

ЛІТЕРАТУРА

1. Irina Timofieieva, Marina Netroba. Strategy of training of future primary classes teachers (on the example of Mariupol State University) URL: <http://journals.ru.lv/index.php/SIE/article/view/3745> (дата звернення: 25.09.2019).
2. The New Ukrainian School. URL: <http://mon.gov.ua/Новини%202017/02/17/book-finaleng-cs-upd-16.01.2017.pdf>. (дата звернення: 25.09.2019).
3. Інститут модернізації змісту освіти. <https://imzo.gov.ua/stem-osvita/> (дата звернення: 25.09.2019).
4. Компетентнісний та stem підходи в професійній підготовці майбутніх учителів математики. URL: <https://www.cuspu.edu.ua/ua/vii-mizhnarodna-naukovo-praktychna-onlain-internet-konferentsiia-problemy-ta-innovatsiyi-v-pryrodnycho-matematychnyi-tekhnolohichnyi-i-profesiyniy-osviti-2018-rik/seksiia-4-teoretyko-metodolohichni-ta-psykholoho-pedahohichni-aspekty-formuvannia-profesiinoi-kompetentnosti-studentiv-ta-uchniv-v-protsesi-navchannia/8530-kompetentnisnyu-ta-stem-pidkhody-v-profesiyniy-pidhotovtsi-maybutnikh-uchyteliv-matematyky> (дата звернення: 25.09.2019).
5. Леонтович А. В. Концептуальные основания модели организации исследовательской деятельности учащихся. *Школьные технологии*. № 5. 2006. С. 63-71.
6. Методичні рекомендації щодо розвитку STEM-освіти у закладах загальної середньої та позашкільної освіти у 2019/2020 навчальному році. URL: http://ru.osvita.ua/legislation/Ser_osv/65463/ (дата звернення: 25.09.2019).
7. Проект «Концепція STEM-освіти в Україні». URL: <https://drive.google.com/file/d/0B3m2TqBM0ARKT0d3R29PbWZwUnM/view>. (дата звернення: 25.09.2019).
8. Стрижак О. Є., Сліпучіна І. А., Полісун Н. І., Чернецький І. С. STEM-освіта: основні дефініції. *Інформаційні технології і засоби навчання*, Том 62, №6., 2017. С. 16-33.

И.Б. Тимофеева, О.Д. Гнатюк. Теоретические основы исследования и реализация STEM-образования в начальной школе. – Статья.

Аннотация. В статье раскрывается роль STEM-образования в начальной школе; охарактеризована дефиниция «STEM-образование» в соответствии с нормативными документами; рассмотрены примеры заданий с использованием STEM-технологий для учащихся начальных классов.

Ключевые слова: STEM-образование, ученики начальной школы, обучение, учебное заведение.

I. Tymofieieva, O. Gnatyuk. Theoretical fundamentals of stem education research and implementation in primary school. – Article.

Summary. The article reveals the role of STEM education in primary school; the definition of STEM-education rendering to the normative documents is characterized; examples of problems using STEM technologies for elementary students are discussed.

Key words: STEM-education, primary school students, education, educational institution.

УДК 791.43.01+008

Т.І. Уварова

доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін
Міжнародного гуманітарного університету,
м. Одеса, Україна

В.В. Фрейдліна

аспірант кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін
Міжнародного гуманітарного університету,
м. Одеса, Україна

ЕСТЕТИКА КІНО У ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: ОСНОВНІ ЕЛЕМЕНТИ

Анотація. У статті акцентується увага на основних елементах формування естетики кіно. Виділені та на прикладах розглянуті світло, колір, ракурс зйомки, ритм, монтаж, звук тощо як інструментарій режисера-постановника. Завдяки майстерному їх використанню естетика фільму набуває унікальний, неповторний та впізнаваний характер.

Ключові слова: кіноестетика, кінотвір, кінотекст, кіномова, кінооповідь.

Кінематограф у сучасному світі заповнив простір повсякденного життя, «став певним пасіонарієм, внутрішня сила якого нерідко спонукає до роздумів про саме життя» [3, с.150]. Те, що глядач бачить на екрані, не дослівно, але багато у чому відповідає денотативному полю його буття, більш того, демонструє його повсякденність. У результаті чого у глядача формується впевненість як в доступності кінотексту, так і у достовірності та прийнятній глибині його прочитання, та його осмислення у майбутньому.

Але хоча кінематограф і схожий на видимий світ, зростання цієї подібності є одним з провідних факторів еволюції кіно як мистецтва. Але ця подібність «володіє підступністю слів чужої мови, співзвучній рідній. Створюється видимість розуміння там, де істинного розуміння немає. Тільки зрозумівши кіномову, ми впевнимися, що вона уявляє собою не рабську бездумну копію життя, а активне її відтворення, в якій подібне і відмінне складається у єдиний, напружений – інколи драматичний – процес пізнання життя» [1, с. 27].

Ю. Лотман вважав, що «привчити глядача до думки про існування кіномови, дати поштовх його спостереженням та роздумам у цій області» – основне завдання кіноестетики. Розуміння основних принципів кінорозповіді, усвідомлення тонкощів, смислових відтінків художніх визначень, прийомів та засобів, змістовної структури кожного фільму базується на вмінні «читати мову кіно».

Кіноестетика – це образна аудіовізуальна форма, через яку режисер втілює свій задум, розповідає історію специфічними кінематографічними засобами. Кожен режисер має свій кіноінструментарій, завдяки якому його художній стиль і естетика фільму набуває унікальний, неповторний та впізнаваний характер. Так, майже за одним кадром можна упізнати роботи Інгмара Бергмана, Микеланджело Антоніоні, Андрія Тарковського, Дерека Жармуша, Олексія Германа та багатьох інших. У руках професійного режисера-постановника той чи інший наратив постає як витвір мистецтва. Майстерне володіння засобами кіномови, розуміння тонкощів кіноестетики дозволяють розбудити гамму емоцій у глядача, ввести його у фантастичний світ, вивести на новий рівень естетичного розуміння дійсності.

З моменту свого народження і до сучасності кінематограф здійснює динамічний поступальний рух. Спочатку кіно було розвагою на ярмарках як атракціон рухомих фотографій. Достовірність зображення, що так вразила глядача, відіграла подвійну роль: з одного боку – викликала інтерес у великої маси глядачів, на відміну від живопису, літератури чи інших видів художньої діяльності, з іншого – породила проблему активізації емоцій низинних, властивих посередньому споживачу. З розвитком технологій та збільшенням кількості плівки, яку можна було б заряджати у камеру, розширилися зображальні можливості кінематографу. Він поступово став набувати рис культурного феномену, нового виду мистецтва.

Кінооповідь – це, по суті, побудування у ланцюг створених та зафіксованих режисером символічних аудіовізуальних полотен. У цьому сенсі «кінематограф займає особливе місце: іконізм зображальних мистецтв, який створює низку суттєвих переваг з погляду наочності моделювання, він поєднує зі споконвічною дискретністю матеріалу (зображення сегментує на кадри), що робить оповідальну форму глибоко органічною» [1, с. 48].

Специфіка кіномови не є абсолютною. Її діалектичний характер пов'язаний з тим історичним періодом та обставинами, у яких вона створюється. Прикладом цього є чарівлива, приваблива своїми екстравагантними ірраціональними образами кіноестетика фільму «Андалузський пес», знятого Луїсом Бунюелем у співавторстві з Сальвадором Далі. Діалектичний характер цього радикального, утопічного експерименту пов'язаний з історичним періодом та обставинами, у яких він створювався.

Сучасні режисери мають у своєму розпорядженні низку художніх засобів, щоб занурити глядача у гіпнотичну подорож до світу кіно. Сьогоднішня кіноестетика – віртуозно вибудований візуальний ряд, складні мізансцени, незвичне колірне рішення, ритмічна фактура, яка може створювати напруження або навпаки занурює у споглядально-задумливий стан. Завдання постановника полягає у тому, щоб за допомогою певних базових прийомів кінематографу від літературної мови сценарію перейти до режисерського, перевести оповідь зі звичайної на кіномову.

До основних елементів, з яких народжується неповторний стиль, притаманний конкретному режисеру, його особлива кіноестетика, належить формат екрану, колір і світло, звукове наповнення, рух камери, монтаж та інші. Поєднання цих елементів створює унікальне естетичне середовище, у якому розгортається дія фільму. Співвідношення візуальних і звукових знакових систем у просторі екрану народжує ілюзію реальності, яка може приймати нескінчену кількість образів. Розпізнавання усієї палітри смислів, закладених автором у кінотвір, розуміння його головного повідомлення базується на основних елементах кіноестетики.

Співвідношення сторін екрану, його формат у кінематографі частіше за все прив'язане до розміра кадрового вікна і є важливим елементом, який впливає на сприйняття глядачів. Ультраширокий формат екрану створює почуття монументальності, масштабності та ґрунтовності. Іноді він використовується для зйомки історичних блокбастерів, задля підкреслення епічності та грандіозності оповіді. Забезпечуючи «ефект присутності», широкий формат навіює глядачеві почуття дотику до чогось величного («Лоуренс Аравійський», «Бен Гур»).

Акцентуючи увагу на парадоксальних труднощах, які викликані точністю фотографічного зображення, Ю. Лотман підкреслював, що «метою мистецтва є не просто зобразити той чи інший об'єкт, а зробити його носієм значення» [1, с. 10]. У зв'язку з цим вдалими здаються спроби деяких режисерів показати тиск соціальних стереотипів на героїв фільму, використовуючи співвідношення сторін екрану 1:1, створюючи майже фізичне відчуття тісняви й дискомфорту. Як приклад можна навести роботи з форматом екрану китайського режисера Цзя Чжанке у фільмі «І гори зсуваються з місця». Він ділить картину на три часові відрізки, кожен з яких демонструється у своєму форматі: минуле – 1,33:1, теперішнє – 1,78:1, а майбутнє – 2,35:1.

По мірі свого становлення у просторі культури кінематограф як вид мистецтва зіткнувся з проблемою механічності того, що відбувається на екрані. Експлуатована видовищність, яка демонструє сенсаційні події та приносить комерційний успіх, безумовно зберігається на екранах і до цих пір. Однак та частина кіно, яка несе потенціал пізнання і оновлення світу, фокусує свою увагу на смислового й естетичному складниках.

Фактично уся історія кіно як мистецтва – це ланцюг відкриттів, що мають на меті відмову від автоматизму з усього, що підлягає художньому вивченню. Кіно перемогло рухому фотографію, зробивши її активним засобом пізнання дійсності. Відтворений ним світ – одночасно і сам об'єкт, і модель цього об'єкта» [1, с. 11].

Проблему звільнення кіно від технічного автоматизму багато в чому дозволило подолати використання такого важливого інструменту кіноестетики, як колір. Унікальні авторські колірні рішення фільмів допомагають режисерам створювати не тільки цікаві художні твори, але й виражати емоційну спрямованість того, що відбувається на екрані. Найбільш часто застосовують кольорове, чорно-біле зображення чи їх поєднання, в деяких випадках творці віддають перевагу повністю тонованому вирішенню кольорової гами фільму (наприклад, сепія). Вочевидь, що драми, кримінальні історії тяжітимуть до темних тонів, вирізняються пониженою насиченістю кольору, тоді як комедія більшою мірою виконана у яскравій, життєстверджувальній колірній гамі. У деяких випадках режисер заздалегідь міняє місцями співвідношення кольору і смислу, щоб, граючи на контрасті, посилити емоційний вплив на глядача. «Очікування глядачів є ніщо інше, як узагальнення глядацького досвіду: людина очікує насамперед те, до чого звикла, а звикла вона до нормативної кіномови, до кіноумовності, яка склалась» [2, с. 243]. Зміна колірних акцентів здійснює прямий вплив, «повна заплутаність відносин сну та дійсності, невизначеність фабули не дозволяє вибудувати чітку систему смислів» [2, с. 243]. Таким чином, переміщення акцентів створює метафоричний образ, а кінотвір стає витвором мистецтва, фактом культури та підпорядкованим задуму автора.

Ларс фон Триєр для побудови абсурдного кафкіанського світу повоєнної Германії використовує чорно-білу гаму, але особливо в емоційних епізодах, щоб підкреслити важливість та драматичність, у неї вривається колір. Окремі сцени знімаються комбінованим способом, коли акторів знімають на фоні проекції, через що глядач ще сильніше занурюється в атмосферу абсурду і нереальності того, що відбувається. Кадри елемента злочину мають відтінок яскраво помаранчевої сепії. Герої мандрують по апокаліптичному світу, наповненому металевими конструкціями та будівлями, а тим часом з неба безперервно йде дощ. Увесь візуальний ряд цього фільму буквально покритий іржею.

Робота з кольором надає ідейну цілісність фільму Андрія Тарковського «Сталкер». У його алегоричній містерії, знятої за твором братів Стругацьких «Пікнік на узбіччі», світ поділяється на матеріальний – техногенний та ідеальний – природний. Відповідно, відбувається і розподіл зображувального ряду фільму на кольоровий і чорно-білий. Без цього рішення картина втрачала би свою алегоричну переконливість, смисл ставав би більш розмитим.

Окрім кольору, важливу роль у побудові візуального ряду і наділенні його художньою цінністю відіграє світло. Це важливий інструмент операторсько-режисерської роботи для передачі певних емоцій і створення авторської кіноестетики. Образна концепція деяких фільмів побудована на природному світлі. Так, Стенлі Кубрик у фільмі «Баррі Ліндон» намагався наблизити кіно до живопису, реконструювати

оживлене історично достовірне природне художнє полотно. І навіть павільйонні зйомки проведені у нього при свічках, без використання штучного освітлення.

Яскравим прикладом застосування штучного світла є фільм «В минулому році в Марієнбаді» Алена Рене. Завдяки особливому силуетному освітленню створюється магічний ефект того, що відбувається. І це прекрасно спрацьовує протягом усієї картини, яка постає як енігматичний абсурдний ребус.

Інгмар Бергман доволі часто використовував роздільне освітлення, занурюючи одну частину обличчя актора у світло, а іншу – у тьму, що вочевидь означало боротьбу двох протилежностей – між добром і злом, між тваринним і людським. Як театральний режисер, Бергман, не упускав можливості застосування у своїх кінематографічних творах такого незамінного інструменту створення виразної фактури фільму, як гра на крупних планах акторів. Естетика його картин частіше за все була побудована на укрупненні деталей, підкресленій увазі до виразу облич, рухові губ, повороту голови. Чергування планів, можливість віддаляти чи укрупнювати зображення, тим самим акцентувати увагу глядача на чомусь масштабному, чи навпаки, на невеликій деталі – один з найбільш ефективних прийомів кінематографу, який надає емоційним переживанням героїв додаткові естетичні конотації.

Ще однією важливою проблемою естетики необхідної задля розвитку культури кіно є гармонійне поєднання двох типів знакових систем: малюнка і слова. Як ми знаємо, намагаючись «перемогти» негативний, на його думку, елемент кінематографу – звук, Чарлі Чаплін у фільмі «Вогні великого міста» змінив швидкість мовлення оратора, перетворивши її на щебет задля відповідності його власному художньому задуму. У 1928 році Пудовкін, Александров і Ейзенштейн висловили припущення про те, що зсув між візуальним і звуковим зображенням вказує на вмотивованість художнього образу, звільнюючи його від автоматизму. «Техніка забезпечила можливість чіткої синхронності звуку і зображення, при цьому надаючи можливість дотримуватись чи порушувати цю синхронність, тобто зробила її носієм інформації. Йдеться, таким чином, зовсім не про обов'язковість деформації природних форм об'єкта, а про можливість деформації і, відповідно, про свідомий вибір художнього рішення на випадок її відсутності» [1, с. 11].

Одна з основних проблем кіноестетики – створення ідейно художньої цілісності фільму, намагання перейти від фотографічної схожості до художньої правди. Задля вирішення цієї проблеми кінематограф використовує і такий прийом, як варіативність ракурсів зйомки. Помінявши об'єктивний погляд камери на суб'єктивний і зануривши глядача у ество одного з персонажів, кінорежисер робить його співучасником сюжету, частиною того, що відбувається на екрані. Той, хто дивиться, має повірити, що режисер не створив цей світ, а піддивився його. Так, використання об'єктивної камери посилює ефект занурення у драматичні, сповнені болю та страждання відчуття життя у концлагері, показані у фільмі венгерського режисера Ласло Немеша «Син Саула» (2015). Камера неначе прив'язана до головного героя і ні на мить не відпускає його із виду. У фільмі немає жодної сцени, побудованої без центрального персонажу, світ наче крутиться навколо нього, дозволяючи глядачу відчутти усю жорстокість війни, її руйнівні наслідки.

Поряд з варіативністю ракурсів зйомки побудувати цілісний єдиний образ на екрані допомагає рух камери. Завдяки створенню певної, задуманої автором ритмічної структури, сюжет фільму набуває динаміки, налаштовує глядача на задумливе споглядання або на активне емоційне співпереживання героям. Статичний кадр використовується зараз в основному у акторському кінематографі. Так, наприклад, австрійський режисер і сценарист Міхаель Ханеке дуже полюбляє статичний кадр. Завдяки йому ритм фільму сповільнюється, відповідно у глядача є час подумати над тим, що відбувається у кадрі, розібратися у образах і метафорах.

Відомий майстер трилерів Девід Фінчер також любить статику. Якщо камера у його фільмах і рухається, то максимально повільно. Як тільки градус емоцій перевищує норму, починає використовуватись ручна камера, даючи глядачеві зрозуміти, що наче все вийшло з-під контролю, дозволяє майже фізично відчутти це.

Проблема подвійної природи кінематографу, яка, з одного боку, спрямована до злиття з реальним життям, а з іншого – наполягає на своїй символічно художній естетиці, постійно присутня у науковому дискурсі. Ще у 1973 році, досліджуючи семіотику кіно, Юрій Лотман писав: «Намагання кінематографу без остачі злитися з життям і бажання виявити свою кінематографічну специфіку, умовність мови, ствердити суверенітет мистецтва у його власній сфері – це вороги, які постійно потребують один одного. Як північний і південний полюси магніту, вони не існують один без одного і залишають те поле структурного напруження, у якому рухається реальна історія кінематографу» [1, с. 13–14].

Тому особливій уваги заслуговує такий відмітний елемент кіномови, як монтаж. Змінюючи послідовність кадрів, постановник конструює нову реальність, наділяючи одні й ті ж самі складники різним

смыслом. У кіновиробництві явище зміни смислу кадру залежно від змісту наступного отримало назву «ефект Кулешова». Здатність змінювати спрямованість уваги глядача, перебудовувати контекстуальний код ситуації – одна з головних унікальних можливостей монтажу. Вміле використання його дає постановнику можливість стикувати паралелі, протиставлення, метафори, аналогії, конструюючи фактуру фільму, творити свою естетичну картину світу, вибудовувати власну перцептивну модель буття. Так, наприклад, складний концепт вибрав режисер Гаспар Ноє у своїй драмі «Незворотність». Дії фільму розвиваються у зворотньому порядку, від кінця до початку стверджуючи думку про незворотність часу. Багаторівнева поетична кіноестетика лежить у основі шедевра Андрія Тарковського «Дзеркало», побудованого на паралельному монтажі. Фільм постає як збірка особистих спогадів дитинства режисера, перегукуючись з хронікальними подіями, створюючи несвідоме відчуття сакрального.

Різноманітність силових акцентів кіномови, які застосовуються задля резонуючого контексту фільму, є значною. Це можуть також бути декорації або їх відсутність, спецефекти, геги, які порушують умовність, символічна взаємодія образних архетипів та багато іншого. Так, наприклад, Олексій Герман вибудовує каркас кіномови свого останнього шедевра «Важко стати богом» на естетиці середньовічних художників (Босха и Брейгеля). Центральний характер сюжету наче долає нескінчене нагромадження деталей, в'язне у багні, спотикається. Разом з тим той же шлях проходить і глядач, щоб у фіналі відчувати неймовірний катарсис, опинившись у чистому засніженому полі. Це очищення, розуміння деякої глибинної сутності художнього замислу режисера і є головною метою створення синтетичного простору світу «великого» кіно.

Отже, візуальний ряд, формат екрану, колір, світло, звук, монтаж тощо є основними елементами вибудовування неповторної кіноестетики кожного фільму. Символічно-образна виразність кінематографічних творів, їх багатоманітна конкретність, синтетичний сплав різних видів мистецтв у одній художній розповіді здатні здійснити потужний емоційно-естетичний вплив на глядача. Специфіка естетичної природи кінематографа дозволяє йому доторкнутися до глибинних психологічних структур особистості, апелювати до духовності, впливати на морально-етичні якості. Саме тому дослідження тонкощів майстерності володіння принципами кіноестетики залишається актуальним протягом усієї еволюції кінематографа. Кінотвір як у минулому, так і сьогодні продовжує залишатися цікавим об'єктом дослідження культурології та теорії мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Издательство «Ээсти Раамат», 1973. 92 с.
2. Филиппов С. Скотч и повествовательные структуры. Эстетика позднего Бунюэля / Киноведческие записки. 2000. № 46., С. 241–248.
3. Шатова Е.Н. Кино в пространстве культуры: плюрализм дискурсов. Векторы семиотических метаморфоз кино-значения: попытка метатеоретических построений / Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2014. С. 147–156.

Т.И. Уварова, В.В. Фрейдлина. Эстетика кино в пространстве культуры: основные элементы. – Статья.

Аннотация. В статье акцентируется внимание на основных элементах формирования эстетики кино. Выделены и рассмотрены на примерах свет, цвет, ракурс съемки, ритм, монтаж, звук и другие инструменты режиссера-постановщика. Благодаря мастерскому использованию этих элементов эстетика фильма приобретает уникальный, неповторимый и узнаваемый характер.

Ключевые слова: киноэстетика, кинопроизводство, кинотекст, киноязык, киноповествование.

T. Uvarova, V. Freidlina. The aesthetic of cinema in the space of culture: basic elements. – Article.

Summary. The article focuses on the basic elements of the formation of the cinema aesthetics. Light, color, shooting angle, rhythm, editing, sound and other tools of the director are highlighted and examined by examples. Thanks to the masterful use of these elements, the aesthetics of the film becomes unique, inimitable and recognizable.

Key words: film aesthetics, film production, film text, film language, film narration.