы, чтобы передать чувство необычности и странности.

41. Какую теоретическую позицию пытался интегрировать Ейхенбаум относительно "видимого человека" в кинотеорию формализма?
Ответ: Ейхенбаум пытался интегрировать идею "видимого человека" в кинотеорию формализма, утверждая, что актерская игра и воспроизведение эмоций также могут быть использованы как деформационные приемы для создания нового смысла и эстетического опыта.

42. Что означает понятие "фотогения" в контексте формализма?
Ответ: В контексте формализма, понятие "фотогения" относится к использованию кинематографии для передачи эстетического опыта, который больше напоминает беззвучную "заумь" или абстрактную форму искусства, а не просто реалистическое изображение реальности.

43. Какую цель преследует формализм в использовании деформационных техник в кинематографии?
а) Создание реалистического воспроизведения
б) Передача актерской игры
в) Подчеркивание необычности и странности
г) Привлечение внимания к сюжету
Ответ: в) Подчеркивание необычности и странности

44. Какой термин используется формализмом для обозначения использования кинематографии для передачи абстрактной формы искусства?
а) Фотогения
б) Деформация
в) Смысловая вещь
г) Видимый человек
Ответ: а) Фотогения

45. Какие основные идеи представлены в фильме "Видимый человек" (1924) Балаша?
Ответ: Фильм "Видимый человек" Балаша представляет собой синтез ранней немецкой кинотеории. Он акцентирует внимание на отказе от слова и литературной культуры XIX века в пользу нового языка кино. Фильм также обращается к идеям физиогномики и использованию физиогномических выразительных механизмов в киносемантике.

46. В чем заключается идея "природного" языка против "словесного" языка литературной культуры, представленная в фильме "Видимый человек" (1924)?
Ответ: В фильме "Видимый человек" (1924) представлена идея "природного" языка, который используется в кино. Это язык визуальных образов и их смысловых комбинаций, который отличается от "словесного" языка литературной культуры, основанного на письменных текстах. Фильм акцентирует внимание на специфике кино как медиума и его возможностях передачи смысла без использования слов.

47. Какое место занимает физиогномика в контексте киносемантики, представленной в фильме "Видимый человек" (1924)?
Ответ: В фильме "Видимый человек" (1924) физиогномика занимает центральное место как универсальный механизм выразительности. Балаш обращается к идеям физиогномики, представляя кино как средство передачи выразительности через мимику, жесты и выражение лица, воспринимаемые зрителем непосредственно, без использования слов.

48. Какие аспекты киносемантики и физиогномики освещаются в статье Балаша "Физиогномия"?

Ответ: В статье "Физиогномия" Балаш освещает различные аспекты киносемантики и физиогномики. Он обсуждает влияние физиогномики на кино и его способность передавать выразительность через мимику и реакции лица. Балаш также рассматривает физиогномику в контексте культурного и исторического развития.

49. Какие связи существуют между кино, фотографией и европейским оккультизмом в контексте киносемантики, представленной в фильме "Видимый человек" (1924)?
Ответ: В фильме "Видимый человек" (1924) обсуждаются связи между кино, фотографией и европейским оккультизмом в контексте киносемантики. Фильм указывает на многослойность проступающего "невидимого" в кинематографии и его связь с фотографией и европейскими идеями о "эфирном теле" и оккультных явлениях.

50. Какие идеи представлены в фильме "Видимый человек" (1924) Балаша?
а) Преобладание словесного языка
б) Отказ от кино как нового языка
в) Передача выразительности через физиогномику
г) Игровая актерская игра
Ответ: в) Передача выразительности через физиогномику

51. Что фильм "Видимый человек" (1924) Балаша представляет собой?
а) Попытку синтеза ранней немецкой кинотеории
б) Ода словесному языку литературной культуры
в) Отказ от кино как нового языка
г) Игровую актерскую игру
Ответ: а) Попытку синтеза ранней немецкой кинотеории

## 8 СЕМЕСТР
## ОПК-3

1. Что представляет собой "природный" язык в контексте фильма "Видимый человек" (1924)?
а) Язык словесной коммуникации
б) Язык визуальных образов и их смысловых комбинаций
в) Язык жестов и мимики
г) Язык литературной культуры
Ответ: б) Язык визуальных образов и их смысловых комбинаций

2. Какое место занимает физиогномика в фильме "Видимый человек" (1924)?
а) Физиогномика играет второстепенную роль
б) Физиогномика не упоминается в фильме
в) Физиогномика является центральным механизмом выразительности
г) Физиогномика применяется только в специальных эффектах
Ответ: в) Физиогномика является центральным механизмом выразительности

3. Какие связи существуют между киносемантикой и европейским оккультизмом в контексте фильма "Видимый человек" (1924)?
а) Никаких связей
б) Киносемантика и оккультизм имеют противоположные цели
в) Киносемантика и оккультизм оба стремятся к передаче "невидимого"
г) Киносемантика и оккультизм не относятся к фильму
Ответ: в) Киносемантика и оккультизм оба стремятся к передаче "невидимого"

4. Какие различия между словом и изображением выделяются в контексте соотношения слова и изображения?
Ответ: В контексте соотношения слова и изображения выделяются следующие различия: слово использует абстрактные символы для передачи смысла, в то время как изображение использует конкретные визуальные элементы; слово имеет линейную последовательность, в то время как изображение может представлять сразу несколько визуальных элементов; слово часто требует интерпретации, в то время как изображение может быть более непосредственно понятным.

5. Как соотносятся кино и театр в контексте их взаимодействия?
Ответ: Кино и театр могут соотноситься разными способами в зависимости от контекста. Иногда они рассматриваются как два отдельных искусства, каждое со своими характерными чертами. В других случаях кино и театр рассматриваются как взаимосвязанные искусства, где элементы одного могут влиять на другой. Например, кинематограф может использовать театральные приемы или адаптировать театральные произведения для экранных версий.

6. Каково значение "выразительного движения" в феноменологической линии кинотеории в целом и у Балаша в частности?
Ответ: В феноменологической линии кинотеории "выразительное движение" обозначает способность кино передавать эмоции, смыслы и настроения через движение объектов или персонажей на экране. У Балаша "выразительное движение" становится центральным элементом его киносемантики, где он подчеркивает роль физиогномических выражений лица и жестов в создании эмоциональной связи с зрителем.

7. Что значит включение механизма "выразительного движения" через депрагматизацию объекта?
Ответ: Включение механизма "выразительного движения" через депрагматизацию объекта означает разрыв с привычной представлению о предметах и персонажах в кино. Депрагматизация позволяет анализировать и передавать визуальные и выразительные аспекты объектов, отделяя их от их практической, функциональной цели, и уделяя внимание их эмоциональной и символической значимости.

8. Как связаны Балаш и философия жизни Анри Бергсона?
Ответ: Балаш и философия жизни Анри Бергсона связаны через интерес к выразительности мира и природы. Оба автора акцентируют внимание на эмоциональной и неосознаваемой стороне реальности, исследуют способы передачи жизненной силы и динамики через свои искусства (кино у Балаша, философия у Бергсона).

9. Какое значение "выразительного движения" в феноменологической линии кинотеории в целом и у Балаша в частности?
а) Отсутствует значение "выразительного движения"
б) Оно означает передачу смыслов через движение объектов на экране
в) Оно относится только к театральным произведениям
г) Оно описывает физическое перемещение камеры в кино
Ответ: б) Оно означает передачу смыслов через движение объектов на экране

10. Какие связи существуют между Балашем и философией жизни Анри Бергсона?
а) Никаких связей
б) Балаш полностью противопоставляется философии жизни Бергсона
в) Интерес к выразительности мира и природы
г) Исследование математических моделей в искусстве
Ответ: в) Интерес к выразительности мира и природы

11. Какова концепция "антиискусства" Павла Муратова и какое место занимает кино в этой теоретической конструкции?
Ответ: Концепция "антиискусства" Павла Муратова предлагает отвергнуть традиционное искусство и заменить его новыми формами выражения, которые подчеркивают животность и эмоциональность человека. Муратов утверждает, что кино, как искусство движения и звука, является основным средством для достижения "антиискусства", так как оно способно проникнуть в бессознательное и прямо воздействовать на чувства зрителей.

12. В чем различия между культурой Европы и культурой пост-Европы?
Ответ: Культура Европы относится к классической традиции искусства, литературы, философии и наук, которая формировалась на протяжении веков до настоящего времени. Культура пост-Европы, с другой стороны, отражает современные изменения и вызовы, которые произошли после распада традиционных европейских ценностей. Она отражает влияние глобализации, иммиграции, мультикультурализма и технологий на общество и культуру.

13. В чем различия между органическим и механическим в контексте культуры?
Ответ: Органическое и механическое отражают разные подходы к восприятию и пониманию мира. Органическое связано с природным, живым и изменчивым, оно подчеркивает единство и гармонию. Механическое, напротив, связано с искусственным, статичным и рациональным, оно подчеркивает разделение и контроль.

14. Как классический натюрморт и пейзаж воплощают классическую европейскую культуру?
Ответ: Классический натюрморт и пейзаж были часто изображениями природы и пространства в классической европейской живописи. Они отражали уважение к природе, балансу, порядку и идеалам гармонии. Классические натюрморты и пейзажи также служили символическими аллегориями и отображали богатство и социальный статус.

15. В чем заключается разрыв с "европейской культурой", вызванный приходом индустриализма?
Ответ: Приход индустриализма привнес изменения в европейскую культуру. Массовая производственная и потребительская культура заменили ручное искусство и рукоделие. Приход технологий, машин и городской среды разрушил традиционные формы жизни и сменил приоритеты. Индустриализм стал символом разрыва с классическими ценностями и природой, сдвигая акцент на механическое, функциональное и экономическое.

16. Какое влияние индустриализма на положение кино в европейской культуре?
Ответ: Приход индустриализма сильно повлиял на развитие и восприятие кино в европейской культуре. Кино стало продуктом новой индустрии, привлекая больше публики и становясь доступным для широких слоев населения. Оно также отражало изменяющуюся обстановку и вызовы, связанные социальными перемещениями и сменой ценностей.

17. Как приход индустриализма повлиял на восприятие природы в культуре?
Ответ: Приход индустриализма сильно изменил восприятие природы в культуре. Промышленная эксплуатация и загрязнение окружающей среды вызвали растущую осознанность экологических проблем. Вместе с тем, романтическое и идеализированное представление природы стало уступать место более реалистическому или критическому отношению к ней.

18. Как индустриализм повлиял на развитие новых форм искусства?
Ответ: Приход индустриализма положил начало развитию новых форм искусства, таких как кинематография, фотография и видео искусство. Технические новшества позволили художникам и медиамейкерам экспериментировать с новыми формами выражения и создавать произведения, которые раньше были невозможны. Индустриализм также повлиял на развитие абстрактного искусства, воплощая новые представления о времени, пространстве и материале.

19. Как индустриализм повлиял на потребление и доступность культурных продуктов?
Ответ: Индустриализм существенно повлиял на потребление и доступность культурных продуктов. Промышленное производство позволило массово производить и распространять книги, журналы, фильмы, музыку и другие культурные продукты. Это сделало их доступными для широких слоев населения, превратив культуру в коммерческую отрасль.

20. Как изменения, вызванные индустриализмом, повлияли на художественное выражение и само понимание искусства?
Ответ: Изменения, вызванные индустриализмом, повлияли на художественное выражение и само понимание искусства. Художники стали отражать социальные и политические проблемы, связанные с индустриализацией, а также последствия технологического развития и потребительской культуры. Они начали экспериментировать с новыми техниками, материалами и контекстами, а также переосмыслять роль искусства в обществе.

21. Каким образом кино, по Муратову, становится феноменом механистических тенденций новой культуры?

Ответ: По Муратову, кино становится феноменом механистических тенденций новой культуры в силу своей способности передавать движение и звук, что делает его идеальным средством для выражения механистического отношения к миру. Кино проникает в бессознательное, воздействует на чувства зрителя и создает эффект живого спектакля, что отличает его от прочих искусственных форм выражения.

22. Как кино контекстуализируется как механистический феномен в сравнении с апелляцией к природе и природной выразительности у Деллюка и Балаша?
Ответ: В отличие от апелляции к природе и природной выразительности, которую выделяют Деллюк и Балаш, кино контекстуализируется как механистический феномен в основном благодаря своей технической природе. Кино использует механизмы движения и звука для передачи идеи и производит механический эффект у зрителя. В то же время, апелляция к природе и природной выразительности стремится к более естественному и органичному отношению к миру, вводя в искусство элементы природы и естественной выразительности.

23. Какова роль механистического феномена кино в новой культуре, по Муратову?
Ответ: По Муратову, механистический феномен кино играет ключевую роль в новой культуре путем выражения механистического отношения к миру. Кино использует свои технические возможности, такие как движение, звук и монтаж, чтобы создать механический эффект у зрителя, вызывая эмоции и проникая в бессознательное. Кино становится основным средством передачи "антиискусства" и выражения животной, эмоциональной природы человека в новой культуре.

24. Каким образом Деллюк и Балаш апеллируют к природе и природной выразительности в контексте кино?
Ответ: Деллюк и Балаш апеллируют к природе и природной выразительности в контексте кино, вводя элементы природы в искусство и стремясь к органичности и естественности. Они подчеркивают важность интуитивного и спонтанного вдохновения, воплощения эмоций и естественной выразительности, в отличие от механистического подхода кино. Таким образом, они отражают альтернативное видение искусства, основанное на природной свободе и органичности.

25. В чем принципиальное отличие между механистическим подходом к кино и апелляцией к природе и естественной выразительности?
Ответ: Принципиальное отличие между механистическим подходом к кино и апелляцией к природе и естественной выразительности заключается в их основных ценностях и принципах. Механистический подход кино стремится к созданию механического эффекта, искусственного представления движения и звука, в то время как апелляция к природе и естественной выразительности подчеркивает органичность, естественность и свободу, стремясь к природной гармонии и выразительности.

26. Какие ценности и идеалы отражаются в механистическом феномене кино, согласно Муратову?
Ответ: В механистическом феномене кино, согласно Муратову, отражаются ценности и идеалы, связанные с механическим отношением к миру. Это включает акцент на движении и звуке, техническую мастерство и эксперименты с формой и содержанием.

Механистическое кино стремится создать эффект присутствия и вызвать эмоциональный резонанс, основанный на механической структуре.

27. Какая роль природы и природной выразительности играет в искусстве Деллюка и Балаша?
Ответ: В искусстве Деллюка и Балаша, природа и природная выразительность играют важную роль в создании органичности и естественности. Они внедряют элементы природы, такие как пейзажи, растения и животные, чтобы передать эмоциональную и символическую сущность человека и мира. Это позволяет создать гармонию и связь с естественными источниками выражения.

28. Как происходит диалог между механистическим феноменом кино и апелляцией к природе и природной выразительности в искусстве?
Ответ: Диалог между механистическим феноменом кино и апелляцией к природе и природной выразительности в искусстве происходит через использование различных техник, эффектов и символов, которые связывают кинематографическое искусство с природным миром и его выразительностью. Кино, как механистическое искусство, основано на технических инновациях и воспроизведении реальности через камеру и экран. Однако, даже внутри этого механизма, кино может использовать природу и природную выразительность в качестве важных элементов и символов, которые передают эмоции и идеи. Например, использование природных пейзажей и окружающей среды в фильмах может создавать атмосферу, подчеркивая эмоциональные состояния персонажей или передавая определенные настроения. Звуковые эффекты природы, такие как пение птиц или шум дождя, могут усилить эмоциональный эффект сцены или символизировать что-то внутри персонажей. Также, использование природных элементов и символов может служить аллегорией или метафорой, через которую передаются глубинные понятия и смыслы. Например, использование деревьев или растений в фильме может символизировать рост, преображение или цикличность жизни.

29. Каковы основные аргументы Муратова в пользу механистического феномена кино?
Ответ: Основными аргументами Муратова в пользу механистического феномена кино являются его способность передавать движение и звук, создавая эффект "живого спектакля". Кино проникает в бессознательное и эмоциональное состояние зрителя, вызывая сильные эмоции. Кроме того, кино обладает техническим мастерством и способностями в области монтажа, позволяющими создавать уникальные эффекты и экспериментировать с формой. Все эти аспекты делают кино идеальным средством для выражения механистического отношения к миру и являются основными причинами феноменальности кинематографа.

30. В чем заключается апелляция к природе и природной выразительности у Деллюка и Балаша?
Ответ: Деллюк и Балаш апеллируют к природе и природной выразительности, включая природные элементы в свое искусство и стремясь к естественной гармонии и органичности. Они подчеркивают значение интуиции, спонтанности и естественной выразительности в искусстве. Путем включения элементов природы, таких как пейзажи и символические

образы, они стремятся создать связь с естественными источниками выражения человека и мира, придают произведениям органичный и естественный характер.

31. Есть ли возможность объединения механистического феномена кино и апелляции к природе и природной выразительности?
Ответ: Да, существует возможность объединения механистического феномена кино и апелляции к природе и природной выразительности. Природа и механика могут существовать в гармонии и создавать уникальные искусственные произведения. Например, кино может использовать механические средства, чтобы передать естественные звуки и движения, и в то же время включать элементы природы, чтобы создать органичный и естественный образ. Это может привести к новым формам выражения и исследованию взаимодействия механического и естественного в искусстве.

32. Каково значение механистического феномена кино и апелляции к природе и природной выразительности в современной культуре?
Ответ: Механистический феномен кино и апелляция к природе и природной выразительности имеют важное значение в современной культуре. Механистическое кино продолжает развиваться, вводя новые технологии и исследуя форму и содержание, что позволяет создавать новые жанры и экспериментировать с выражением. Апелляция к природе и природной выразительности подчеркивает важность связи с природой и естественной гармонии, что становится особенно актуально в нашей технологически ориентированной культуре. Оба этих направления вносят свой вклад в современное искусство и культуру, предлагая различные взгляды на взаимодействие человека с миром и создание новых форм выражения.

33. Какие основные принципы лежат в основе концепции актера у Кулешова?
Ответ: Основные принципы концепции актера у Кулешова включают использование выразительной телесности, аналитический подход к пластике и уделяют особое внимание на физиогномику.

34. Что представляет собой ритмическая гимнастика в контексте актерского мастерства?
Ответ: Ритмическая гимнастика в контексте актерского мастерства представляет собой упражнения и тренировки, направленные на развитие внутреннего ритма и координации движений актера. Это помогает актеру контролировать свое тело и выразительность, создавая гармоничное и энергичное действие на сцене или перед камерой.

35. Что подразумевается под аналитическим подходом к пластике в актерском искусстве?
Ответ: Аналитический подход к пластике в актерском искусстве подразумевает разложение движений и позы актера на составляющие элементы и изучение их с точки зрения их влияния на выразительность и эмоциональную силу их исполнения. Это помогает актеру более осознанно и точно передавать свои мысли и эмоции через тело.

36. В чем состоит роль физиогномики в актерском искусстве?
Ответ: Физиогномика в актерском искусстве состоит в изучении связи между физическими чертами лица и внутренними эмоциональными состояниями. Знание физиогномики

позволяет актеру точнее передавать эмоции, настроение и характер персонажа через свое лицо.

37. Что представляет собой киношкола Владимира Гардина?
Ответ: Киношкола Владимира Гардина была одной из первых школ, созданных для подготовки актеров к работе в кино. В рамках этой школы актеры получали знания и навыки, необходимые для работы перед камерой, включая мастерство использования выразительности лица и тела, анализ сценариев и создание образов персонажей.

38. Каким образом методики Далькроза-Волконского используются для подготовки киноактера?
Ответ: Методики Далькроза-Волконского используются для развития физической выразительности и пластического мастерства киноактера. Они включают в себя упражнения для развития гибкости, силы и координации тела, а также работы с музыкой и ритмом, чтобы актер мог лучше контролировать свое тело и выразительность.

39. Что известно о «эффекте Кулешова» и эксперименте с лицом Мозжухина?
Ответ: «Эффект Кулешова» относится к эксперименту, проведенному Кулешовым, в котором он использовал одно и то же кадрирование лица актера Ивана Мозжухина в разных контекстах, чтобы показать, что восприятие зрителя изменяется в зависимости от сопровождающего изображения. Этот эксперимент подчеркнул важность монтажа и контекста для восприятия зрителем эмоциональной силы и выражения актера.

40. В чем заключается концепция актера у Кулешова?
а) Использование выразительной телесности.
б) Аналитический подход к пластике.
в) Внимание к физиогномике.
г) Все варианты ответа верны.
Ответ: г) Все варианты ответа верны.

41. Что представляет собой ритмическая гимнастика в актерском мастерстве?
а) Упражнения для развития внутреннего ритма и координации движений.
б) Тренировка голоса и дыхания.
в) Изучение пластической выразительности.
г) Развитие интуиции актера.
Ответ: а) Упражнения для развития внутреннего ритма и координации движений.

42. Что подразумевается под аналитическим подходом к пластике в актерском искусстве?
а) Разложение движений и позы на составляющие элементы и изучение их воздействия на выразительность.
б) Освоение определенных физических упражнений и техник.
в) Изучение связи между физическими чертами лица и эмоциональными состояниями.
г) Визуализация образов и ролей актером.
Ответ: а) Разложение движений и позы на составляющие элементы и изучение их воздействия на выразительность.

43. Какое значение имеет физиогномика в актерском искусстве?
а) Изучение связи между физическими чертами лица и эмоциональными состояниями.
б) Разложение движений и позы на составляющие элементы и изучение их воздействия на выразительность.
в) Развитие внутреннего ритма и координации движений.
г) Освоение определенных физических упражнений и техник.
Ответ: а) Изучение связи между физическими чертами лица и эмоциональными состояниями.

44. Каким образом использовались методики Далькроза-Волконского в подготовке киноактеров?
а) Развитие физической выразительности и пластического мастерства.
б) Изучение связи между физическими чертами лица и эмоциональными состояниями.
в) Освоение определенных физических упражнений и техник.
г) Визуализация образов и ролей актером.
Ответ: а) Развитие физической выразительности и пластического мастерства.

45. Что представляет собой красный жакет в концепции актера у Кулешова?
Ответ: Красный жакет в концепции актера у Кулешова символизирует инструмент, с помощью которого актер может выразить свои мысли и эмоции через свое тело. Это визуальная метафора, напоминающая актеру о необходимости использовать пластическую выразительность и контроль своего тела на сцене или перед камерой.

46. Каким образом метод Станиславского влияет на актерскую игру и создание персонажа?
Ответ: Метод Станиславского, также известный как система актерского тренинга, влияет на актерскую игру и создание персонажа, с помощью разных эффектных методов. Он помогает актерам изучить и испытать эмоции своих персонажей, создать внутреннюю связь с ними и воспроизвести их реалистично на сцене или перед камерой.

47. Как воспринимается эмоциональная сила актера зрителем на экране?
Ответ: Эмоциональная сила актера воспринимается зрителем на экране через его выражение и мимику лица, телесные движения и интонацию голоса. Актерские эмоции и выразительность, переданные через технику актерского мастерства, создают впечатление на зрителей и позволяют им пережить и сопереживать персонажам.

48. Каким образом актер должен строить свой внутренний мир для работы на сцене или перед камерой?
Ответ: Для работы на сцене или перед камерой актер должен строить свой внутренний мир путем анализа сценария и персонажа, изучения их мотиваций, целей и эмоционального состояния. Актер также может использовать различные визуализационные техники, как например, «метод театральных образов», чтобы войти в роль и ощущать ее внутри себя.

49. Какие навыки и качества важны для развития актера?

Ответ: Для развития в актерском искусстве важны навыки и качества, такие как эмоциональная открытость, гибкость и выразительность тела, умение анализировать и разбираться в сценарии, физическая и эмоциональная выносливость, способность к сотрудничеству с другими актерами и режиссером, а также постоянное обучение и тренировка своих актерских навыков.

50. Каким образом используется красный жакет в концепции актера у Кулешова?
а) В качестве символического инструмента для выражения мыслей и эмоций через тело.
б) В качестве аксессуара для создания образа персонажа.
в) В качестве атрибута, позволяющего актеру контролировать свое тело.
г) В качестве метафоры для обучения актеров пластической выразительности.
Ответ: а) В качестве символического инструмента для выражения мыслей и эмоций через тело.

51. Каким образом метод Станиславского влияет на актерскую игру?
а) Помогает актерам изучить и испытать эмоции своих персонажей.
б) Учит актеров физическим упражнениям и техникам.
в) Развивает вокальные навыки и контроль дыхания.
г) Учит актеров работать с монтажом и кадрированием.
Ответ: а) Помогает актерам изучить и испытать эмоции своих персонажей.

52. Каким образом зрители воспринимают эмоциональную силу актера на экране?
а) Через мимику лица и телесные движения актера.
б) Через его физическую подготовку и освоение актерских трюков.
в) Через специальные эффекты и компьютерную графику.
г) Через речь и интонацию голоса актера.
Ответ: а) Через мимику лица и телесные движения актера.

53. Каким образом актер строит свой внутренний мир для работы на сцене?
а) Путем анализа сценария и персонажа.
б) Путем внешних преображений и костюма.
в) Путем изучения различных актерских техник.
г) Путем сотрудничества с другими актерами и режиссером.
Ответ: а) Путем анализа сценария и персонажа.

54. Какие навыки и качества важны для развития актера?
а) Эмоциональная открытость, гибкость тела и умение анализировать сценарии.
б) Физическая сила и гармония движений.
в) Музыкальность и талант вокалиста.
г) Чувство юмора и импровизационные навыки.
Ответ: а) Эмоциональная открытость, гибкость тела и умение анализировать сценарии.