

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ»  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИЧЕСКИЙ.  
кафедра культурологии

**Выпускная квалификационная работа**  
**ФРАНЦУЗСКАЯ «НОВАЯ ВОЛНА» КАК ФЕНОМЕН**  
**КИНОКУЛЬТУРЫ (ВО ВНЕУЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**  
**УЧАЩИХСЯ СТАРШЕЙ ШКОЛЫ)**

Работу выполнил:  
Студент 942 группы  
направления подготовки  
44.03.01 Педагогическое  
образование, профиль  
«Мировая художественная культура»  
**Загребин Евгения Андреевич**

---

*(подпись)*

«Допущен к защите в ГЭК»  
Зав. кафедрой  
кандидат исторических наук, доцент  
**Игнатьева Оксана Валерьевна**

---

*(подпись)*

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 г.

Руководитель:  
ассистент  
кафедры культурологии  
**Пахомова Яна Игоревна**

---

*(подпись)*

ПЕРМЬ  
2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Кинокультура Франции 1950-х - 1960-х годов.....	8
1.1. Особенности развития французской кинокультуры.....	8
1.2. Предпосылки и причины возникновения направления «новая волна»...15	
1.3. Инновационные практики и индивидуальный стиль режиссеров «новой волны».....	22
1.4. Влияние французской «новой волны» на развитие кинематографа.....	26
Глава 2. Киноведческий анализ фильмов французской «новой волны».....	37
2.1. Анализ фильма «Четыреста ударов» реж. Ф. Трюффо.....	37
2.2. Анализ фильма «На последнем дыхании» реж. Ж.-Л. Годара.....	40
2.3. Анализ фильма «Хиросима, любовь моя» реж. А. Рене .....	44
Глава 3. Киноклуб как форма внеучебной деятельности учащихся старшей школы .....	47
3.1. Внеучебная деятельность учащихся: понятие, виды и формы, функции.47	
3.2. Психолого-физиологические особенности учащихся старшего школьного возраста.....	53
3.3. Особенности кино клуба как кружка для учащихся старшей школы.....	58
3.4. Разработка кино клуба по теме «французская «новая волна» как феномен кинокультуры».....	59
Заключение.....	66
Список литературы.....	68

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования** определяется плодотворными изысканиями режиссеров «новой волны» (Клода Шаброля, Жан-Люка Годара, Франсуа Трюффо, Жака Риветта, Эрика Ромера и др.) в области создания нового киноязыка и эстетики послевоенного экранного искусства. Отголоски творческого метода данного направления киноискусства можно обнаружить и в сегодняшнее время, в первую очередь, в картинах современных участников, а ныне – признанных лидеров французского авторского кино (Франсуа Озон, Ксавье Долан, Филипп Гаррель и др.). Выразительные приемы, введенные в кинематографический обиход «новой волной», широко использовались выдающимися режиссёрами других стран – например, Фрэнсисом Фордом Coppолой, Стивеном Спилбергом и некоторыми другими. а

Творческое наследие французской «новой волны» вызывает неизменный интерес деятелей кино, особенно на Западе. В этом смысле актуальность настоящей работы обусловлена не только собственно значимостью ее предмета, но и тем обстоятельством, что искусствоведческая и критическая литература, посвященная французской «новой волне» освещает ее художественную деятельность далеко не полностью. Отсутствие комплексных теоретических исследований феномена «новой волны», на наш взгляд, может характеризовать современное состояние западной искусствоведческой литературы – большинство научных трудов изданы во времена появления и формирования направления «новой волны», и поэтому, как мы считаем, они анализируют лишь начальный этап. Более поздние работы в основном посвящены уточнению списков участников «новой волны» и оценке индивидуального своеобразия их творчества.

## Степень разработанности проблемы.

В изучении истории и специфики французской «новой волны» значительную роль сыграли научные труды К. Разлогова<sup>1</sup>, Н. Баландиной<sup>2</sup>, Е. Белова<sup>3</sup>, В. Божовича<sup>4</sup>, В. Виноградова<sup>5</sup>, К. Медведева<sup>6</sup>, Ж.-П. Жанкола<sup>7</sup> и др. Так научная работа «Феномен «новой волны»» Е. Белова посвящена раскрытию своеобразия технических и режиссерских особенностей съемки.

Основы киноанализа и кинопоэтика рассмотрены в трудах зарубежных (Ж. Делёз, Э. Вильярехо и др.) и отечественных исследователей (К. Разлогов<sup>8</sup>, С. Фрейлих<sup>9</sup>, Н. Хренов<sup>10</sup>, Н. Кириллова<sup>11</sup> и др.). К примеру, научная монография «Фильм. Теория и практика»<sup>12</sup> профессора кафедры «актерского мастерства и медиаискусств» в Корнельском Университете Соединенных Штатов Америки Эми Вильярехо посвящена проблемам киноанализа.

Киноклуб как форма внеучебной деятельности учащихся старшей школы раскрывается в трудах А. Федорова<sup>13</sup>, Д. Григорьева<sup>14</sup>, П. Степанова<sup>15</sup>, И. Исаевой<sup>16</sup>. Так в монографии А. Федорова «Медиаобразование будущих

---

<sup>1</sup> Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2011. – 688 с.

<sup>2</sup> Баландина Н.П. Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. — М., 2014. – 256 с.

<sup>3</sup> Белов Е. А. Феномен «новой волны» / Е. А. Белов // Социум. Культура. Личность. Досуг : сб. материалов II Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (г. Тюмень, 21-22 апреля 2011 г.) / науч. ред. Е.М. Акулич. – Тюмень: РИЦ ТГАКИСТ, 2011. – С. 144-147.

<sup>4</sup> Божович В. Современные западные кинорежиссеры. М., 1972. — 247 с.

<sup>5</sup> Виноградов В. Стилиевые направления французского кинематографа. – Москва, 2010. – 383 с.

<sup>6</sup> Медведев К. Борьба на два фронта: Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов 1968 – 1972. – Москва, 2010. – 111 с.

<sup>7</sup> Жанкола Ж.-П. Кино Франции : Пятая республика (1958-1978) [Текст]. – Москва, 1984. – 405 с.

<sup>8</sup> Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2011. – 688 с.

<sup>9</sup> Фрейлих С.И. Теория кино. – М., 2015. – 512 с.

<sup>10</sup> Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – М., 2008. – 536 с.

<sup>11</sup> Кириллова Н. Б. Медиакультура : от модерна к постмодерну. – М., 2006. – 448 с.

<sup>12</sup> Вильярехо Э. Фильм. Теория и практика. - Харьков, 2015. – 228 с.

<sup>13</sup> Федоров А.В. Медиаобразование будущих педагогов. – Таганрог: Кучма, 2005. – 314 с.

<sup>14</sup> Григорьев Д.В. Внеурочная деятельность школьников. Методический конструктор /Д.В. Григорьев, П.В.Степанов. - М., 2010. - 223 с.

<sup>15</sup> Григорьев Д.В., Степанов П.В. Программы внеурочной деятельности. Познавательная деятельность. Проблемно-ценностное общение. - М., 2011. - 79 с.

<sup>16</sup> Исаева И.Ю. Досуговая педагогика. – М., 2010. – 200 с.

педагогов» приводится анализ практического опыта ведения медиаобразовательных курсов в педагогических вузах.

**Гипотеза исследования:** индивидуальный стиль режиссеров направления французской «новой волны» стал основой для реформирования традиционного кинопроцесса и выработал нигилистическое отношение к последнему.

**Объектом исследования** является кинокультура Франции 1950-х - 1960-х годов.

**Предметом исследования** выступают кинофильмы направления «новая волна» («Четыреста ударов» реж. Ф. Трюффо, «На последнем дыхании» реж. Ж.-Л. Годара, «Хиросима, любовь моя» реж. А. Рене).

**Цель исследования** состоит в изучении «новой волны» как направления французского кинематографа 1950-х – 1960-х годов с построением киноведческого анализа и разработкой киноклуба.

Исходя из цели, определяются **задачи исследования:**

1. Рассмотреть особенности развития французской кинокультуры;
2. Выяснить предпосылки и причины возникновения направления «новая волна»;
3. Исследовать инновационные практики и индивидуальный стиль режиссеров данного направления;
4. Раскрыть влияние французской «новой волны» на развитие кинематографа;
5. Провести киноведческий анализ фильмов «Четыреста ударов» реж. Ф. Трюффо, «На последнем дыхании» реж. Ж.-Л. Годара, «Хиросима, любовь моя» реж. А. Рене;
6. Разработать модель киноклуба по теме «французская «новая волна» как феномен кинокультуры».

**Источники исследования:** кинофильмы «Четыреста ударов» реж. Ф. Трюффо<sup>17</sup>, «На последнем дыхании» реж. Ж.-Л. Годара<sup>18</sup>, «Хиросима, любовь моя» реж. А. Рене.

**Методологические основания работы.** В качестве стратегического подхода к теме использованы комплексный и системный, позволяющие рассматривать исследуемую проблему в целостности. При анализе кинотекстов применен киноведческий метод. Также использованы общенаучные методы: анализ, синтез, метод индукции, дедукции, сравнение и др.

**Научная новизна дипломного исследования** заключается в следующем:

1. Выявлены основные причины и предпосылки возникновения направления «новая волна».
2. Исследованы инновационные практики и индивидуальный стиль режиссеров «новой волны».
3. Проведен киноведческий анализ фильмов «Четыреста ударов» реж. Ф. Трюффо, «На последнем дыхании» реж. Ж.-Л. Годара, «Хиросима, любовь моя» реж. А. Рене<sup>19</sup>.
4. Разработана модель киноклуба.

**Теоретическая и практическая значимость работы.** Положения дипломной работы могут быть использованы для дальнейшего исследования феномена «новой волны». Результаты исследования могут быть использованы и в смежных науках – педагогике, психологии, искусствоведении.

Материалы диплома могут быть использованы в педагогической деятельности учебного и внеучебного характера в средних

---

<sup>17</sup> Четыреста ударов (кинофильм) / фр. Les Quatre cents coups // реж. Ф. Трюффо. – Франция: Les Films du Carrosse, 1959. – 99 минут.

<sup>18</sup> На последнем дыхании (кинофильм) / фр. À bout de souffle // реж. Ж.-Л. Годар. – Франция: Impéria Films, Société Nouvelle de Cinéma, 1960. – 89 минут.

<sup>19</sup> Хиросима, любовь моя (кинофильм) / фр. Hiroshima mon amour // реж. А. Рене. – Франция, Япония: Argos Films, 1959. – 88 минут.

общеобразовательных учреждениях, а также применены для разработки курсов, написания учебных пособий по дисциплинам «История кино», «История медиакультуры» и «История визуальных искусств».

**Апробация работы.** Исследование апробировано на конференциях – XIV и XV Межрегиональном научном форуме «Человек, общество, культура: Современное и историческое измерения» 2016, 2017 гг. (г. Пермь, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет).

**Структура исследования.** Выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы в количестве 44 наименований и приложения. Объем работы составляет 71 страница.

## Глава 1. КИНОКУЛЬТУРА ФРАНЦИИ 1950-Х – 1960-Х ГОДОВ

### 1.1. Особенности развития французской кинокультуры

Великие писатели, поэты, драматурги, художники, актеры, модельеры, музыканты и ученые, haute couture и haute cuisine – все это неотъемлемая часть самого понятия «Франция». Именно французам мы обязаны появлением кино и киноискусства (брата Люмьер). Французский кинематограф сформировался после Второй мировой войны: всемирное признание получили: «Пармская обитель» (1948), «Красное и чёрное» (1954), «Тереза Ракен». В 1940-х — начале 1950-х годов становятся известными такие блестящие актёры как: Жерар Филип, Бурвиль, Жан Маре, Мари Казарес, Луи де Фюнес, Серж Реджани.

«Новая волна» французского кино стала отдельным явлением в мировой культуре благодаря Франсуа Трюффо, Клоду Лелушу и другим молодым талантливым режиссерам, Франция стала одним из центров мирового киноискусства. В 1960-х годах на сцену французского кино вышли Жанна Моро, Жан-Луи Трентиньян, Жан-Поль Бельмондо, Жерар Депардьё, Катрин Денёв, Ален Делон, Анни Жирардо, французские комики Пьер Ришар и Колюш. Тон современному французскому кино задают такие режиссёры как Люк Бессон, Жан-Пьер Жене, Франсуа Озон, Филипп Гаррель. Говоря об актёрах, стоит упомянуть Жана Рено, Одри Тоту, Софи Марсо, Кристиан Клавье, Мэттью Кассовитц, которые стали звездами мировой величины. Именно во Франции, начиная с 1946 года, проводится знаменитый Международный кинофестиваль в Каннах.

Когда речь заходит о кинокультуре, никто не может отнять пальму первенства у французов: необыкновенная, удивительная, утонченная – вот отличительные черты французской кинокультуры. Без сомнения, только долгая и богатая история могла привести к появлению такой богатой кинокультуры. Именно во Франции зародились многие течения мировой культуры, которые оказали существенное влияние на ход истории, развитие

науки, искусства и литературы в целом. Культурное наследие Франции поистине огромно. Именно эта страна многие столетия была и остается центром мирового искусства. Франция может быть маленькой страной в плане географии, но она одна из величайших, когда речь заходит о творчестве, искусстве, философии, науке и технике.

После Второй мировой войны во французском искусстве начался период застоя. Париж, культурная столица мира, не мог предложить ничего свежего и уступил корону Нью-Йорку. Подписанное в США в 1946 году тогдашним премьером Франции Леоном Блюмом печально известное «Соглашение Блюма-Бирнса» поставило французскую кинематографию в заведомо проигрышное положение, ведь согласно этому соглашению приоритет во французском прокате однозначно получали картины «освободителей» из Голливуда. Такое положение дел означало неминуемую смерть национальному кинематографу, терявшему возможность зарабатывать на прокате своих картин и работники французской киноиндустрии начали бороться против «Соглашения» всеми доступными способами, создав для этого даже «Комитет защиты Кино». В 1948 году борьба закончилась победой национальной кинематографии Франции — был принят Закон, согласно которому «организован «Фонд помощи кинематографу», в который направлялись 7 % с каждого проданного кинобилета во Франции и 25 % от суммы выручки с проката национальной картины за рубежом. Далее средства «Фонда» направлялись только на финансирование новых французских фильмов»<sup>20</sup>.

В послевоенные годы во Франции возникло движение против использования кино в коммерческих целях. «Движение возглавили представители киноавангарда того времени. Занимаясь формальными экспериментами, авангардисты в то же время значительно расширили

---

<sup>20</sup> Тенейшвили О. Будни французского коммерческого кино. – М, 1972. – С. 655.

выразительные возможности кино. Ими создавались киноклубы, пропагандировавшие лучшие достижения мирового кино»<sup>21</sup>.

Во французской кинокультуре 1950-е годы ознаменованы пересмотром устоявшихся подходов к процессу съемок, и началом поиска новых подходов к киновыражению. Так в 1950-е гг. французский критик и теоретик кино А. Базен пришел к выводу, что монтажный кинематограф, сформировавшийся в период «золотого века» немого кино, безнадежно устарел, поскольку основывался на насилии над «естественным» зрительским восприятием. «А. Базен выводил изобразительные искусства из «комплекса мумии», стремления законсервировать внешний облик мира, и особенно ценил кино за его способность воспроизвести реальную (не столько физическую, сколько психологическую) длительность, устанавливающую единство между субъектом (художником и зрителем) и объектом (действительностью)»<sup>22</sup>. Это позволяло А. Базену-теоретику гипертрофировать саму реальность. Наделять ее самостоятельным и самодовлеющим смыслом. Отсюда и принципиально важное для А. Базена деление режиссеров на два типа: тех, которые верят в образность, и тех, которые верят в реальность. Сам критик отдавал безоговорочное предпочтение последним – самоустраняющимся перед изображаемой действительностью. В этом противопоставлении, неоднократно привлекавшем внимание исследователей трудов А. Базена, существенной является на первый взгляд сугубо стилистическая деталь: рассуждая как об образности, так и о реальности, А. Базен говорит, прежде всего, о вере режиссера.

Если в отношении образности решающей оказывается вера в себя, в свой талант и в свои идеи, то в отношении к реальности, очевидно, имеется в виду религиозное ощущение, охватывающее человека перед непостижимым божественным творением – мирозданием. Из теории и практики неореализма с характерным для него преобладанием безмонтажных планов-эпизодов.

---

<sup>21</sup> Жанкола, Ж.-П. Кино Франции : Пятая республика (1958-1978) [Текст] / Жан-Пьер Жанкола. – Москва : Радуга, 1984. – С. 145.

<sup>22</sup> Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2011. – С. 151.

Позволяющих сочетать в одном кадре несколько разнородных действий, не разделяя их на главные и второстепенные, А. Базен выводил идею двойственности, таинственности, информативной избыточности реального мира.

Так от конкретной оценки художественных явлений через классификацию режиссеров, «отделяющую «верующих в реальность» от «насилующих реальность» во имя субъективной (а точнее, «пропагандистской») образности, А. Базен и его сторонники приходят к мысли, что подлинно современное кино должно преодолеть как идеологию всеильного монтажа, так и издержки «консервированного театра»<sup>23</sup>. Оно призвано вернуть аудитории естественность восприятия экранного действия и свободу его интерпретации.

Несколько более сложные механизмы вступали в силу, когда в одном кадре использовались несколько планов (передний, средний и задний), показываемых с равной степенью отчетливости. «В классическом кинематографе немого периода фокусировкой выделялась, как правило, одна пространственная зона – та, где происходило основное действие»<sup>24</sup>. Теперь же обыгрывался вариант сочетания главного и второстепенного, не соответствующий перспективному расстоянию. На переднем плане могла происходить мешающая восприятию перепалка, в то время как на среднем или на заднем плане показывалось что-то, имеющее принципиальное значение для развития сюжета.

В 1950-1960-е годы происходит формирование и обоснование новых концепций в кинематографе. К примеру, на рубеже 1950-х годов возникает теологическая концепция кинематографа. Французские критики и теоретики кино А. Эйфр, А. Ажел и А. Базен, в конце 1940-х – начале 1970-х гг. предприняли последовательную попытку сближения кино и теологии. Хотя религиозные элементы в той или иной мере присущи взглядам каждого из

---

<sup>23</sup> Там же, с. 151.

<sup>24</sup> Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2011. – С. 152.

названных авторов, в вопросах теологии лидером, безусловно, является А. Эйфр: он один был не только верующим католиком, но и аббатом, получившим богословское образование.

Воплощение Отца в Сыне и Христа в каждом человеке делает возможным мистическое истолкование любого изображения человека на экране. Теологи кино говорили о двух типах изображений, в наибольшей степени способных раскрыть перед зрителем божественное начало. С одной стороны, перед зрителем предстают условные, возвышенные. Отвлеченные и стилизованные образы. «Эту тенденцию, связанную со Средневековьем, называют «трансцендентным стилем», способным дать непосредственное представление об ином, потустороннем, божественном мире»<sup>25</sup>. Его стихия – скульптура и живопись, хотя он все же может проявиться и в сложных киноструктурах.

Второй стиль, который А. Эйфр называет «стилем воплощения», в высшей мере присущ кино и телевидению, ибо он позволяет обнаружить священное в повседневности, лик Христа – в лице каждого человека и след божественного творения, грехопадения и спасения – в каждой человеческой судьбе. «Наряду с «трансцендентным стилем» и «стилем воплощения» А. Эйфр отмечает существование «идеализирующего стиля» (эклектической смеси возвышенного и обыденного стилей). Создающего иллюзию божественного, его недостойный суррогат»<sup>26</sup>. По мнению французского теолога, этот стиль, наиболее распространенный в религиозном искусстве XIX – XX вв., в т.ч. в кино, как профанация подлинного религиозного чувства подлежит бескомпромиссной критике.

Вместе с тем и специфически кинематографический «стиль воплощения» содержит в себе внутреннюю опасность. Поскольку изображение сакрализует, то любое появление человека на экране делает его идолом, кумиром толпы, о чем свидетельствуют судьбы «звезд» не только

---

<sup>25</sup> Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2011. – С. 175.

<sup>26</sup> Там же, с. 176.

экрана, но и спорта, бизнеса и политики, старательно рекламируемых средствами массовой коммуникации. Однако этот побочный эффект, весьма существенный для истории кинематографа, не кажется теологам наиболее важным. Им ближе раскрытие священного в простом и повседневном, не отмеченном печатью человеческой (а не божественной) исключительности. Именно в них заключена подлинная тайна бытия и творения – тайна, которая может быть раскрыта преимущественно средствами кинематографа.

Произведения, где сфера действия ограничивается реальным миром, характеризует вытеснение священного «самым приятным и самым дешевым опиумом». А. Эйфр, приводя в пример ряд крупных произведений французского кино, в частности получившие широкое признание в 1930-х – 1950-х гг. ««Пепе ле Моко», «Бальная записная книжка», «Дьявол во плоти» и «В случае несчастья», видит их главный недостаток не в проблематике, а в авторском подходе: они описывают миры, ограниченные, с одной стороны, сферой чувств, страстей, характеров, а с другой – социальной средой»<sup>27</sup>.

Главным аргументом теологического контрнаступления стала абсолютизированная идея воплощения божественного в человеческом, священного в мирском, которой придавался всеобщий и вневременной характер.

Действительно, если божественное начало заключено в объективном мире, если печать Творца несет на себе не только каждый человек, но и каждый предмет, то что лучше кинокамеры способно уловить мистику природы и человека, приоткрыть сокровенное начало любого бытия? Но тогда ощущение божественного должно быть внутренне присуще каждому произведению, вне зависимости от его направленности. «Бесталанный автор способен лишь замаскировать священное пропагандой своих идей или наивной религиозностью, но вытравить его совсем ему не под силу»<sup>28</sup>. И наоборот, если режиссер преклоняет колена перед актом божественного

---

<sup>27</sup> Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М., 2011. – С. 176 – 177.

<sup>28</sup> Там же, с. 177.

творения, то его произведение заслуживает самого высокого признания. Наилучшим примером, на наш взгляд, является фильм «Дневник сельского священника» реж. Р. Брессона (1950 г.). В данном кинофильме режиссер Р. Брессон экспериментировал с соотношением текста и изображения: визуальный и звуковой ряды, каждый по-своему, излагая одни и те же события, но с легким смещением по содержанию и смыслу, поэтому упреки критиков в тавтологии являлись безосновательными. В картине «Мушкет» (1967 г.) трагедия юной героини состояла в том, что она не вписывалась в современную греховную жизнь.

Колебания господствующих вкусов в киноиндустрии проводили к самым разным последствиям. В конце 1950-х – 1960-е гг. наряду с условными конструкциями киноопер и только появившихся рок-опер, существовала и противоположная тенденция, получившая название «прямое кино» или «синема веритэ», опиравшаяся в числе прочего на традиции Дзиги Вертова, стремившаяся довести достоверность экранного облика реальности до абсолюта. «Синема веритэ» органично вписалось в движение визуальной антропологии и в рассмотрение жизни других народов с точки зрения ее документирования. Жан Руш, считающийся основателем этой школы, снимал документальные этнографические фильмы с конца 1940-х гг. и оставался верен методу кинонаблюдения до самой смерти в 2004 г. В центр общественного внимания работы Ж. Руша попали в 1950-1960-е гг. Сенсационную картину о молодом нигерийце под названием «Я - чернокожий» в рамках цикла фильмов о жизни в Черной Африке он снял в 1958 г. «Человеческая пирамида» (1961 г.) представляла собой запись диспута молодежи о межрасовых взаимоотношениях в средней школе в Абиджане. Параллельно в соавторстве с социологом Э. Морэном Ж. Руш снимал самую спорную и самую знаменитую свою картину «Хроника одного лета».

«Синема веритэ» вообще культивировало психодрамы. вторжение в реальную жизнь, благодаря которому режиссер и сценарист приводили своих

героев – вполне реальных людей – к выводам и решениям, последствия которых нередко бывали драматическими, а иногда и трагическими. Первой картиной такого рода стала «Хроника одного лета» (с подзаголовком «Париж, 1960»). Отсюда и атмосфера скандала, которая ей сопутствовала. Авторов, в частности, обвиняли в нервном срыве одной из героинь – молодой и неустроенной Мари-Лу. Интересно заметить, что следующим шагом этой тенденции стал жанр реалити-шоу. Который стал спустя несколько десятилетий завоевал мировые телеэкраны.

В данном параграфе мы приходим к следующим выводам.

Если в первое десятилетие кино операторы постепенно учились выделять фокусировкой в кадре основное действие, то в 1950-1960-е гг. они проводили обратную операцию и благодаря особого рода оптике показывали передний и задний планы с одинаковой четкостью. Это и позволяло вводить в кадр наряду с необходимыми для дальнейшего развития событий элементами вещи второстепенные, составляющие часть информационного шума. Экран уподоблялся детективному повествованию, в котором самые существенные детали, хотя и имеющиеся на страницах книги или на экране, остаются незаметными, поскольку перемешиваются с другими, несущественными или уводящими в сторону от подлинной линии расследования. В этих условиях зритель сам становится как бы соавтором повествования, пытается разгадать исходный замысел, и его «свободное» восприятие может увести воображение в совершенно непредвиденном направлении.

На протяжении 1950-х – 1960-х гг. в кинокультуре параллельно развивались несколько разных тенденций: оперность, «система веритэ» и др. Все они по-своему вписывались в поиски новых возможностей искусства экрана как с точки зрения его отношения к реальности, так и в плане разработки специфических выразительных средств.

## **1.2. Предпосылки и причины возникновения направления «новая волна»**

С «новой волны» началось обновление всего мирового кинематографа. А почему она вообще возникла? В 1950-е кинематограф и в США и в Европе находился в глубочайшем творческом кризисе. Жизнь изменилась, а киноленты продолжали шить по старым лекалам, ещё из 1930-х-1940-х. Их основные черты – жёсткое следование традициям, пуританство и не очень смелое использование художественных средств (таких как монтаж, ракурсы камеры и прочее). Особенно раздражали молодых французов заполнившие кинотеатры экранизации национальной литературной классики. Франсуа Трюффо, один из ключевых деятелей «волны» называл всё это просто: «папино кино». Постепенно творческий кризис перешёл в экономический, что и позволило заявить о себе молодым. А ещё появились дешёвые портативные кинокамеры.

Уникальность «новой волны» в том, что её запустили непрофессионалы. К примеру, движущей силой «нового Голливуда» (аналогичного явления в кино США 1970-х) стали люди с телевидения и из киношкол. Во Франции же это были просто любители кино, которые пришли прямо с улицы. У них было два места силы. Во-первых «Синематека», крупнейший в мире архив всего, что связано с кино, в котором постоянно проходили кинопоказы. Позже она стала главным символом киномании и появилась в массе фильмов (например, «Мечтатели» Б. Бертолуччи). Во-вторых, редакция журнала «Кайю дю Синема» («Les Cahiers du cinéma»), основанного в 1951 видным историком кино Андре Базеном. Практически все крупные фигуры «волны» начинали как кинокритики на страницах этого издания. Естественно, они нещадно ругали «папино кино». А вдохновлялись, как это ни странно, кино американским. Потому что именно тогда, в период кризиса, в Штатах были созданы эталонные воплощения традиционных жанров, такие как «Рио Браво» (классический вестерн) Говарда Хоукса или

его же «Джентльмены предпочитают блондинок» (классическая комедия). Ещё одним мастером, которому поклонялись будущие режиссёры, был Альфред Хичкок, которого в те времена никто не воспринимал всерьёз, его считали мелким ремесленником. И, конечно, все признавали влияние импрессиониста от кино, великого Орсона Уэлса. «Однако когда французы сами взяли в руки камеры, у них получилось нечто совершенно иное»<sup>29</sup>.

Теоретическая основа будущего кинодвижения постепенно формировалась в текстах «Кайю дю Синема». Главным принципом стала жизненность. Режиссёры «новой волны» стремились к документальности изображения. Сюжеты брали из газетных заметок и рассказов друзей. Актёры играли как люди с улицы. И, кстати, в классических фильмах «новой волны» нет сцен секса. Конечно, не из-за стеснительности авторов: их героини часто лежат на мятых простынях и красиво курят в потолок после. Просто режиссёры-новаторы считали, что достоверно показать секс перед камерой невозможно в принципе. Также серьёзное влияние на «волну» оказали З. Фрейд, с его погружением в глубины подсознания, и Ж.-П. Сартр с размышлениями о смысле жизни и о человеке в критических ситуациях. В то же время, принципом режиссёров было «пристально всматриваться в своих героев, но не судить их». А вот какой-то единой эстетической позиции у движения не было, разве что неотъемлемое право художника на собственную эстетическую позицию.

Параллельно с написанием статей будущие киноклассики оттачивали технические навыки – постоянно снимали короткометражки, выступая друг у друга то режиссёрами, то сценаристами. Надо сказать, они много знали об истории кино, но мало – о его создании. И этот дилетантизм в итоге помог придумать художественные приёмы, ставшие визитной карточкой «новой волны». «Рваный» монтаж или замедление кадров позволяли скрыть недостатки съёмки. Актёрская импровизация – плохо прописанный сценарий.

---

<sup>29</sup> Базен А. Что такое кино? – М., 1972. - С. 64.

Только натурные съёмки, только естественное освещение и только естественный звук – на аренду павильонов, звукозаписывающих студий и света всё равно ни у кого не было денег. Кино снимали вскладчину, или на деньги родственников. Правда, довольно быстро появились и «свои» продюсеры. Впрочем, они не слишком рисковали, снятые за копейки картины окупались даже при минимальном прокате.

Встреча кинематографа и авангарда произошла в младенческом возрасте обоих. Практические следствия их публичного союза исчерпали себя очень быстро, когда к середине 1930-х годов утихли споры вокруг «первого» и «второго» потоков французского киноавангарда, когда, спасаясь от гитлеровской диктатуры, эмигрировали за океан мастера немецкого экспериментального кино, а их советские коллеги поступили на службу Большому имперскому стилю»<sup>30</sup>.

В оппозиции к другому «большому стилю» — на сей раз голливудскому — манифестировал себя американский андеграунд 1940-х – 1950-х годов, однако его опыты и широковещательные декларации так и не вышли за пределы субкультурной альтернативы. Наконец, «уникальная попытка совмещения авторского видения с законами коммерческого кино была предпринята режиссёрами французской «новой волны», но, по существу, это скорее означало капитуляцию, нежели партизанскую борьбу на чужой территории. Ранний кинематограф, неизменно привлекающий внимание теоретиков авангарда, был адресован массовому зрителю и никаким образом не стремился к эстетическому самосознанию»<sup>31</sup>.

Экспериментальные, поисковые зоны 1920-х – 1930-х годов, напротив, локализуются, отрываются от аудитории. Вся послевоенная история авангардного фильма разворачивается в маргинальных культурных стратах,

---

<sup>30</sup> Как кино стало искусством / Р. П. Соболев. — Киев: издательство «Мистецтво», 1975. - С. 176.

<sup>31</sup> Французская «новая волна» как синтез кинематографа и авангарда / Патефон Сквер №5. - URL: <http://www.patefonskver.ru/partyphone5/fran.htm>

на обочине большого кинопроцесса. Её неизменными спутниками являются полулюбительская среда и узкоплёночная техника.

В своё время т.н. «примитивы» создавали кино, когда нормы на экране ещё не существовало. Как только норма утвердилась, её принялись нарушать. С появлением дешёвых мобильных кинокамер это стало особенно просто. Первыми преуспели американцы. Они начали делать кино в неотлаженной машине кинобизнеса. Они называли его подпольным и независимым. Термин «подпольное» предполагал существование кино напольного, а термин «независимое» — зависимость от продюсеров и денег. Спустя десять лет владельцы мобильных кинокамер в Европе объявили себя новаторами, ассенизаторами большого кино.

Неудивительно, что как только появляется новая техника, дешёвая, лёгкая в обращении, доступная для более широких слоёв общества, а не только для профессионалов, резко возрастает интерес к авангардным, экранным поискам, к новому слову в кинематографе.

Именно так и возникла французская «новая волна», представители которой начинали с любительского кино, перешли к поискам экспериментально-авангардным, а затем влились достаточно широким потоком в «нормальное», профессиональное кино. При этом многие из них до сих пор сохранили репутацию авангардистов. Обратный пример — Клод Лелюш («Мужчина и женщина», 1966 г.). Хотя кинокритики дружно причисляют его к режиссёрам «новой волны», самого К. Лелюша это звание выводит из себя.

Причины возникновения новой волны указываются совершенно разные. Наиболее оправданными нам показались следующие:

Во-первых, это политическая обстановка во Франции 1950-х годов. Пропаганда национальных ценностей правительством Шарля де Голля подтолкнула молодых режиссёров к созданию авторского кино, выработки собственного стиля.

Во-вторых, готовность французских кинопродюсеров пойти на вливание «новой крови» и содействовать режиссерским дебютам молодых авторов. Многие из них располагали собственными средствами, а это обстоятельство помогало в борьбе за независимость.

В-третьих, упадок французского кино, которое становилось все более коммерческим. Появлялись технические новшества, призванные развлечь зрителя во время киносеанса, например, smell-o-vision Ханса Лаубе, которые не прижились.

В-четвертых, развитие техники. Технические прогресс, появление портативных камер, высокочувствительной киноплёнки, а также новой техники звукозаписи позволили молодым режиссерам снимать фильмы, не требующие больших финансовых вложений.

Началом французской новой волны было, в некоторой степени, упражнение кинокритиков из журнала «Cahiers du cinéma» в воплощении их философии и теорий в действительность, путём создания собственных фильмов. Этот временный союз молодых и не всегда молодых деятелей французского кино объединяли желание изменить условия кинопроизводства, антипатия к звездам 1950-х гг. и концепция авторского фильма - то есть произведения, выражающего личность создателя прежде всего посредством индивидуальной стилистики. «Красавчик Серж» Клода Шаброля (1958 г.) считается первым фильмом новой волны. Франсуа Трюффо (с фильмом «Четыреста ударов», 1959 г.) и Жан-Люк Годар (с фильмом «На последнем дыхании», 1960 г.) имели неожиданный большой международный успех как с точки зрения критики, так и финансов. Это обратило внимание мировой общественности на происходящее во французской новой волне и позволило движению бурно развиваться».<sup>32</sup>

Представители взбунтовавшиеся против этических и эстетических традиций французского кино, основатели «новой волны» преследовали

---

<sup>32</sup> Виноградов В. Стилиевые направления французского кинематографа [Текст] / В. В. Виноградов. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. – С. 216.

разные цели и вдохновлялись каждый своими идеями о мире и перспективах киноискусства. Мы, правда, больше верим в индивидуальность, нежели в коллективные выступления. Что тогда произошло? Из небытия выдвинулось несколько блестящих личностей, и они стали активно работающими режиссерами. К примеру, саркастичный Клод Шаброль сознательно осмеивал романтический взгляд на человека и моральные ценности в своих принципиальных работах («Кузены», «Милашки», «Офелия»). К. Шаброль является приверженцем жанра «черного детектива», однако в лучшие годы своего творчества использовал жанровые каноны для остросоциального анализа.

Другим примером может быть творчество самого ожесточенного из критиков – Франсуа Трюффо. Он в своей практической деятельности изображает абсурдные последствия несостоятельного бунта личности против неподвижно-архаичного мира буржуазной посредственности, подавляющей любые претензии на индивидуальность и самостоятельный выбор («Четыреста ударов», «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим», «Нежная кожа»). Ф. Трюффо проповедует идеи максимального упрощения фильма: «Я глубоко убежден, что кино — искусство простое. Я наложил для себя самого строжайший запрет на все те стилистические ухищрения, которые интересны в литературе, но кино наносят, по-моему, вред. Например, в последние годы кинокритика все чаще писала о многозначности. Так вот, я считаю, что слово «многозначность» может звучать похвалой, когда речь идет о романе, а для фильма оно не служит комплиментом. В фильме идеи должны быть тщательно упорядочены, классифицированы, причем это необходимо делать на каждом этапе работы»<sup>33</sup>.

Итак, представители французской «новой волны» начиная с любительского кино, осуществили постепенный переход к поискам экспериментально-авангардным, а затем влились достаточно широким потоком в кино профессиональное.

---

<sup>33</sup> Трюффо Ф. Интервью Пьеру Бийару [интервью], 1964 год.

### **1.3. Инновационные практики и индивидуальный стиль режиссеров «новой волны»**

#### **Технические инновации.**

Режиссеры «новой волны» использовали различные методы съемки и технические новшества для выражения своих задумок. Это с одной стороны было обусловлено небольшим бюджетом съемок. Так скромный бюджет, характерный для большинства фильмов «новой волны» способствовал созданию режиссерами новых находок и способов по уменьшению расходов на оборудование. К примеру, для выполнения *trackin shot* использовалась тележка из супермаркета (сцена автомобильной пробки в фильме Ж.-Л. Годара «Уикэнд» (1967г.)), в которую усаживался оператор с камерой. Так же многие фильмы снимались в квартирах друзей, а для массовки использовались знакомые членов съемочной группы. При этом бюджет фильма был очень важен, но адаптация под запросы продюсеров не сказывалась на качестве ленты и превращалась в инновации стиля. Например, когда Ж.-Л. Годара заставили сократить «На последнем дыхании», режиссер «решил вырезать несколько сцен из долгих планов, и использовать резкую смену кадра. Чисто практический прием стал позже применяться, как стилистический»<sup>34</sup>.

Режиссеры новой волны вообще отличались использованием так называемого «метафорического монтажа». Нарушаются законы последовательности планов, по которым крупный должен сменяться средним, который сменяется общим. Ж.-Л. Годар в одном из своих фильме все делает как будто наперекор устоям: фигуры не в фокусе, постоянная смена действия. Все это напоминает съемку скрытой камерой, слежку за героем.

Помимо вышесказанного, режиссеры «новой волны» интересно использовали освещение. Раньше в кинематографе использовалось верхнее

---

<sup>34</sup> Годар Ж.-Л. Из интервью газете «Либерасьон» [интервью]. – 2 мая 1980 года.

освещение, которое давало хорошее качество картинки, но создавало эффект «павильона». Режиссеры же новой волны, для придания реалистичности картинке, отказались использовать вертикальный свет. К примеру, у Ж.-Л. Годара был невероятно изощренный оператор - Рауль Кутар. Его свет был просто невидим, казалось, что никто и не светит, отсутствовал и верхний свет, который всегда безошибочно дает ощущение павильона. «Р. Кутар если и снимал в декорациях, то очень хорошо имитировал реальное освещение. Сегодня так все работают. Но тогда это поражало и казалось, что кино нашло новый язык - упрощенный, почти варварский. Считалось, если грубее и проще снимать, то все будет более современно»<sup>35</sup>.

Другим примером может быть следующий метод съемки, о котором говорит Ф. Трюффо: «Слишком приближенные крупные планы, которые часто видишь на телеэкране, свидетельствуют о дурном вкусе и выглядят бесстыдством. Существует вид режиссуры, который я никогда не мог понять, однако некоторые практикуют его очень ловко. Он основан на использовании движений камеры при неподвижности исполнителей, что совершенно противоположно обычно применяемому принципу сопровождения актера камерой. Мне чужд такой метод и непонятна его логика; я не знаю, почему камера приближается, почему отъезжает»<sup>36</sup>.

Широко использовались и ручные камеры. Во-первых, это позволяло добиться реалистичности съемок. Во-вторых, это давало возможность экономить время. Ж.-Л. Годар объясняет, почему он использовал ручную камеру следующим образом: «Если мы взяли камеру в руки, то только для того, чтобы двигаться быстрее. Я не могу позволить себе нормальную аппаратуру, которая затащила бы съемки на три недели.(...) Три четверти режиссеров теряют четыре часа на съемки плана, который требует пяти

---

<sup>35</sup> Новая волна— сорок лет спустя [электронный ресурс] / URL: <http://kinoart.ru/archive/1999/05/n5-article24>

<sup>36</sup> Трюффо Ф. Интервью Пьеру Бийяру [интервью], 1964 год.

минут работы. Я предпочитаю, чтобы группа работала пять минут, а мне оставались бы три часа на раздумья»<sup>37</sup>.

Следующее нововведение представителей «новой волны» - импровизированные диалоги. «Новая волна» привнесла в кинематограф новые идеи импровизированных диалогов, быстрой смены кадров, камера использовалась не для того, чтобы произвести впечатление на зрителя красотой кадра и его продуманностью, а для передачи чувств и мыслей режиссера. Техника стала шокировать зрителя, манера съемки была настолько прямолинейна и бесстыдна, что Ж.-Л. Годара обвиняли в неуважении к зрителю. «Его стиль называли бессмысленной борьбой против традиций того времени. Как бы то ни было, его приемы используются в кинематографе до наших дней. Такие приемы, как обращение актера напрямую к зрителю (что сегодня уже не кажется столь необычным), в те времена было просто из ряда вон выходящим. Фактически, режиссеры решили напомнить зрителям, что кино – это просто набор кадров, а вовсе не выверенная до миллиметра картина, и не важно, насколько искусно использование света и тени»<sup>38</sup>. Примером может быть фильм Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании». В данном фильме режиссер применил новые кинематографические эффекты: не было четкого плана сцен, диалоги придумывались актерами во время съемки, фильм снимался полностью «на натуре», некоторые сцены были сняты скрытой камерой.

Если обращаться к фильмографии Ж.-Л. Годара, то можно проследить тематику его творчества – упадок нравов, человеческое равнодушие, бесперспективность буржуазного общества. Данная тематика отражена в фильме «Уик-энд», в котором режиссер показал буржуазные пороки. Ж.-Л. Годар перешел в своих творениях от позиции критика буржуазного общества к нигилизму». В фильмах «Мужское-женское», «Китайка» он использовал

---

<sup>37</sup> Жаринов Е. Сериал как искусство. Лекции-путеводитель. – М.: АСТ., 2015. - С. 143.

<sup>38</sup> Белова Е.А. Феномен «новой волны» // Социум. Культура. Личность. Досуг: материалы II Всероссийской научно-практической конференции. – Тюмень, 2011. - С. 54.

нетрадиционную драматургию, где чередовалась уличная разговорная речь с литературными цитатами. В фильмах Ж.-Л. Годара так же прослеживались «неупорядоченные изображения и звуки, которые создавали эффект хаоса и одновременно документальности. Ж.-Л. Годар «ломал» привычные ожидания зрителя, стараясь быть неочевидным, удивительным, новым. Его фильмы имели принципиальную неожиданность, в героях, монтаже, киноязыке, сценарии»<sup>39</sup>.

Фильм Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании» является классическим примером, в котором сосредоточены все **основные приемы и особенности**, определяющие эстетику «**новой волны**», и отчасти ее философию.

**Во-первых, технические особенности:**

- Съёмочное оборудование — легкие ручные камеры «Панафлекс», светочувствительная плёнка с выдержкой 400, синхронная запись звука, возможность перегонки изображения с 16 мм на 35 мм;

- Новые монтажные приемы: jump cuts («склейка-скачка»), ложные раккорды, выпадение фонограммы, особенные титры, и «дыры» в последовательности сцен, - это придавало динамику и позволяло обойтись без «обязательных» сцен (герои перемещались в пространстве не линейно А-В-С, а скачком — из А в С), а фонограмма и титры имели собственную художественную независимость и ценность;

- Условия съемки — отсутствие павильонных съёмок, малоизвестные актеры, малая съёмочная группа (режиссёр, оператор, ассистент, звукоинженер, иногда электрик), съемка без штатива.

**Во-вторых, режиссерские особенности:**

- Отсутствие четкого сюжета и готового сценария, режиссеры и актеры находились в состоянии импровизации, фильм обновлялся во время всего съёмочного процесса от начала съёмок до окончания монтажа;

---

<sup>39</sup> Как кино стало искусством/Р. П. Соболев. — Киев: издательство «Мистецтво», 1975. - С-176

- Особая манера съемки: смешение документального и художественного жанров, репортажность, прямое обращение актеров в камеру; тревеллинг; особое кадрирование; нарушение правила «восьмерки» при съемках диалога; планы со спины и т.д.;

- Всевозможное цитирование: кадров и реплик из фильмов известных режиссеров (Хичкок, Бонюэль, Форд, Хоукс, Мельвиль); обложек киноведческих изданий («Кайе дю синема», «Артс»); книг великих писателей и философов (Бальзак, Кант, Маркс, Ленин); афиш фильмов собственных коллег;

- Акцентуация кинематографической природы кинематографа, режиссеры «новой волны», сохраняя в фильме все внешние признаки жизнеподобия, постоянно подчеркивали, что зрители все-таки смотрят кино.

#### **В-третьих, идеологические особенности:**

- актуальность затрагиваемых в фильмах тем — социальное неравенство, Алжирская и Вьетнамская войны, атомный взрыв в Хиросиме и Нагасаки, проституция, несовершенная система образования, политические режимы, проблемы «отцов и детей», свободные любовные отношения; своеобразный нигилизм по отношению к традиционному кинопроцессу.

Таким образом, мы можем сделать следующий вывод. Взбунтовавшиеся против эстетических традиций французского кино, представители «новой волны» преследовали разные цели и вдохновлялись каждый своими идеями о мире и перспективах киноискусства, однако перечисленные выше особенности присутствуют в разной мере у всех представителей «новой волны».

#### **1.4. Влияние французской «новой волны» на развитие кинематографа**

Выдающийся представитель «новой волны» Ф. Трюффо первым сформулировал и изложил теорию авторского кино, которая стала определяющей в создании молодыми кинокритиками фильмов «новой

волны». Впервые она была сформулирована на страницах журнала «Cahiers du cinéma» ведущими фигурами новой волны (Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Эрик Ромер, Клод Шаброль, Жак Риветт, Андре Базен). Как указывал Федерико Феллини: «Насколько я помню, термин *auteur* по отношению к кинорежиссеру впервые употребил французский критик Андре Базен, говоря о моем творчестве в рецензии на «Кабирию». Трудно, а может быть, и невозможно найти сколько-нибудь крупного режиссера в мировом кино за последние полвека, который бы на вопрос о решающих влияниях на его творчество не упомянул бы французскую «новую волну». «Любые режиссеры, любых эстетических направлений, самых разных жанровых симпатий неизменно говорят о том, как на них повлияли фильмы Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, К. Шаброля, Э. Ромера или А. Рене»<sup>40</sup>.

«Новая волна» также сыграла исключительную роль в становлении современного киноязыка и повлияла на мировой кинематограф: знакомство с фильмами Ж.-Л. Годара и его коллег оказалось мощным фактором в формировании молодого кинематографа Германии, Швеции, Италии, Англии, Индии, Японии, Австралии и Латинской Америки 1960-х гг.

Новая немецкая волна состояла из двух поколений. В первую входили те, кто изложил свои художественные намерения в «Оберхаузенском манифесте» 1962 года (Э. Рейтц, Х.Р. Штробель, П. Шамони, А. Клуге). Это поколение режиссеров-шестидесятников получило название «молодое немецкое кино». Констатируя, что традиционный немецкий фильм умер, авторы манифеста однозначно отрицали сентиментализм и демагогию германского кинематографа 40–50-х годов. В противовес ему они намеревались радикально изменить язык своих фильмов: обновление формы повлечет трансформацию содержания. В качестве положительного героя режиссеры вывели на экран молодого бунтовщика, а главным негативным «персонажем» в их картинах выступала эпоха экономического чуда.

---

<sup>40</sup> Медведев К. Борьба на два фронта: Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов 1968 – 1972 [Текст] / К. Медведев, К. Адибеков. – Москва: Свободное марксистское издательство, 2010. – С. 82.

Начинающие постановщики решительно отмежевались от «идейного» кино, ибо любая идеология, на их взгляд, тоталитарна. Из группы так называемых оберхаузенцев широкую международную известность получил А. Клуге (р. 1932) – и как режиссер, и как автор статей по эстетике кино. Свои картины он создает на основе собственной теоретической концепции.

А. Клуге считает режиссера лишь инициатором и посредником в кинематографическом материале, но не автором окончательного решения. Автор фильма – зритель, который монтирует фильм в своем воображении. Поэтому для А. Клуге прежде всего важны характеры, которые он создает, и экранная среда, в которой существует его герой, а не сюжетные перипетии. Зритель должен понимать скрытые (движущие) мотивы, но не собственно действия персонажей. Фильмы А. Клуге («Акробаты под куполом цирка: беспомощны» (1967), «Крепкий Фердинанд» (1976)) называют *dryly* (сухими, скучными) комедиями. Режиссер иронизирует над немецкой философской традицией, над политическими ситуациями, над социальными формами. Художественная природа его экранных текстов тяготеет к сложным коллажам. Здесь скупость фабулы соединяется с импровизированными диалогами актеров-непрофессионалов, документальный (реалистический) материал смешивается с сюрреалистическим, факты – с фикцией. И поверх всей этой структуры «нанизаны» многочисленные политические и визуальные цитаты: репродукции фотографий, рисунков, фрагментов театральных спектаклей, кинофильмов. Звуковой образ картин А. Клуге также насыщен разнообразием проявлений – закадровый авторский комментарий накладывается на монолог героя, который частично прописывается в титрах (как в немом кино). «Сложная материя афоризмов, ассоциаций, смыслов, чувств и фантазии превращает режиссерский стиль А. Клуге в «провокационно-фрагментарный антиметод», истоки которого сам автор видит в творчестве С. Эйзенштейна и Ж.-Л. Годара»<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Новая волна — сорок лет спустя. – URL: <http://kinoart.ru/archive/1999/05/n5-article24>

Вторая генерация молодых немецких режиссеров (постоберхаузенская группа) – Ф. Шлендорф, В. Херцог, Р.-В. Фассбиндер, В. Вендерс – появилась на рубеже 1960–1970-х годов и получила название «новое немецкое кино». Их творческая деятельность оказалась более плодотворной и фактически обеспечила весомое положение германской киношколы в современном мировом киноискусстве.

Японское движение «новой волны» первоначально началось в студиях, хотя с молодыми, и ранее малоизвестными режиссерами. Оно развивалось примерно в то же самое время, что и французская «новая волна» (с несколькими важными фильмами 1950-х), но, возникло как больше движения, посвященного опросу, анализу, критикованию и (время от времени) опрокидыванию социальных соглашений. «Одним японским режиссером, который действительно появлялся из фона, сродни его французским коллегам, был Осима. Его фильм «Жестокая История Молодежи» стал знаменитым»<sup>42</sup>. Следующий его фильм «Империя чувств» стал всемирно известным как историческая драма.

В США её основным приверженцем и популяризатором выступал Эндрю Саррис. Среди американских режиссёров он выделил «авторов», которые выработали уникальный, характеризующий их художественный киностиль, проглядывающийся в снятых ими фильмах. К 1968 году он завершил работу над фундаментальным исследованием «Американское кино: постановщики и постановки. 1929–1968». По мнению Дэвида Бордуэлла, эта книга «сыграла важную роль в развитии *auteurism*'а, поскольку включила в «Пантеон авторов» многих режиссеров, которых «англоязычные интеллектуалы (ранее) презирали как представителей массовой развлекательной продукции». В 1961 году «авторская теория» была взята на вооружение американскими журналами «New York Film Bulletin» и «Film

---

<sup>42</sup> Потемкин С.В. Эстетика видео, телевидения и язык кино// Экранная культура в XXI веке, М., ИПК работников ТВ и радиовещания, 2010 235-305 с. Разлогов К. Э. «Контркультура и «новый» консерватизм» М.: Искусство, 1981. – С. 163.

Cultur»»<sup>43</sup>. До появления авторской теории кинофильм воспринимался только как продукт киноиндустрии — совокупное произведение режиссёра, сценариста, композитора и актёров. Однако теоретики «Cahiers du cinéma» обратили внимание на то, что даже в рамках конвейерной студийной системы Голливуда успешно «работали яркие индивидуальности, подлинные авторы — такие, как Альфред Хичкок и Джон Форд (а также Фриц Ланг и Орсон Уэллс). В кинокритической среде их прозвали «Хичкоко-Хоуксианцами», а их теория получила название *politique des auteurs* — стратегия или политика авторства»<sup>44</sup>. Питер Крамер, когда написал, что американское кино, навеянное «новой волной», характеризовалось «сложным нарративом, акцентированием кинематографических приемов, склонностью к жанровым гибридам и отсутствием запретных тем». Это была эпоха, когда аудитория была готова к экспериментам как в жизни, так и на экране, особенно она настроена была пересматривать устоявшиеся нормы морали, демифологизировать идеалы. Ориентированный на молодежь, Новый Голливуд отличался изображением зрелищного насилия, что было призвано манифестировать протест по отношению к власти предрержащим и отсутствие социальных иллюзий. Это было время не только поиска новых путей, но и огромной авторской свободы, которая будет снова серьезно ограничена продюсерским диктатом к концу 1970-х. «Усиление продюсерского диктата позволяет провести разграничительную линию между Новым Голливудом и так называемым «Новым Новым Голливудом». Если кратко, то Новый Голливуд ознаменован коротким временем режиссерской свободы, когда большие студии, находившиеся в серьезной растерянности перед происходящими изменениями, искали возможность выхода и давали большую свободу американским режиссерам»<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Муссиак Л. Рождение кино. — Л: Academia, 1966. — С. 24.

<sup>44</sup> Стивен Ребелло. Хичкок. Ужас, порожденный «Психо». — Litres, 2017-01-12. — С. 225.

<sup>45</sup> Артюх, А.А./ Голливуд: новое начало. Поколение, режиссеры, фильмы: смена ценностей и приоритетов. // Искусство кино. — 2009. — № 8. — С. 107.

Режиссура Нового Голливуда немислима без осознания критической практики авторства. Авторство понималось как манифестация личности, особого выразительного стиля, собственного «голоса». Однако влияние на представителей Нового Голливуда оказывал и американский андеграунд, вроде фильмов Кеннета Эннера и Энди Уорхола. На экране открывались ранее табуированные темы — гомоэротизм, секс, наркотики. Кроме того, огромное значение для развития Нового Голливуда оказала студия Роджера Кормена, сумевшая привлечь внимание к exploitation (у него начинали Мартин Скорсезе, Фрэнсис Форд Коппола, Джордж Лукас, Джон Милиус, Питер Богданович, Боб Рэфелсон, Монте Хеллман, актеры-режиссеры Денис Хоппер, Питер Фонда, Джек Николсон, сценарист Роберт Тауни).

Здесь уместно подумать о различиях французского и американского кинематографа. Классический Голливуд не признавал Автора, а значит, не было и почвы для синефильской ностальгии. «Новый Голливуд», напротив, впитал опыт европейских «новых волн»: как говорил Клод Лелуш, «самое интересное в Спилберге — это Годар». Американцы охотно переняли у французов идею культового кино, но синефилами в полном смысле не стали: для этого они слишком душевно здоровы. Делая ремейки знаменитых лент (своих и европейских), они видят в первоисточнике не миф, а просто удачный, пригодный для перелицовки сюжет.

«Новая советская волна» зародилась в советском кинематографе начала 1960-х годов, определившее духовно-эстетическую ценность советского кино. Представителями новой волны стали молодые режиссеры, чье творческое мышление сложилось под влиянием отечественной киношколы, а также европейской школы киноискусства. Новое направление стало главной движущей силой в создании фильмов и быстро получило широкое распространение в СССР. Поколение молодых режиссеров способствовало развитию сразу двух значимых тенденций в развитии

советского кинематографа. Поэтико-живописное направление характеризуется применением притчеобразных сюжетов, аллегорий, метафор, символов. Образный строй фильмов отличается яркой, живописной выразительностью и декоративной броскостью. Режиссеры старались показать радость жизни через бытовые вещи, которые часто становились более важными, чем сам сюжет картины.

Поэтико-документальное направление представляет собой сочетание приемов документального и игрового кино. Происходит изменение контакта с действительностью. Благодаря внутрикадровому монтажу фильмы обзавелись такими отличительными чертами, как динамичность и ритмичность повествования. Ощущения реальной среды, впечатления естественно протекающей жизни, «случайного» обличения частной жизни кинематографисты стали добиваться за счет присутствия «скрытой камеры». Излюбленным приемом в кино этого жанра становятся лирические отступления на отстраненные темы, что добавляет фильмам особую одухотворенность и поэтичность. Режиссеры начинают выстраивать свое авторское пространство с помощью оператора, а не закадрового голоса. Теперь изображение — это рассуждение героя, находящегося в постоянной динамике, а действие — его внутреннее состояние, формирующееся за счет настроения самого автора. Стилистической особенностью становится пристальное внимание к психологически важным деталям, акцентируемым резким монтажом. Наибольшее признание получили такие фильмы, как «Я шагаю по Москве» (1963) Г. Данелия, «Июльский дождь» (1966), «Застава Ильича» (1965) М. Хуциева, «Листопад» (1966) О. Иоселиани, «Иваново детство» (1962) А. Тарковского, «Тени забытых предков» (1964), «Цвет граната» (1968) С. Параджанова, «Мольба» (1967) Т. Абуладзе. Ежегодно в стране выходило более 300 тематических и событийных фильмов, 80 % из которых финансировались Госкино СССР, а оставшиеся 20 % — ведомствами и министерствами, интересовавшимися производством фильмов

о своей отрасли. 50 % продукции документального кино производилось в СССР»<sup>46</sup>.

В фильме «Сегодня премьера» С. Аранович (1965) активно пользуется приемом «скрытой камеры», показывая репетиции Георгия Товстоногова. В фильм также включены эпизоды, запечатлевшие моменты реакции известных актеров на снимающий их объектив. Так же ярким примером «новой волны» — можно назвать фильм П. Когана, П. Мостового «Взгляните на лицо» отличается удивительным операторское мастерством, за счет которого передается все разнообразие чувств, возникающее у посетителей Эрмитажа перед картиной «Мадонна Литта». Другим примером может быть фильм М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1966), в котором были применены практически все популярные приемы этого времени. Режиссер смонтировал основную часть фильма, стремясь придать кадру новое назначение, а в прологе фильма использовал «скрытую камеру» для кадров Москвы. Каждый эпизод, по задумке автора, должен был вызвать максимально яркие зрительские эмоции.

Британская новая волна стало аналогичным направлением в кинематографе Великобритании конца 1950-х — середины 1960-х годов. Британская «новая волна» являлась составной частью общеевропейского, а позже — практически всемирного процесса критического переосмысления как форм, методов, так и самих задач, решаемых этим видом искусства. Название было заимствовано из французского языка — *La Nouvelle Vague*, термина, обозначающего аналогичное явление во французском кино. Важным фактом формирования национальных особенностей направления стало совпадение его по времени с развитием аналогичных тенденций в художественной литературе и драматургии, выразители которых получили название «Рассерженные молодые люди» (англ. *Angry young men*). Этапной

---

<sup>46</sup> Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. М.: Советский писатель, 1988. – С. 135.

для этой творческой идеологии стала пьеса «Оглянись во гневе» Джона Осборна. Автор и последовавшие за ним коллеги клеймили классовые барьеры, истеблишмент, контролирующий, на их взгляд, все сферы общественной жизни и умышленно отупляющий рабочий класс, делающий его покорным. Воплотить эти идеи на киноэкране стало возможным после создания Осборном и Ричардсоном независимой студии «Woodfall». Безусловно, первой выпущенной картиной стала экранизация «Оглянись во гневе», премьера которого состоялась в мае 1959 года. Тремя месяцами ранее в британский прокат вышел фильм «Путь в высшее общество» (режиссёр — Джек Клейтон). Именно эти киноленты знаменуют фактическое зарождение Британской новой волны.

Таким образом, главным объектом внимания как «рассерженных», так и молодых кинематографистов стал рабочий класс, который к началу 1950-х годов действительно получил в Великобритании реальную экономическую независимость и социальное влияние. В фильмах участие героев из этой среды сместилось от эпизодов, где ранее они эксплуатировались зачастую как комические персонажи, к центральным ролям в настоящих бытовых драмах (так называемая «драматургия кухонных моек» англ. kitchen sink drama). Для сравнения следует отметить, что французская «новая волна», например, не характеризовалась такими жёсткими социальными границами и предлагала реалистический анализ жизни общественных групп от преступников («На последнем дыхании» и «Посторонние») до детективов («Украденные поцелуи»), от сельских провинциалов («Красавчик Серж») до надменных парижан («Две или три вещи, которые я знаю о ней»). Показательно, что прямое противопоставление пролетариата и среднего класса отражено только в двух первых упомянутых фильмах Британской новой волны. В дальнейших кинопроизведениях рассматривались «конфликты внутри данной социальной группы: небогатых, малоквалифицированных пролетариев, склонных к криминалу и (или) гедонизму («В субботу вечером, в воскресенье утром», 1960 год, режиссёр —

Карел Рейш, «Одиночество бегуна на длинные дистанции», 1962 год, режиссёр — Тони Ричардсон) в противостоянии с рабочими респектабельными, обученными, «высоконравственными» («Своего рода любовь», 1962 год, «Билли-лжец», 1963 год, оба — режиссёр Джон Шлезингер)»<sup>47</sup>.

Очень скоро Британская новая волна исчезла в определённой степени из-за своей популярности. Её изобразительные методы стали копировать крупные производители кино. Кроме того, зрители достаточно быстро насытились мрачностью социального реализма и вновь требовать фильмов развлекательных, «лёгких». Британская новая волна существовала недолго, её творческое наследие составляет не более двух десятков фильмов. Однако кинокритик Леонид Александровский отзывался о нём чрезвычайно высоко.

Таким образом, многие концепции французских режиссёров начала шестидесятых получили развитие в киноискусстве разных стран и продолжают развиваться до сих пор.

Итак, в первой главе нашего исследования мы пришли к следующим выводам. Стремления французских режиссёров «Новой волны» отражать жизнь «такой, какая она есть», отказаться от эстетизации и зрелищности в кино позволили показать публике индивидуальное бытие человека, который противостоял социальным нормам. Поэтому идейной особенностью являлось не просто показ рутинной повседневности, а противостояние бунтующего человека против этой самой повседневности. Постепенно пути режиссёров разошлись, и говорить о каком-то общем течении стало невозможно. Это естественно, они были слишком разными. Но им удалось совместить авторское видение с законами коммерческого кинематографа, и навсегда изменить его, расширить границы возможного. А главное в том, что эти люди просто очень любили кино в любых его проявлениях. Самым важным для них было как можно лучше снимать: хоть комедию, хоть драму, хоть триллер. Так что каждый легко может найти в «новой волне» фильм

---

<sup>47</sup> Phil Wickham. British New Wave. 50s-60s films which reinvigorated cinema

любимого жанра. Наконец, их героями стали простые, понятные, легко узнаваемые люди, а не какие-то роботы с выхолощенных рекламных картинок. Всё это не могло не покорить зрителя, и продолжает оставаться актуальным и сегодня. Их творческие находки постоянно используются.

## ГЛАВА 2. КИНОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМОВ ФРАНЦУЗСКОЙ «НОВОЙ ВОЛНЫ»

### 2.1. Анализ фильма «Четыреста ударов» Ф. Трюффо

Первые и ключевые работы представителей «новой волны» порождают многочисленные дискуссии. Чаще всего в качестве определяющей идейно-эстетической позиции нового направления выделяют отказ от причинно-следственных связей, утверждение непознаваемости внешнего материального мира и внутреннего мира личности. Прямым следствием данной позиции становится убеждение в ненужности эстетического моделирования реальности, объективных законов социума и внутренней жизни человека. «Жизнь как опыт, как вечный эксперимент, в ходе которого каждый может и должен искать свой собственный путь, не связывая себя никакими социальными и моральными нормами, становится истинным кредо героев К. Шаброля, Ф. Трюффо и Ж.-Л. Годара. Исход эксперимента, как правило, трагичен и подводит к выводу о противоестественности существующего порядка вещей»<sup>48</sup>.

Для анализа был взят фильм известный фильм Ф. Трюффо «Четыреста ударов». Обратимся к его краткому содержанию. Двенадцатилетний Дуанель - трудный подросток. Его мать (Морье) занята личной жизнью, и у нее нет ни времени, ни желания вникнуть в проблемы сына. Отчим (Реми) - человек слабохарактерный, не имеет влияния ни на жену, ни на сына. Учитель лишь наказывает мальчика. Антуан и его приятель все реже посещают школу, сбегают из дома. Будучи пойманным, Антуан планирует новый побег...

В основу замысла данной истории положены нестандартные события юности самого Ф. Трюффо. В детстве он все время откуда-то бежал – из детского лагеря, школы, армии; не раз бывал в исправительном доме, куда

---

<sup>48</sup> Баландина Н.П. Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. — М, 2014. — С. 168.

его определял собственный отчим. Предательство семьи и побег стали основными сюжетными мотивами фильма. Автобиографичность в тот период была для Ф. Трюффо принципиально важна. Это развивало его теоретические воззрения на авторское кино. Дуанель стал совместным творением режиссера и актера. «Он понравился мне с первого взгляда, - говорил Трюффо о Лео. - У него тоже было весьма неблагоприятное детство, но он оказался агрессивнее меня и полностью изменил тон нашего фильма. Я представлял себе Антуана Дуанеля замкнутым, робким ребенком, вроде меня самого. Лео же, в отличие от меня, обладал каким-то особенным здоровьем, он мог сопротивляться...». Сопротивляться, впрочем, Дуанелю в фильме приходится не по своей воле. Он отторгнут обществом, противостоять которому не хочет, но и влиться в него не может.

Данный фильм акцентирует социальную несправедливость, боль, страдания героя Дуанеля, отображает не просто проблемы юности, но и идеи «новой волны» о социальной несправедливости.

Далее перейдем к языку фильма. Следует отметить, что кинематограф является пространственно-временным видом искусства, так как фильм обладает сюжетом, разворачивающимся как во времени, так и в пространстве. Таким образом, для строения истории жизни одного героя, Франсуа Трюффо создавал художественное пространство как единство внутренних частей картины. Каждой части которой отводилось присущее ей место, и, тем самым, не нарушалась целостность фильма как в пространственном, так и во временном направлении. Помимо художественного пространства, кинокартина обладает пространством хронотопа. Некоторые персонажи перемещаются из фильма в фильм. В той же кинокартине «Ускользящая любовь» состоялся элегический диалог между Антуаном и любовником его матери, который до этого появлялся лишь в одном эпизоде фильма «Четыреста ударов».

Помимо необычного сюжета следует отметить операторскую работу и монтаж. Они еще не настолько смелые и новаторские, как в годаровском «На

последнем дыхании», будущем флагмане «новой волны», но уже присутствует свобода, с которой камера снимает приключения Дуанеля. В стилистике фильма чувствуется влияние документального кино, которое к тому времени все сильнее воздействовало на игровой кинематограф. Кроме того, Ф. Трюффо, добиваясь естественности, не заставлял актеров заучивать текст наизусть, а предлагал импровизировать.

Если говорить об особенностях французской «новой волны» в этом фильме, то он, действительно, прекрасно иллюстрирует основные положения данного направления. Здесь не только стремление к показу подлинной жизни, тут сама жизнь, как она есть, точнее вырванные несколько дней из бытия обычного французского школьника, показанные без прикрас. Отсюда множество кадров с бытописанием Антуана: ему не просто сказали вынести мусор, а показали, как он это делает, вот герой идет за мукой и становится невольным свидетелем беседы двух дам почтенного возраста, обсуждающих аборты, а вот Антуан после ночи, проведенной вне дома, умывается в фонтане, предварительно разбив рукой замерзшую лужицу. Сцены в школе, поведение учеников сняты так, как будто камеры там никто и не видел: извечные смешки и возбуждение школьников после фраз о любви, прекрасная сцена с уроком физкультуры. Кстати, этот урок физкультуры отлично иллюстрирует прием «улетающей камеры», когда камера поднимается все выше и выше, взбираясь до небес, что невозможно выполнить в условиях павильонной съемки.

Ввиду скудного бюджета в фильмах используется малое количество декораций. Большинство сцен снимается прямо на улицах или в жилых квартирах. Как отметил Ф. Трюффо: «Но все же что-то было в фильмах «новой волны» завораживающее. Во-первых, мне по душе было «синема-верите» - правда, достоверность, все снято на натуре, никаких декораций»<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Трюффо Ф. [интервью] журналу «Кайе дю Синема». 1980 год

Звук в картине был так же уличным, в качестве музыки использовали уличных музыкантов. Только натурные съёмки, только естественное освещение и только естественный звук – на аренду павильонов, звукозаписывающих студий и света в то время не было денег.

Итак, Ф. Трюффо в фильме «Четыреста ударов» художественными мазками, в духе импрессионистов отобразил свободную композицию построения фильма для отображения подлинной человеческой реальности.

## **2.2. Анализ фильма «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара**

«На последнем дыхании» - полнометражный дебют величайшего французского режиссёра второй половины XX века - Жана-Люка Годара. Данный фильм совместно с картиной Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» определил и задал целое направление - французскую «новую волну». Ж.-Л. Годар нарисовал яркий, узнаваемый портрет бунтаря без причины, но с последствиями, тем самым уловив нерв времени, предсказав студенческие волнения 1960-х, отдав дань экзистенциализму, поставив своего героя в позицию загнанного зверя, заставляя его жить, подвергая себя опасности, на последнем дыхании, легкомысленно разрывая хрупкую материю экзистенции.

Сначала обратимся к истории создания фильма. Одним из создателей сценария к фильму «На последнем дыхании» стал другой выдающийся режиссёр «Новой волны» Франсуа Трюффо. По одной из версий Ф. Трюффо принёс несколько страничек, написанных на основе журнальной заметки из криминальной хроники. По другой, он просто пометил один из рассказов в журнале как интересный сценарий. Важно заметить, что перед началом съёмок готового текста не было и большинство диалогов в фильме - импровизации. Ж.-Л. Годар постоянно изменял сценарий его по ходу съёмок. Но несмотря на явную внешнюю небрежность, совершенно чётко

ощущается то, что режиссёр прекрасно понимал свой конечный замысел. По словам Жана-Поля Бельмондо, режиссёр не заставлял репетировать, а в процессе съёмок при включённой камере объяснял, что делать. Такой новаторский и раскованный подход, делают «На последнем дыхании» образцом свободы, вольного обращения с ритмом, темпом, вообще, всеми компонентами кинозрелища. Это некая демократичность ко всем участникам творческого процесса (к операторам, актёрам). Хотя, это вполне может быть хорошо срежиссированная свобода, но ощущение спонтанности и креативности от картины очень сильное.

Далее непосредственно рассмотрим сюжетную линию. Сюжет данного фильма - это криминальная история мелкого угонщика автомобилей, который случайно и бессмысленно убивает на просёлочной дороге полицейского из пистолета, найденного в украденном авто. Дальше вместо того, чтобы уйти в бега, он возвращается в Париж, чтобы выбить долг у одного своего знакомого и охмурить, и увезти с собой в Италию свою новую подружку - привлекательную американскую студентку - журналистку Патрицию Франчини (Джин Сиберг). Девушка хоть и молоденькая, и симпатичная, но нацелена на карьеру. С другой стороны, она не может оставаться равнодушной к той «интересной и опасной» жизни, которую ведёт беззаботный молодой пижон Мишель Пуакар (Жан-Поль Бельмондо). Важный парадокс - легкомысленный Пуакар поставил себе чёткую цель - завоевать девушку и забрать с собою. У Патриции (американки, приехавшей в Париж), наоборот, целей множество - учёба, подработка продажами газет, общение со знаменитостями на пресс - конференциях и т.д. Она параллельно крутит вялый роман с каким-то журналистом, но главной цели у неё нет и в конце она совершает подлость, сдав Фуакара полиции, что завершает этот фильм на минорной ноте.

Ж.-Л. Годар сделал свой фильм, чтобы показать и доказать, что наличие криминального сюжета никак не мешает сделать высокое произведение искусства. Особенность фильма в том, что он построен на

случайностях и производит впечатление потока жизни, реальности. «Новая волна», как раз, и принесла обновление киноязыка, дыхание улицы в кино. Конечно, дыхание улицы уже было привнесено в искусство итальянским неореализмом и это произошло лет за десять до новой волны во Франции. И «нововолнисты», бывшие в то время критиками очень интересовались неореалистами актёров.

В системе образов Ж.-Л. Годар намеренно использует образ американской девушки. В фильме она постоянно переспрашивает, что значит то или иное непонятное ей французское слово. Здесь Ж.-Л. Годар в символической форме преподносит идею того, что «новая волна» заново формулирует всё, обновляет алфавит кино. Считалось, что американцы уже прописали всё, что может быть в фильме и чего быть не может. А Ж.-Л. Годар говорит, ничего подобного мы можем совершенно по - другому. При этом, однако, именно француз влюблён в американку и безнадёжно. Она не отвечает ему взаимностью и из-за этого всё заканчивается плохо. Герой - воплощение импульсивности. Рефлексирует в этом фильме только девушка, решая что и как ей делать, но в итоге её главное финальное решение тоже какое-то импульсивное. Такое чувство, что она искусственно добавляла остроты в свою жизнь. Кстати, она же писала книгу, возможно, намеренно драматизировала скучное течение своей жизни, желая найти таким образом вдохновение. И Пуакар для неё - желанная находка, человек, который живёт «естественно» и может дать ей «нужные эмоции»... Порадовался бы Жан-Жак Руссо, который описывал и идеализировал такой типаж. Это же большая традиция французского романтизма - образ свободы, натуральности, воплощённый в герое Бельмондо.

В то же время, Ж.-Л. Годар ироничен к своему герою. Если в «Четыреста ударах» видим абсолютную влюблённость режиссёра Франсуа Трюффо в придуманный им образ Антуана Дуанеля (мальчика - стихийного бунтаря, то Ж.-Л. Годар «посмеивается» над Пуакаром («Ну и дурак же я... А, ладно... (громче) Дурак, так дурак!»))

Следующая особенность фильма – это совершенное отсутствие титров. Вкупе с использованием ручной камеры и естественного освещения данные приёмы создают впечатление непосредственности, почти документальности изображаемых событий. Однако режиссёр сознательно разрушает эту иллюзию реальности: актёры и эпизодические персонажи то и дело смотрят прямо в камеру, а Мишель в начальной сцене побега, кажется, общается напрямую со зрителем: «Как красиво за городом. Я очень люблю Францию... Если вы не любите море... если вы не любите горы... если вы не любите жизнь... идите к чёрту! "Такая хамоватая интонация была присуща Годару всегда и везде»<sup>50</sup>.

На последнем дыхании» изобилует и самоцитатами. По ходу действия Мишелю пытаются всучить выпуск альманаха «Cahiers du cinéma», в котором в то время размещал свои статьи Ж.-Л. Годар. В одной из последних сцен сам режиссёр в чёрных очках и с газетой в руках оказывается в кадре. Мишель носит с собой подложный паспорт на имя Ласло Ковач — так звали героя Бельмондо в его предыдущем фильме, снятом Шабролем. А в следующем фильме Годара, «Женщина есть женщина» (1961), персонаж Бельмондо спешит домой, чтобы успеть на телепоказ фильма «На последнем дыхании». Характер Патрисии и то как её играет Сиберг, отсылает к ее роли в предыдущем фильме «Здравствуй, грусть».

Фильм «На последнем дыхании» можно назвать «теорией кинематографа». В нём есть рассуждения о любви о свободе о преступности, но в то же время — это кино о кино. И то, что выглядит там импровизациями соединяется с какими-то цитатами и моментами из других фильмов. Впечатление «культурного винегрета» (пастиш) создаётся за счёт обилия аллюзий к культурным реалиям: звучит музыка В.А. Моцарта, обсуждается книга Фолкнера («Дикие пальмы»), упоминается Дилан Томас, мелькают

---

<sup>50</sup> Годар о Годаре. Составление, комментарии и перевод // Искусство кино. - 1991. - № 2. С. 23.

картины Пикассо и Ренуара... Сюжетная линия составлена из штампов голливудских фильмов в жанре нуар, которые обожают главный герой...

Итак, фильм «На последнем дыхании» Ж.-Л. Годара пытается произвести впечатление случайности, но на самом деле там всё продумано от диалогов до визуальности сцен. Традиция чёрно - белой французской фотографии, с которой данный фильм очень рифмуется. И, конечно, легендарный чёрно-белый Париж, показанный замечательно. Ж.-Л. Годар это тоже чувствовал, тогда это не было штампом, а, наоборот, одним из тех мифов, которые создавал, в частности он сам.

### **2.3. Анализ фильма «Хиросима, любовь моя» А. Рене**

Ален Рене на ранней стадии своего пути в игровом кино хоть и причислялся к французской «новой волне», однако существенно отличался по стилю и внутренней сути собственных работ от художественной манеры и тематических поисков более молодых коллег - Франсуа Трюффо, Жан-Люка Годара, Луи Маля, Клода Шаброля. Уже на внешнем уровне нельзя не заметить, что движение в фильмах А. Рене становится плавным, замедленным. Монтажные фразы длинные, а переходы отнюдь не резки. По сравнению с «рваным монтажом» Ж.-Л. Годара, который создавал «атмосферу социальной и индивидуальной неустойчивости» (по точному выражению американского сценариста и киноведа Джона Хауарда Лосона), повествование у А. Рене выглядит чересчур спокойным и уравновешенным, а нормальные по продолжительности картины - даже затянутыми.

Движение в глубины человеческого сознания, памяти, подсознания - вот суть произведений Рене. При этом постановщик разрушает реальное пространство и время, чтобы воплотить на экране субъективное время-пространство человеческой памяти. Подобное движение может обмануть неискущённого зрителя, показаться зигзагообразным - ведь действие забегает

вперёд, отстаёт или кружится на месте. Но по законам памяти, тщательно реконструируемым Аленом Рене, происходит движение именно вдоль и вглубь, что дополнительно подчёркнуто благодаря рефрену медленных проездов по улицам Хиросимы («Хиросима, любовь моя»). Движение в картине А. Рене совершается от настоящего к будущему через прошлое. Это связано с главной темой творчества этого режиссёра - темой памяти. Антитезой памяти всегда выступает забвение. «Борьба» памяти и забвения, словно борьба добра и зла, составляет основной конфликт. Человек, помнящий о своём прошлом, имеет право на будущее. А тот, кто предался забвению, может попасть в мир мёртвых. Ещё в документальной работе «Ночь и туман» прозвучали такие слова: «Есть среди нас те, кто притворяется, будто верит, что всё это случилось лишь однажды, в определённое время, в определённом месте... те, кто отказывается видеть, кто не слышит вопля, который будет звучать до скончания века». Память о «вопле», о трагедии Хиросимы определяет жизнь героини первой игровой картины Рене, которая называется «Хиросима, любовь моя». Но точнее был бы иной перевод: «Имя моей любви - Хиросима». Не Хиросима является любовью для неё, а любовь оказывается Хиросимой.

Развитие сюжета. Всё начинается с метонимической детали: часть вместо целого. На экране - плечи обнявшихся мужчины и женщины, их руки. Для Алена Рене это - символ любви вообще. Не имеет значения, кто любит. Любовь носит вселенский характер. Есть мужчина. Есть женщина. Он и она. У них нет имён. Они любят друг друга. И в эту любовь врываются слова, которые тоже представляются всеобщими. Мужской голос произносит: «Ты ничего не видела в Хиросиме. Ничего!». Акцент делается на слове «ничего». Вместо Хиросимы, как чего-то всё-таки конкретного, могло быть совсем другое. Например: «Ты ничего не видела на свете». А женский голос отвечает: «Я видела всё. Всё!». Выделяется слово «всё». И только после этого речь приобретает более определённый характер. Женщина рассказывает о том, что произошло в Хиросиме: что было в первый день после атомного

взрыва, во второй, в третий... Постановщик вводит документальные эпизоды разрушения Хиросимы. Женщина продолжает свой рассказ. Изображение возвращается к первоначальному кадру обнажённых плеч и рук. Снова вступает хроника: на экране - современная Хиросима. А потом впервые появляется лицо женщины (уже конкретной) и лицо мужчины, который оказывается японцем»<sup>51</sup>.

А. Рене идёт всё-таки от общего к единичному. Если бы он начал ленту с атомного гриба над Хиросимой (как предполагалось по сценарию известной писательницы Маргерит Дюрас), то исчезло бы ощущение всеобщности. Тогда действительно можно было бы поверить, что атомный взрыв случился в августе 1945 года в Хиросиме, и будет случаться всегда, если люди перестанут помнить о нём. А также режиссёр не мог сразу показать лица своих героев. Сначала идёт рассказ о «большой» Хиросиме - о той, которая уничтожила сотни тысяч людей. И уж потом - о «малой Хиросиме» молодой француженки. Она ничего не видела в настоящей Хиросиме. Мужчина был прав. Но права и женщина: она всё видела в Хиросиме. Потому что пережила личную трагедию, и это позволило ей почувствовать и принять, как собственную, трагедию других людей. Ален Рене не сопоставляет эти трагедии как равноценные. Он настаивает на правильном соотношении обеих: «Мы, наоборот, противопоставляем колоссальную, фантастическую безмерность Хиросимы и маленькую историю в Невере». Забвение своей трагедии может избавить конкретного человека от страдания. Забвение Хиросимы - это новая Хиросима. Героиня предощущает это и сильнее страшится забыть то, что она «увидела» здесь, в Хиросиме, нежели там, в Невере. Если бы каждый помнил не о себе, а о «вопле»! Нет, даже не так, совсем не так. Если бы каждый помнил о личной трагедии - как о Хиросиме! Тогда люди не допустят её повторения. Именно так помнит эта женщина. Вернее - начинает помнить. Через

---

<sup>51</sup> Рене А. Сборник. М.: Искусство, 1982. – С. 48.

Хиросиму, в которую она приехала, чтобы сниматься в фильме о мире, через это кино, через любовь к японскому мужчине.

Для Рене любовь - вторая по важности тема после темы памяти. Обычно они переплетаются между собой. Любовь рождает память. Память рождает любовь. «Хиросима, любовь моя» - это как раз первый случай. В тот момент, когда сплетаются руки и тела француженки и японца, соединяются две любви и две памяти. У неё была любовь в Невере к немецкому солдату. Первая - глупая и безрассудная - страсть. А сейчас - любовь к Хиросиме и японцу. Была память о том, как за «прóклятые» чувства подвергли остракизму. Маленькая трагедия, каких много. Ныне - память о том, что произошло в Хиросиме. Большая трагедия, каких мало. Сочленяется в сознании самое главное, самое трагическое: любовь в Невере и Хиросима. И рождается любовь по имени Хиросима.

Итак, кинофильм «Хиросима, любовь моя» не только стал яркой вехой в развитии мирового кино, но и оставил яркий след в сердцах кинематографистов, что бывает нечасто. Можно долго приводить цитаты знаменитостей, для которых данный фильм стал одним из главных творческих откровений. Например, Питер Гринуэй признался, что, только познакомившись с лентой А. Рене, осознал себя как режиссер. Жан-Люк Годар, увидев первые 10 минут фильма, заявил, что теперь считает бессмысленным занятием снимать постельные сцены. Андрей Кончаловский назвал ее среди трех кинопотрясений молодости, не забывшихся и сегодня. Профессионализмом А. Рене заключается в точности кадров, каждом шаге, и повороте.

Таким образом, во второй главе дипломной работы мы попытались составить киноведческий анализ фильмов трех представителей французской «новой волны», в которых, наилучшим образом, отображены основные идеи и новации технического процесса съемок.

## **ГЛАВА 3. КИНОКЛУБ КАК ФОРМА ВНЕУЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ СТАРШЕЙ ШКОЛЫ**

### **3.1. Внеучебная деятельность учащихся: понятие, виды и формы, функции**

В педагогике имеет место традиционное деление форм на «урочные» и «внеурочные» (Ю.В. Васильев, И.М. Грицевский, Б.И. Дегтярев, В.К. Дьяченко, Б.И. Коротяев и др.), однако анализ научно-теоретической литературы позволяет констатировать, что в большей степени сегодня изучены формы учебной работы, т.е. формы урока, чем внеурочная работа.

Д.В. Григорьев дает следующее определение внеурочной деятельности учащихся: «Это совокупность всех видов деятельности школьников, в которой в соответствии с основной образовательной программой образовательного учреждения решаются задачи воспитания и социализации, развития интересов, формирования универсальных учебных действий»<sup>52</sup>.

Внеурочная деятельность является неотъемлемой частью образовательного процесса в школе и позволяет реализовать требования федерального государственного образовательного стандарта (ФГОС) начального общего образования в полной мере. Особенности данного компонента образовательного процесса являются предоставление обучающимся возможности широкого спектра занятий, направленных на их развитие; а так же самостоятельность образовательного учреждения в процессе наполнения внеурочной деятельности конкретным содержанием.

В настоящее время многие педагоги знают и широко применяют такие понятия как внеклассная, внеурочная и внеучебная деятельность школьников. При этом часто заменяется одно понятие другим. Например, проведение конкурсов самодеятельности и постановку спектаклей часто

---

<sup>52</sup> Григорьев Д.В. Внеурочная деятельность школьников. Методический конструктор /Д.В. Григорьев, П.В.Степанов. - М.: Просвещение, 2010. – С. 115.

называют внеучебной деятельностью школьников. «Однако многие такие мероприятия решают и учебные задачи (конкурс чтецов по программным произведениям), что относит их к внеурочной деятельности школьников»<sup>53</sup>.

Поэтому, по нашему мнению, виды деятельности школьников условно можно классифицировать по следующим признакам:

- по месту проведения (классная и внеклассная деятельность);
- по времени проведения (урочная и внеурочная деятельность);
- по отношению к решению учебных задач (учебная и внеучебная деятельность).

Виды деятельности, сгруппированные согласно перечисленных признаков, взаимосвязаны между собой в соответствии с отношениями.

В 1-3 классах могут проводиться как урочные, так и внеурочные занятия. Многие урочные занятия проводятся вне класса (урок природоведения в парке, физкультура на спортивном стадионе). Экскурсии, турпоходы проводятся вне класса и во внеурочное время. В связи с вышесказанным допустимо отождествлять понятия классной и урочной деятельности, а так же внеклассной и внеурочной деятельности. Невозможно провести взаимосвязь между урочной и внеучебной деятельностью, т.к. на уроках непосредственно решаются поставленные учебные задачи. Многие внеурочные занятия, такие как кружки и факультативы призваны решать учебные задачи. Художественные, театральные студии, спортивные секции проводятся во внеурочное время, но могут быть не связанными или опосредованно связанными с решением учебных задач, что относит их либо к внеучебной, либо к внеурочной деятельности школьников соответственно.<sup>54</sup>

Внеурочная работа – составная часть учебно-воспитательного процесса школы, одна из форм организации свободного времени учащихся. Направления, формы и методы внеурочной (внеклассной) работы

---

<sup>53</sup> Григорьев, Д.В., Степанов, П.В. Программы внеурочной деятельности. Познавательная деятельность. Проблемно-ценностное общение /Д.В.Григорьев, П.В.Степанов. - М.: Владос, 2011. – С. 45.

<sup>54</sup> Бабанский Ю.К. Педагогика / Ю.К.Бабанский. – М.: ВЛАДОС, 2010. – С. 23.

практически совпадают с направлениями, формами и методами дополнительного образования детей.

Специалисты (Ушаков Н.Н., Суворова Г.И. и др.) указывают, что внеурочная деятельность учащихся ориентирована на создание условий для неформального общения ребят одного класса или учебной параллели, имеет выраженную воспитательную и социально-педагогическую направленность (дискуссионные клубы, вечера встреч с интересными людьми, экскурсии, посещение театров и музеев с последующим обсуждением, социально значимая деятельность, трудовые акции).

Мы считаем, что внеурочная деятельность учащихся – это хорошая возможность для организации межличностных отношений в классе, между обучающимися и классным руководителем с целью создания ученического коллектива и органов ученического самоуправления. В процессе многоплановой внеурочной работы можно обеспечить развитие общекультурных интересов школьников, способствовать решению задач нравственного воспитания.

Как отмечают некоторые авторы, внеурочная работа тесно связана с дополнительным образованием детей, когда дело касается создания условий для развития творческих интересов детей и включения их в художественную, техническую, эколого-биологическую, спортивную и другую деятельность детей, подростков, учащейся молодёжи, ориентированная на свободный выбор и освоение учащимися дополнительных образовательных программ.

Внеурочная деятельность учащихся – это менее регламентированное и, соответственно, более свободное пространство нежели урок, следовательно, изменять формы здесь легче; именно это «внеурочное пространство в последнее время претерпевает серьезные изменения: в одних школах, где приоритетной стала функция обучения и внеурочные формы

минимизированы, идет их «сворачивание»; в других, напротив, осуществляется активный процесс формообразования»<sup>55</sup>.

Отметим следующие возможности внеурочной деятельности учащихся: во-первых, разнообразная внеучебная деятельность способствует более разностороннему раскрытию индивидуальных способностей ребёнка, которые не всегда удаётся рассмотреть на уроках; во-вторых, включение в различные виды внеклассной работы обогащают личный опыт ребёнка, его знания о разнообразии человеческой деятельности, ребёнок приобретает практические умения и навыки. В-третьих, разнообразная внеклассная воспитательная работа способствует развитию у детей интереса к различным видам деятельности, желания активно участвовать в продуктивной, одобряемой обществом деятельности.

Содержание внеурочной деятельности учащихся начальных классов складывается из совокупности направлений развития личности и видов деятельности, организуемых педагогическим коллективом образовательного учреждения совместно с социальными партнерами – учреждениями дополнительного образования, культуры, спорта.

В Федеральном государственном образовательном стандарте начального общего образования предлагается организовывать внеурочную деятельность по «пяти направлениям развития личности детей (общекультурное, общеинтеллектуальное, социальное, духовно-нравственное и спортивно-оздоровительное)»<sup>56</sup>.

Мы считаем, что для проектирования и построения системы внеурочной деятельности школьников возможно использование научно-методических разработок отечественных исследователей по классификации видов деятельности. Создатели методического конструктора внеурочной деятельности Д.В. Григорьев и П.В. Степанов считают, что в школе

---

<sup>55</sup> Григорьев Д.В. Внеурочная деятельность школьников. Методический конструктор /Д.В. Григорьев, П.В.Степанов. - М.: Просвещение, 2010. – С. 115.

<sup>56</sup> Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования [Текст]. – М., 2011. – С. 67.

целесообразно культивировать такие виды деятельности: «1) игровую деятельность; 2) познавательную деятельность; 3) проблемно-ценностное общение; 4) досугово-развлекательную деятельность (досуговое общение); 5) художественное творчество; 6) социальное творчество (социально преобразующую добровольческую деятельность); 7) трудовую (производственную) деятельность; 8) спортивно-оздоровительную деятельность; 9) туристско-краеведческую деятельность»<sup>57</sup>.

В Базисном учебном плане общеобразовательных учреждений Российской Федерации выделены основные направления внеурочной деятельности: спортивно-оздоровительное, художественно-эстетическое, научно-познавательное, военно-патриотическое, общественно полезная и проектная деятельность.

Д.В. Григорьев и П.В. Степанов приводят примерный перечень форм внеурочной деятельности учащихся в начальной школе по направлениям.

Спортивно-оздоровительное: занятия в спортивных секциях, беседы о ЗОЖ, участие в оздоровительных процедурах, спортивные турниры, олимпиады, праздники, классные часы, спортивные и оздоровительные акции в окружающем школу социуме; туристические походы; военно-спортивные игры.

Социальное направление: участие в праздниках чествования ветеранов, пожилых людей; социально значимые акции в социуме; разработка проектов социально значимой деятельности «Я – гражданин России»; коллективные творческие дела; тимуровское движение; трудовые десанты и др.

Духовно-нравственное направление: этические беседы, тематические диспуты, дебаты, проблемно-ценностные дискуссии; благотворительные акции в социуме; туристические походы, экскурсии (очные и заочные), работа школьных музеев; день рождения школы (КТД); праздники; поисково-краеведческие экспедиции.

---

<sup>57</sup> Григорьев, Д.В., Степанов, П.В. Программы внеурочной деятельности. Познавательная деятельность. Проблемно-ценностное общение /Д.В.Григорьев, П.В.Степанов. - М.: Владос, 2011. – С. 23.

Общеинтеллектуальное направление: предметные факультативы, олимпиады, исследовательская деятельность, школьные научные общества, конференции, общественный смотр знаний, чествование лучших учеников, интеллектуальные марафоны и др.

Общекультурное направление: культпоходы в театры, кино (с последующим анализом), концерты, выставки, смотры-конкурсы, досугово-развлекательные акции в социуме, фестивали искусств, занятия в коллективах художественной самодеятельности.

Таким образом, внеурочная деятельность учащихся представляет собой совокупность различных видов деятельности детей, организация которых в совокупности с воспитательным воздействием, осуществляемым в ходе обучения, формирует личностные качества ребёнка. Внеурочная деятельность школьников объединяет все виды деятельности школьников (кроме учебной деятельности на уроке), в которых возможно и целесообразно решение задач их воспитания и социализации. Внеурочная деятельность организуется по направлениям развития личности (спортивно-оздоровительное, духовно-нравственное, социальное, общеинтеллектуальное, общекультурное).

### **3.2. Психолого-физиологические особенности учащихся старшего школьного возраста**

Психологические особенности подросткового возраста, по мнению различных авторов, рассматриваются как кризисные и связаны с перестройкой в трех основных сферах: телесной, психологической и социальной. На телесном уровне происходят существенные гормональные изменения, на социальном уровне подросток занимает промежуточное положение между ребенком и взрослым, на психологическом подростковый возраст характеризуется формированием самосознания.

Каждый возрастной период является переходным, подготавливающим человека к переходу на более высокую возрастную ступень. Развитие всех

сторон личности и интеллекта подростка предполагает сотрудничество ребенка и взрослого в процессе осуществления собственной деятельности, игры, учения, общения, труда. Такое сотрудничество в школе нередко отсутствует.

Подросток подвергается воздействию могучих сил как бы распирающих его изнутри, в каком-то смысле, разрывающих его на части. И это неизбежно сказывается на поведении и взаимодействии с окружающими. Прежде всего, вступают в дело физиологические процессы, связанные с интенсивным созреванием организма. Эти процессы оказывают воздействие как на самих подростков, так и на родителей. На проблемы, связанные с физиологией накладывается вторичное, так сказать, обострение кризисов, характерных для предшествующих стадий развития ребенка. Автономия и инициатива мощно и иногда неадекватно проявляются в потребности получить власть над собственной жизнью. В том, насколько это удается сделать и в какой степени успешным оказывается подросток в реализации этой власти - проявляется конфликт предыдущей стадии: компетентность - неуспешность. И, наконец, все названное происходит на фоне того, насколько внешний мир и, в первую очередь, родители готовы понимать и принимать происходящее. Что соответствует конфликту самой первой стадии человеческой жизни: доверие - недоверие. По мнению Э.Эриксона, «одна из основных задач подросткового возраста - интеграция элементов идентичности личности, сформированных в той или иной степени ранее»<sup>58</sup>.

В реальной семейной жизни и в отношениях с родителями этот процесс часто проявляется в психологическом «шараханье» ребенка из одной крайности в другую. То он рассуждает и ведет себя как совершенно взрослый, умудренный опытом человек, то, вдруг, безо всякой видимой причины превращается в инфантильного, капризного пятилетку. То он готов принимать решения и ответственность по очень серьезным вопросам (и

---

<sup>58</sup> Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / пер. с англ.; общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. — М.: Прогресс, 1996. — С. 112.

требует, чтобы ему позволили это делать), то оказывается абсолютно безответственным во, вроде бы, уже давно оговоренных и привычных делах, связанных с уборкой собственной комнаты и походом за хлебом. Происходят заметные, иногда кардинальные изменения привычек, сложившихся стереотипов поведения, способов проведения досуга и круга общения.

Понятно, что такие пертурбации нагнетают напряжение в семье, задают неровный, «рваный» ритм жизни для всех ее членов. Более того, поскольку большинство подростков ведут себя таким образом не только дома, но и в принципе «по жизни», это создает объективно сложные, иногда критические ситуации, расхлебывать которые нередко приходится мамам и папам. В основе поведения подростка лежит острая потребность в обретении власти и контроля над собственной жизнью. Желание присвоить ее. И ощущение - с объективной точки зрения частью соответствующее действительностью, а частью иллюзорное по отношению к реальному положению вещей - что он уже способен на это.

Стремление к автономии проявляется, в первую очередь, в отрицании традиций, поведенческих норм, способов подавать себя, манеры одеваться, принятых в мире «этих странных взрослых». Вместе с тем, на более глубоких уровнях не только психологического, но и, так сказать, житейского бытия потребность во внешнем авторитете более опытного и дееспособном сохраняется. Это противоречие нередко вызывает особенно болезненную реакцию у взрослых и служит дополнительным катализатором конфликтов с очевидностью вытекающих из данной ситуации.

Важным фактором психического развития в подростковом возрасте является общение со сверстниками, выделяемое в качестве ведущей деятельности этого периода. Стремление подростка занять удовлетворяющее его положение среди сверстников сопровождается повышенной конформностью к ценностям и нормам группы сверстников. Общение с теми, кто обладает таким же, как у него, жизненным опытом, дает возможность подростку смотреть на себя по-новому. Стремление идентифицироваться с

себе подобными порождает столь ценимую в общечеловеческой культуре потребность в друге. Сама дружба и служение ей становятся одной из значимых ценностей в отрочестве. Именно через дружбу отрок усваивает черты высокого взаимодействия людей: сотрудничество, взаимопомощь, взаимовыручка, риск ради другого и т.п. Дружба дает также возможность через доверительные отношения познать другого и самого себя. При этом именно в отрочестве человек начинает постигать, как глубоко ранит измена, выражающаяся в разглашении доверительных откровений или в обращении этих откровений против самого друга в ситуации запальчивых споров, выяснении отношений, ссор. Дружба, таким образом, не только учит прекрасным порывам и служению другому, но и сложным рефлексиям на другого не только в момент доверительного общения, но и в проекции будущего.

По мнению Л.И. Божович, главное внимание в воспитании подростка следует сосредоточить на развитии мотивационной сферы личности: определения своего места в жизни, формировании мировоззрения и его влияния на познавательную деятельность, самосознание и моральное сознание.

Именно в этот период формируются нравственные ценности, жизненные перспективы, происходит осознание самого себя, своих возможностей, способностей, интересов, стремление ощутить себя и стать взрослым, тяга к общению со сверстниками, оформляются общие взгляды на жизнь, на отношения между людьми, на свое будущее, иными словами - формируются личностные смыслы жизни.

Основными новообразованиями в подростковом возрасте являются: сознательная регуляция своих поступков, умение учитывать чувства, интересы других людей и ориентироваться на них в своем поведении. Новообразования не возникают сами по себе, а являются итогом собственного опыта ребенка, полученного в результате активного включения в выполнение самых разных форм общественной деятельности.

Л.И.Божович подчеркивала, что в «психическом развитии старшего школьника определяющим является не только характер его ведущей деятельности, но и характер той системы взаимоотношений с окружающими его людьми, в которую он вступает на различных этапах своего развития»<sup>59</sup>. Характерное приобретение ранней юности - формирование жизненных планов. Жизненный план как совокупность намерений постепенно становится жизненной программой, когда предметом размышлений оказывается не только конечный результат, но и способы его достижения. Жизненный план – это план потенциально возможных действий. В содержании планов, как отмечает И.С. Кон, существует ряд противоречий. В своих ожиданиях, связанных с будущей профессиональной деятельностью и семьей, юноши и девушки достаточно реалистичны. Но в сфере образования, социального продвижения и материального благополучия их притязания зачастую завышены.

При этом высокий уровень притязаний не подкрепляется столь же высоким уровнем профессиональных устремлений. У многих молодых людей желание больше получать не сочетается с психологической готовностью к более интенсивному и квалифицированному труду. Профессиональные планы юношей и девушек недостаточно корректны. Реалистично оценивая последовательность своих будущих жизненных достижений, они чрезмерно оптимистичны в определении возможных сроков их осуществления.

При этом девушки ожидают достижений во всех сферах жизни в более раннем возрасте, чем юноши. В этом проявляется их недостаточная готовность к реальным трудностям и проблемам будущей самостоятельной жизни. Главное противоречие жизненной перспективы юношей и девушек - недостаточная самостоятельность и готовность к самоотдаче ради будущей реализации своих жизненных целей. Цели, которые ставят перед собой будущие выпускники, оставаясь непроверенными на соответствие их

---

<sup>59</sup> Божович Л. И. Речь и практическая интеллектуальная деятельность ребенка (экспериментально теоретическое исследование) // Культурно-историческая психология. – N 1-3, 2006. – С. 112.

реальным возможностям, нередко оказываются ложными, страдают «фантазийностью». Порой, едва опробовав нечто, молодые люди испытывают разочарование и в намеченных планах, и в самом себе. Намеченная перспектива может быть или очень конкретной, и тогда недостаточно гибкой, для того, чтобы её реализация завершилась успехом; или слишком общей, и затрудняет успешную реализацию неопределённостью.

Итак, направленность на будущее является основополагающей характеристикой для юношеского возраста. Юность - это время самоопределения, связанное с выбором будущих ориентиров профессиональной деятельности.

### **3.3. Особенности киноклуба как кружка для учащихся старшей школы**

Подростковый возраст – это завершающий период детства, в течение которого ставятся и решаются задачи личностного, социального и профессионального самоопределения. В этот период формируются жизненные ценности, происходит осознание своих интересов, способностей, возможностей, формируются определённые взгляды на жизнь. Решение этих задач резко осложняется в ситуации смены социальных условий, отсутствия привычных критериев и ориентиров. Именно в таких условиях находятся сегодняшние подростки из-за чрезвычайно быстрого изменения темпа жизни, идеологии, социальной системы ценностей.

В подобных условиях возрастает роль педагога, не последняя деятельность которого направлена не только на обогащение личности знаниями, но и на воспитание Человека, создание условий для реализации творческого потенциала и самостоятельного определения своей судьбы. Помощь педагога заключается не только в активном, формирующем воздействии на сознание и психику детей, но также в создании условий для активизации процессов жизненного самоопределения школьников.

Известно, что кино — не только самое важное, но и самое массовое из искусств. Роль кинематографа трудно переоценить. Однако современная киноиндустрия, как правило, опирается на рынок развлекательных мероприятий, в то время как образовательные и воспитательные цели оказываются слабо востребованы массовым зрителем.

Работа школьного киноклуба позволит выстроить целостную систему организации образовательной среды, в которой найдут гармоничное сочетание педагогически значимое содержание, эффективность мультимедийной формы, возможности организовать «диалог поколений» и обучение.

Приобщение к мировой и отечественной культуре через просмотр и обсуждение непростого для восприятия киноматериала, оказание помощи в осмыслении и обсуждении иерархии общечеловеческих и собственных нравственных ценностей – вот основная цель функционирования киноклуба в школе.

Итак, деятельность киноклубов может осуществляться, опираясь на разные проекты, например:

- киноклуб, организованный на базе учебного заведения (среднего образования, среднего специального образования, высшего образования);
- киноклуб, организованный в местном Дворце культуры, с созданием (переоборудованием) помещения для проведения кинопоказа;
- киноклуб, организованный «с нуля», т.е. для реализации деятельности киноклуба берется в аренду / приобретается отдельное помещение.

#### **3.4. Разработка киноклуба по теме «французская «новая волна» как феномен кинокультуры»**

Актуальность самой идеи может быть продиктована несколькими причинами: общим состоянием художественно-эстетического образования и

воспитания в школе, где искусство кино практически вообще не представлено, проблемами дефицита и поиска эффективных методик воспитательной работы с учащимися, качественными характеристиками зрительской культуры учащихся, ориентированной на усредненную коммерческую кинопродукцию и характеризующуюся, в целом, некритичным к ней отношением. Быстрое развитие ИКТ и средств мультимедиа, как и массовое оснащение школ компьютерной техникой, создают благоприятную среду для практического воплощения этой идеи. Автору представляется, что в сегодняшних условиях появилась реальная возможность продвинуть в школьную аудиторию и молодежную (детскую) среду не только технические новинки и достижения, но и качественный содержательный продукт, а именно художественный и документальный кинематограф, способный не только заинтересовать учащихся своей проблематикой, но и способствующий развитию критического мышления. В методическом плане доклад – это попытка творческого использования идеи и опыта отечественного кинообразования и (школьного) киноclubного движения, имеющих богатые исторические традиции.

В настоящее время на разных уровнях власти и общества большое внимание уделяется такой насущной проблеме России как потеря значительной частью молодежи нравственных ориентиров, что выражается в росте детской преступности, пьянства, наркомании. Одна из признанных причин негативных явлений в молодежной среде – неблагоприятная информационная среда (Интернет – ресурсы, фильмы и телепрограммы). Необходимо также учитывать, что, несмотря на постепенный переход лидирующих позиций к сети Интернет, просмотр теле- и кинофильмов все еще, по свидетельству многочисленных исследователей, во многом формирует представления молодежи об образе жизни и доминирующих ценностях. При этом просмотр телевизора продолжает оставаться одной из самых популярных форм проведения досуга. Оказать эффект противодействия неблагоприятной информационной среде, а также стать

формой организации полезного, творческого, развивающего досуга школьников может организация систематических просмотров детьми телепередач и фильмов духовно-нравственного содержания с последующим обсуждением.

**Цель достигается через решение следующих задач:**

- вовлечение подростков в проведение активного позитивного досуга, развитие культуры общения;
- оптимизация взаимоотношений в коллективе;
- способствование сплоченного коллектива;
- способствование формированию умения противостоять внешнему асоциальному давлению;
- Решение воспитательных задач посредством подготовленного просмотра фильмов и телепередач, с последующим обсуждением.
- формирование системы жизненных и духовно-нравственных ценностных ориентиров;
- развитие критического мышления подростков;
- формирование потребности в постоянном повышении информированности;
- формирование равновесия в эмоциональном и интеллектуальном освоении окружающего мира;

**Педагогические технологии:**

- Технология развивающего обучения
- Технология исследовательского обучения
- Технология совместного научного исследования
- Коммуникативные образовательные технологии (диспут, дискуссии, дебаты и т. д.)
- Технология коллективной творческой деятельности

- Технология мастерских
- Технология проектного обучения
- Игровые технологии

Успеха можно достичь в образовательном учреждении, ориентируясь на собственные ресурсы, взаимодействуя с родителями и другими партнёрами, будет работать **в соответствии с задачами, предложенными в проекте:**

1. Разработать учебно-тематический план **«Школьный кино клуб»**.
2. Создать благоприятную обстановку для привития учащимся любви к чтению через повышение престижности чтения, поощрение этого занятия в семье и среди одноклассников.
3. Познакомить учащихся с «Новой волной», с самыми известными фильмами данного направления.
4. Сплотить классные коллективы и параллели посредством клубной проектной деятельности.
5. Раскрыть творческие возможности каждого ребёнка и способствовать развитию ситуации успешности.
6. Способствовать формированию благоприятного отношения членов семей учащихся к школе.

План работы школьного кино клуба предполагает два заседания в месяц, работа по направлению французская «новая волна» рассчитана на три месяца.

Просмотры художественных фильмов, транслирующих ценности французской культуры 1960-х годов, позволяют создать у учащихся представление о традициях, культурном укладе, ценностях кинокультуры.

**Структура заседаний кино клуба** включает в себя обязательные части:

- подготовительную;
- просмотр фильма;
- обсуждение;
- рефлексию.

Огромное внимание при планировании очередного заседания школьного киноклуба необходимо уделять подготовительной работе, хорошо продумывать формы и методы работы.

Можно активно использовать уже знакомые формы работы, которые дают возможность высказать свою точку зрения и поучаствовать в обсуждении (прогнозирование, гипотезы о том, как будут разворачиваться события далее, дискуссии и др.).

Для создания целостного эмоционального восприятия, на наш взгляд, целесообразно показывать фильмы полностью. Но модератор, используя метод «стоп-кадр», может демонстрировать фильм, предварительно разделив его на смысловые части. В таком случае лучше сопровождать просмотр отрывков комментариями и непродолжительным обсуждением с учащимися.

Большая смысловая роль на заседаниях киноклуба отводится рефлексии. Очень важно подвести итоги обсуждению просмотренного фильма, акцентировать внимание подростков на главных фрагментах и мотивах фильма, его теме и идее. Если юные зрители сделали выводы самостоятельно, значит, заседание киноклуба было организовано методически грамотно.

После просмотра фильма, надо проводить «Часа обсуждения». Сам факт «встречи» школьников с фильмом не всегда и не для всех перерастает в ситуацию понимания смысла социальной (нравственной) ситуации. Кто-то смог осознать ситуацию, кто-то увидел фильм с одной точки зрения, извлек основной смысл и не обнаружил дополнительные; кто-то вообще не понял смысла. При проведении «Часа обсуждения» в начале занятия в классе работает «открытый микрофон» и используется незаконченный тезис «Мы посмотрели фильм о...» (верности, гордости, любви к матери, эгоизме, силе чувств, героизме, преданности Родине, коварстве, ответственности и т.п.).

План работы школьного киноклуба предполагает одно занятие в месяц

Дата проведения	Название фильма
Сентябрь 2018	« <b>Четыреста ударов</b> » Франсуа Трюффо
Октябрь 2018	« <b>Милашки</b> » Клод Шаброль
Ноябрь 2018	« <b>На последнем дыхании</b> » Жан-Люка Годар
Декабрь 2018	« <b>Жюль и Джим</b> » Франсуа Трюффо
Февраль 2019	« <b>Париж глазами...</b> » Жан Душе, Жан Руш, Жан-Даниэль Поле, Эрик Ромер, Жан-Люк Годар, Клод Шаброль,
Март 2019	<b>Жить своей жизнью</b> Жан-Люк Годар

Работа с детьми в киноклубе предполагает следующие формы работы:

- прогнозирование действий в картине;
- просмотр фильма с использованием метода «стоп-кадр»;
- выбор наиболее напряженных/драматических/значительных моментов фильма;
- интервью по сюжету картины;
- идентификация с героем картины;
- работа в группах/парах;
- составление вопросов главным героям;
- дискуссия;
- письмо/пожелание героям;
- мини-сочинение, эссе.

Фильмы «Французской новой волны» знакомят учащихся с самыми выдающимися кинопроизведениями той эпохи. В каждом фильме будут подниматься разнообразные проблемы общества или отдельной личности в целом. Указанные фильмы помогут достичь конечной цели деятельности киноклуба: познакомят зрителей с ценностями французской культуры.

Итак, в данной главе мы постарались рассмотреть такую форму внеучебной деятельности как киноклуб. Данная форма деятельности относительно новая для российских общеобразовательных учреждений. Несмотря на недавнее введение в учебно-образовательный процесс киноклуб пользуется популярностью у преподавателей и школьников. Нами была разработана модель киноклуба на тему «французская «новая волна» как феномен культуры», в которую мы постарались включить кинофильмы ориентированные на подростковую аудиторию.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы пришли к следующим выводам, которые раскрываются в следующих пунктах.

1. На протяжении 1950-х – 1960-х гг. в кинокультуре параллельно развивались несколько разных тенденций: оперность, «система веритэ» и др. Все они по-своему вписывались в поиски новых возможностей искусства экрана как с точки зрения его отношения к реальности, так и в плане разработки специфических выразительных средств.

2. Целью творчества представителей французской «новой волны» было создание индивидуальной стилистики, поэтому они искали новые стили, новых героев, новую тематику для своих фильмов.

3. Подача материала (небрежная съемка фильма) соответствовала небрежному отношению героев-бунтарей по отношению к обществу. Режиссеры «Новой волны» такие как Ф. Трюффо, Ж. Годар и А. Рене вывели новые типы героев, которые были известны литературе, но не кино.

4. К инновационным практикам «новой волны» мы можем отнести:

- стремление отражать на экране «живую жизнь»;
- новая концепция личности и новый тип героя (утверждая самоценность индивидуального бытия человека, «новая волна» вывела на экран героя-аутсайдера, который игнорирует социальные нормы для максимальной самореализации; характер персонажа, как в экзистенциализме, означает сложившегося, а не становящегося человека);
- импровизационность при съемках, т.е. утверждение новой природы предкамерной реальности (в противовес традиции поэтического реализма) через натуру, естественные интерьеры.
- отсутствие жесткой привязанности траектории движения съемочной камеры к герою (она иногда «упускает его из виду», провоцируя асимметричность внутрикадровых композиций);

- нетрадиционная организация художественного материала на основе базовой концепции «камера-перо», т.е. разработка таких выразительных средств кинорасказа, которые приближаются к письменной речи по богатству нюансов и передаче невидимого.

5. Стремления французских режиссеров «Новой волны» отражать жизнь «такой, какая она есть», отказаться от эстетизации и зрелищности в кино позволили показать публике индивидуальное бытие человека, который противостоял социальным нормам. Поэтому идейной особенностью являлось не просто показ рутинной повседневности, а противостояние бунтующего человека против этой самой повседневности.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### I. Источники

1. Годар, Ж.-Л. Страсть: между черным и белым / Ж.-Л. Годар // Ж.-Л. Годар. – Сост. и пер. Михаил Венеминович Ямпольский; Ред. Валери Познер. – М.: Прогресс, 1999. – 153 с.
2. Годар, Ж.-Л. Годар о Годаре. Составление, комментарии и перевод / Ж.-Л. Годар // Искусство кино. – 1991. - № 2. – С. 20-25.
3. Трюффо, Ф. Интервью Пьеру Бийяру [Интервью] / Ф. Трюффо. – Париж, 1964. – 10 с.
4. На последнем дыхании (кинофильм) / фр. À bout de souffle // реж. Ж.-Л. Годар. – Франция: Impéria Films, Société Nouvelle de Cinéma, 1960. – 89 минут.
5. Хиросима, любовь моя (кинофильм) / фр. Hiroshima mon amour // реж. А. Рене. – Франция, Япония: Argos Films, 1959. – 88 минут.
6. Четыреста ударов (кинофильм) / фр. Les Quatre cents coups // реж. Ф. Трюффо. – Франция: Les Films du Carrosse, 1959. – 99 минут.

### II. Литература

7. Рене, А. Сборник / А. Рене. - М.: Искусство, 1982. – 146 с.
8. Артюх, А.А. Голливуд: новое начало. Поколение, режиссеры, фильмы: смена ценностей и приоритетов / А.А. Артюх // Искусство кино. - №8. – С. 106 – 116.
9. Барокко в авангарде - авангард в барокко: сб. тезисов и материалов конференции. – М.,1993. – 56 с.
10. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – 44 с.
11. Баландина, Н.П. Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. / Н.П. Баландина. – М.: Государственный институт искусствознания, 2014. – 256 с.

12. Белов, Е. А. Феномен «новой волны» / Е. А. Белов // Социум. Культура. Личность. Досуг : сб. материалов II Всероссийской научнопрактической конференции (с международным участием) (г. Тюмень, 21-22 апреля 2011 г.) / науч. ред. Е.М. Акулич. – Тюмень: РИЦ ТГАКИСТ, 2011. – С. 144-147.
13. Божович, В.О. Современные западные кинорежиссеры / В. О. Божович. – М.: Искусство, 1972. — 247 с.
14. Божович, В. О «Новой волне» во французском кино / В.О. Божович // Вопросы киноискусства. - Т. 8. - М., 1964. – 70 с.
15. Божович, Л. И. Речь и практическая интеллектуальная деятельность ребенка (экспериментально теоретическое исследование) / Л.И. Божович // Культурно-историческая психология. – N 1-3. – 2006. – URL: <http://psihdocs.ru/l-i-bojovich-kuleturno-istoricheskaya-psihologiya-1-2006.html>
16. Борьба на два фронта Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов.1968-1972:: сб.статей / сост. и пер. К. Медведев, К. Адибеков; Б. Нелепо, С. Дорошенко. – М.: Свободное марксистское издательство, 2010. – 310 с.
17. Вильярехо, Э. Фильм. Теория и практика / Э. Вильярехо. – Харьков: Гуманитарный центр, 2015. – 228 с.
18. Виноградов, В. Стилиевые направления французского кинематографа [Текст] / В. В. Виноградов. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. – 383 с.
19. Григорьев, Д.В. Внеурочная деятельность школьников. Методический конструктор /Д.В. Григорьев, П.В.Степанов. - М.: Просвещение, 2010. – 223 с.
20. Григорьев, Д.В., Степанов, П.В. Программы внеурочной деятельности. Познавательная деятельность. Проблемно-ценностное общение /Д.В.Григорьев, П.В.Степанов. - М.: Владос, 2011. – 79 с.
- Бабанский, Ю.К. Педагогика / Ю.К.Бабанский. – М.: ВЛАДОС, 2010. – 433 с.
21. Делез, Ж. Кино / Ж. Делез. – М: Ад Маргинем, 2004. – 624 с.
22. Жанкола, Ж.-П. Кино Франции: Пятая республика (1958-1978) [Текст] / Жан-Пьер Жанкола. – Москва: Радуга, 1984. – 405 с.

23. Исаева, И.Ю. Досуговая педагогика / И.Ю. Исаева. – М.: Флинта, 2010. – 200 с.
24. Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н.Б. Кириллова. – М.: Академический проект, 2006. – 448 с.
25. Крючкова, В.А. Живопись театр - кино. О взаимодействии художественных форм в искусстве XX века / В.А. Крючкова // Художественные модели мироздания. - М.: Наука, 1999. – 139 с.
26. Лепроон, П. Современные французские режиссеры / П. Лепроон. – М.: Иностранная литература, 1960. – 844 с.
27. Медведев, К. Борьба на два фронта: Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов 1968 – 1972. – М.: Свободное марксистское издательство, 2010. – 310 с.
28. Муссиак, Л. Рождение кино / Л. Муссиник. — Л: Academia, 1966. – 278 с.
29. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет — М.: Искусство, 1991. – 588 с.
30. Тенейшвили, Отар Будни французского коммерческого кино / О. Тенейшвили. – М.: Искусство, 1972. – 214 с.
31. Потемкин, С.В. Эстетика видео, телевидения и язык кино / С.В. Потемкин // Экранная культура в XXI веке, М.: ИПК работников ТВ и радиовещания, 2010. –С. 235-305.
32. Разлогов, К. Э. Контркультура и новый консерватизм / К.Э. Разлогов. - М.: Искусство, 1981. – 264 с.
33. Разлогов, К.Э. Мировое кино. История искусства экрана / К.Э. Разлогов. – М.: Эксмо, 2011. – 688 с.
34. Проблема героя в кинематографе французской Новой волны // Методологические проблемы анализа кинопроцесса на современном этапе: тезисы в сборнике по материалам теоретической конференции аспирантов - М.: ВГИК, 1988. С. – 25-32.

35. Соболев, Р. Абрис Жана-Люка Годара / Р. Соболев // О современной буржуазной эстетике. – М.: Искусство, 1974. – 274 с.
36. Ребелло, С. Хичкок. Ужас, порожденный «Психо» / С. Ребелло — М.: Эксмо, 2013. – 210 с.
37. Сокольская, А. Марсель Карне / А. Сокольская. – М: Искусство, 1972. – 160 с.
38. Федоров, А.В. Медиаобразование будущих педагогов / А.В. Фелоров. – Таганрог: из-во Кучма, 2005. – 314 с.
39. Фрейлих, С.И. Теория кино / С.И. Фрейлих. – М.: Академический проект, 2015. – 512 с.
40. Хренов, Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов / Н.А. Хренов. – М.: Государственный институт искусствознания, 2008. – 536 с.
41. Уиттакер, Э. О чем думают французы? 1236 фактов от багета до братьев Люмьер / Э. Уиттакер. – М.: Рипол-Классик, 2016. – 520 с.
42. Эрикссон, Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эрикссон / пер. с англ.; общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. — М.: Прогресс, 1996. – 344 с.
43. Ямпольский, М.Б. Проблема взаимодействия искусств и неосуществленный мультфильм Фернана Леже «Чарли-кубист» / М.Б. Ямпольский // Проблема синтеза в художественной культуре. М.: Наука, 1985. – 99 с.
44. Ямпольский, М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии / М. Ямпольский. – М: Музей кино, 1993. – 216 с.