**Інтегрований урок з медіакультури та української літератури**

**Тема уроку.** Екранна мова.

 Кінематографічні прийоми в поезії Т.Г.Шевченка.

**Мета уроку**: дати учням поняття про екранну мову та монтажне мислення;

 схарактеризувати історію їх виникнення та розвитку;

 визначити роль кінематографічних прийомів у літературних творах, зокрема в поезії Т.Г.Шевченка;

 удосконалювати вміння аналізувати екранний продукт та літературний ліричний твір;

 розвивати творчі здібності учнів;

 виховувати компетентного медіаспоживача, який уміє критично сприймати медіаінформацію.

**Цілі** : учень

 ***описує:*** історичну ретроспективу виникнення та розвитку екранної мови;

 ***наводить приклади:*** основних прийомів екранної мови;

 ***пояснює:*** зв’язок кіномистецтва з літературною творчістю;

 ***характеризує:*** основні монтажні фрази сучасної екранної мови;

 ***уміє:*** аналізувати та створювати монтажні фрази;

 визначати кінематографічні прийоми в ліричних творах.

**Тип уроку:** урок засвоєння нових знань.

**Обладнання:**  мультимедійна презентація, фрагменти відео, роздруковані завдання для роботи в групах.

**Методи, прйоми і форми роботи:** лекція, ілюстрована слайдами; робота в групах; бесіда; учнівські повідомлення; «Незакінчене речення».

**Випереджувальні індивідуальні завдання:** знайти інформацію про експерименти Л.Кулешова та підготувати на її основі повідомлення; підготувати повідомлення про зв′язок української літератури і кіно.

**Хід уроку**

**І.Мотиваційний етап.**

1. Забезпечення емоційної готовності до уроку (обмін побажаннями).

2.Актуалізація суб'єктного досвіду й опорних знань.

- Звучить аудіозапис поезії Т.Г.Шевченка «Садок вишневий коло хати» у супроводі музики.

**Учитель.** Діти, цей добре відомий вам вірш Тараса Григоровича називають шедевром світової лірики. Що вам відомо про історію його написання та до якого циклу він належить? (*Вірш написаний під час перебування поета в ув′язненні в Петербурзі і належить до поетичного циклу «В казематі».)*

- У чому ж геніальність цього твору? Можливо, у використанні оригінальних тропів? Назвіть художні засоби, які використовує автор? (*У творі немає художніх засобів, крім трьох епітетів –* ***вишневий*** *садок,* ***вечірня*** *зіронька та* ***маленькі*** *діточки.)*

- Чим ця поезія вражає особисто вас?

- «Геніальна простота» - саме таку думку найчастіше можна почути, коли мова йде про цей шедевр. Та чи насправді все так просто? Сучасні літературознавці пропонують нам новітнє прочитання творів класичної літератури. Зокрема, професор Григорій Клочек вважає, що Шевченко ще в до- кінематографічні часи володів прийомами кіномови. Саме про кіномову, або ж екранну мову, ми й будемо говорити на сьогоднішньому уроці. Отримані знання допоможуть вам краще розуміти твори екранного мистецтва, а також бачити зв′язок найпопулярніших і наймасовіших видів мистецтва – літератури і кіно.

**ІІ. Цілевизначення і планування.**

1. Повідомлення теми уроку.
2. Знайомство з цілями уроку та визначення власних цілей.

**ІІІ. Опрацювання навчального матеріалу**.

Лекція вчителя з використанням мультимедійної презентації.

 Основними засобами виразності в кіно є кадр, монтаж, план, ракурс, освітлення, колір, мізансцена.(*Слайд 1)* Сьогодні більш детально ми поговоримо про деякі з них: кадр, монтаж та план.

 Кадр – це одиниця екранної мови, подібно до того, як слово є одиницею літературної мови.*(Слайд 2)*

 **Кадр** — це нерухоме фотографічне зображення, що міститьпевний момент дії та зафільмоване за допомогою знімального апарату. Швидка зміна кадрів створює ефектрухомого зображення. У кінематографі за секунду відтворюється 24 кадри.

 Кожен окремий кадр є важливим джерелом інформації, всі елементи кадру (чи принаймні більшість) є детально продуманими та підібраними режисером і працюють на те, щоб створити у глядача потрібне враження,

емоційний відгук.

 Кадри кінокартини об’єднуються у великі й малі групи, монтажні фрази, цілі епізоди, складаючи композицію кінотвору, між кадрами встановлюються різноманітні співвідношення — смислові, просторові, звукові. Для того, щоб досягти певного ефекту, побудувати кінофразу, необхідно інтерпретувати окремі кадри через поєднання — тобто змонтувати їх.

 Особливо важливу роль у становленні і розвитку монтажної форми зіграли в 1900-і рр. режисер А. Сміт (Великобританія) і Е. Портер (США), в період розквіту «німого» кіно в 1920-і рр. — Т. Інс, Д. У. Гріффіт (США), А. Ганс (Франція), радянські режисери С. М. Ейзенштейн, Л. Кулешов, І. Пудовкин, Д. Вертов.*(Слайд 3)*

 С. Ейзенштейн - один із основоположників і пропагандистів теорії і практики монтажного кіно - стверджував: «Кінематографія - це перш за все монтаж».

 *Монтаж в кіно — це спосіб викласти сюжет.(Слайд 4)*

 *Монтаж* в кіно розуміється як спосіб побудови будь–яких повідомлень через поєднання двох відмінних зображень для отримання третього значення. Так, поєднавши зображення людини біля вікна, зняте в Фінляндії, і пейзаж, зафільмований в Україні, ми дістанемо ефект реальної людини, яка споглядає пейзаж.

 Отже, спеціально підібраним чергуванням кадрів можна наштовхнути глядача на думку про причинно-наслідкові зв’язки між подіями. Послідовність показаних подій впливає на висновок глядача про дії героїв чи про все, що відбувається, по схемі: «після цього — значить по причині цього».

 Монтажна мова використовується для передачі почуттєво-емоційної, а не інтелектуальної інформації. Глядач має відчути себе причетним до подій на екрані, тому режисери придумують метафори, абстрактні образи.

 Є три види монтажу.*(Слайд 5)*

 *Паралельний монтаж* покликаний показати дії, що відбуваються одночасно, але в різних місцях. Паралельний монтаж зазвичай вказує на те, що ці дії пов’язані між собою, хоч, можливо, цей зв’язок і не є безпосереднім чи очевидним. Нерідко події, що показані паралельно, рано чи пізно сходяться до спільної розв’язки. Цей спосіб монтажу особливо часто використовується в показі динамічних сцен, для нагнітання тривоги глядачів.

 *Асоціативний монтаж* — коли сцени, що чергуються повинні викликати у глядача думку про подібність, взаємозв’язок, аналогію між показаними об’єктами чи подіями; це можуть бути метафори, порівняння.

 *Послідовний монтаж* - коли епізоди, сцени і кадри, що показують послідовний розвиток подій, вибудовують один за одним в хронологічному порядку.

 Важливо звертати увагу й на темп *монтажу*: якщо на екрані розгортається динамічна подія, як-от погоня, то він пришвидшується, а якщо дія пов’язана, наприклад, зі спогляданням природи, то сповільнюється.

 Ще одна одиниця кінограматики — *план*. Це відносний масштаб зображення в кінокадрі, через вибір якого режисер втілює своє трактування епізоду і формує його ритм. Мірою величини (крупності) плану прийнято вважати людину. *(Слайд 6)*

 *Загальний план* – зйомка з відстані, дає загальну, панорамну картину.

 *Загальний план* – це, зокрема, коли видно людину в повний зріст.

 *Середній план* – дає певну фонову інформацію, але все ж звичайно з акцентом на героєві. Фігура в середньому плані зазвичай показана від колін або від пояса до голови.

 *Крупний план* фокусує нашу увагу на деталях, якомусь важливому об’єкті, виразі обличчя, емоції, реакції персонажа. У крупному плані ми бачимо зазвичай голову або голову і плечі героя.

 *Зворотний план* – план, знятий із поворотом камери на 180 градусів від попереднього плану.

 *Суб’єктивний план* – план із погляду певного героя, коли аудиторія бачить те ж саме, що й герой.

 *Чергування планів* дозволяє керувати сприйняттям змісту кадрів.

Так, наприклад, у кіно часто застосовують *внутрішньокадровий монтаж* – наїзд камери з *дальнього плану* до *більшого крупного*, що захоплює увагу, концентрує наякомусь певному об’єкті. Можливий і зворотний процес,

коли, від’їжджаючи, камера, наприклад, здатна перемкнути увагу з героя, який щойно цілком займав кадр, на історичний чи ландшафтний контекст.

 *Великий (крупний) план* — найбільш смисло –творчий елемент, бо дозволяє кінокамері докладно простежити за реакцією героя, дослухатися до його реплік, словом, привернути увагу до нього й тільки до нього.

У фільмі камера виступає в ролі оповідача, вона ніби веде нас по сюжету. Різні *плани* використовують для різних цілей. Розуміння значення застосування саме цих *планів* допомагає зрозуміти задум автора.

 Перед створенням відео необхідно скласти розкадровку. Це схоже на план тексту. Наприклад, розкадровка до епізоду фільму «Пірати Карибського моря». (*Слайд 7)*

 Не можна порушувати логічний ряд монтажних фраз. Глядач сприймає те, що бачить на екрані, у склеїних кадрах не як послідовність, а як односчасність дії.

 Для розуміння смислу монтажної фрази порядок кадрів має принципове значення. Перестановка кадрів може не просто змістити акценти, а й змінити смисл фрази на протилежний. Запам’ятайте головне правило монтажу: А+ Б не дорівнює Б+А.

 Точне прочитання монтажних фраз залежить ще й від їх змісту, ракурсів, побудови композиції, планів, освітлення, кольорів тощо. Усі ці елементи впливають на адекватність емоційного прочитання монтажної фрази, про що ми поговоримо на наступному уроці.

2. **Виступ учня** з повідомленням про експерименти режисера Л.Кулешова та демонстрація відео (випереджувальне завдання). *(Матеріали виступу в додатках)*

3. **Виступ учня** з повідомленням про зв′язок української літератури та кіно.

*(Матеріали виступу в додатках).*

4.**Учитель.** Про тісний зв′язок кінематографа з літературою, а також з образотворчим мистецтвом свідчить той факт, що деякі видатні кінорежисери (наприклад, С.Ейзенштейн та М.Ромм) , навчаючи студентів таємниць свого творчого ре­месла, пояснювали техніку кіномонтажу на прикладі творів О.Пушкіна, М.Гоголя, Ґі де Мопасана, Е.Золя, тобто письменників, які жили в часи, коли кіно ще не існувало. Таким чином вони переконливо до­водили, що засоби, які тепер іменуються як кінема­тографічні, по суті, притаманні літературно-художнім текстам. Також той же С.Ейзенштейн на заняттях зі студентами розкривав принципи композиції через «розкадровування» і монтажний аналіз складних творів живопису: «Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі, «Запорожці» І.Рєпіна та ін. Тому не дивно, що сучасні літературознавці, аналізуючи твори Т.Шевченка, свідчать про його здатність до монтажного мислення. З одного боку, поет від природи був наділений здатністю передавати свої враження через зорові образи, тобто візуалізацію, а з іншого, він бачив світ як живописець, що пройшов професійну школу в Петербурзькій академії мистецтв. Щоб переконатися в цьому, звернемося до поезії, з якої ми почали урок.

**ІV. Застосування набутих знань.**

 Аналіз поезії Т.Шевченка «Садок вишневий коло хати» як кінотексту.

 Робота в групах.

* Задання для першої групи.

Прочитайте першу строфу поезії:

Садок вишневий коло хати,

Хрущі над вишнями гудуть,

Плугатарі з плугами йдуть,

Співають ідучи дівчата,

А матері вечерять ждуть.

Обговоріть наступні питання та представте результати роботи класові.

1. Які образи-архетипи змальовані у перших двох рядках поезії? Що вони означають для українців?

2. Скільки зорових образів-«кадрів» можна виокремити в даній строфі?

3. Чи можна визначити пору року, зображену у вірші, прочитавши лише перший рядок-кадр?

4. Поєднайте перший «кадр» із другим. Як змінюється смисл картини?

Як називається такий кінематографічний прийом, коли через додавання наступного кадру попередній кадр набуває нового смислового наповнення? Хто його автор?

5. Створіть словесну «розкадровку» даного уривка. Зверніть увагу на рух камери, звук, темп зміни кадрів та план.

* Завдання для другої групи.

Прочитайте другу строфу поезії:

Сем′я вечеря коло хати,

Вечірня зіронька встає.

Дочка вечерять подає,

А мати хоче научати,

Так соловейко не дає.

Обговоріть наступні питання та представте результати роботи класові.

1. Які образи-архетипи змальовані у цій строфі? Що вони значать для українців?

2. Скільки зорових образів-«кадрів» можна виокремити в даній строфі?

3. У яких рядках рівень візуального («кінематографічного») знизився?

4. Розкрийте підтекст цих рядків.

5. Створіть словесну «розкадровку» даного уривка. Зверніть увагу на рух камери, звук, темп зміни кадрів та план.

* Завдання для третьої групи.

Прочитайте третю строфу поезії:

Поклала мати коло хати

Маленьких діточок своїх,

Сама заснула коло їх.

Затихло все, тілько дівчата

Та соловейко не затих.

Обговоріть наступні питання та представте результати роботи класові.

1. У центрі строфи – три основні образи : мати – діти – хата . Що вони символізують, на вашу думку, у цій поезії і, взагалі, у творчості Шевченка?

2. Скільки зорових образів-«кадрів» можна виокремити в даній строфі?

3. У яких рядках візуальні образи змінюються звуковими?

4. Дослідіть, як автор доносить до нас «музику» весняної ночі в останніх двох рядках строфи?

5. Створіть словесну «розкадровку» даного уривка. Зверніть увагу на рух камери, звук, темп зміни кадрів та план.

* Виступи представників груп, обговорення результатів роботи.
* Питання для всього класу:

- Як передано плинність часу у творі? Укажіть часові рамки, у які відбувається дія .

- Які з кадрів є статичними, тобто нерухомими, а в яких є рух або рух і звук?

- У якому кадрі «кінокамера», яка спостерігала за вечірнім життям селянської родини, зупинилася, хоч вірш ще продовжується?

- Чи змінилося тепер ваше враження від поезії порівняно з висловленим на початку уроку?

**V. Рефлексивно-оцінювальний етап.**

Закінчіть речення:

* «Сьогодні на уроці я зрозумів…»
* «Я дізнався…»
* « Я був здивований…»
* «Найбільше запам′яталось…»
* «Цілі, які я ставив перед собою…»

**Домашнє завдання.** 1. Створити розкадровку в малюнках до поезії Т.Шевченка «Садок вишневий коло хати».2. Знайти приклади використання кінематографічних прийомів у інших творах поета.

 **Додатки**

Експерименти режисера Л.Кулешова.

 Російський режисер Л. Кулешов у часи, коли кінематограф був ще німим, провів ряд експериментів, які отримали світову популярність і стали хрестоматійними поясненнями двох головних функцій монтажу в кіно.

 Перший експеримент - "географічний". У початковому кадрі актриса Хохлова йде повз Мосторг на Петрівці. В іншому - артист Оболенський йде по набережній Москви - ріки. У цих кадрах вони посміхнулися і пішли назустріч один одному. Сама зустріч і рукостискання були зняті на тлі пам'ятника Гоголю. Тут герої повернулись і кудись подивилися. Наступним у послідовність був уставлений кадр Білого дому у Вашингтоні. Далі був кадр, знятий на Пречистенському бульварі, де актори приймають рішення і йдуть. І, нарешті, кадр, в якому вони піднімаються східцями храму Христа Спасителя.

Всі, хто дивився цей матеріал, приходили до єдиної думки, що герої увійшли в Білий дім. Головний висновок - треба вміти правильно організувати і направити дію акторів у сусідніх кадрах, тоді у свідомості глядача складеться враження єдиного простору, а дії героїв у цьому просторі будуть сприйняті як такі, що тривають безперервно.

 Другий експеримент - знаменитий "ефект Кулешова", який показував величезні можливості монтажу як виражального засобу. Крупним планом було знято обличчя актора Мозжухіна, який спо­кійно дивився в далечінь. Окремо були зняті й інші кадри: 1) молода дівчина ; 2) труна з померлою дитиною; 3) тарілка з їжею. Потім почергово глядачам було продемонстровано змонтовані кадри: 1) Мозжухін – померла дитина; 2) Мозжухін - молода дівчина; 3) Мозжухін - тарілка з їжею. Всі глядачі дійшли висновку, що в першому випадку артист сумував над дитиною, у другому - милувався дівчиною, а в третьому - передчував, що втамує свій голод. Отже, один і той самий кадр (у даному разі - показане крупним планом обличчя актора) набуває смислового наповнення залежно від змонтованого з ним другого кадру.

 Зв′язок української літератури та кіно.

 На початку свого становлення як виду мистец­тва кінематограф навчався в художньої літератури того, що візуалізовував готові літературні сю­жети. Проте відсутність звуку змусила кіно, що робило свої перші кроки у прагненні стати мис­тецтвом, активно виробляти власні, суто кіне­матографічні засоби. Саме в цей час був відкритий та теоретично осмис­лений такий найважливіший засіб кінопоетики, як монтаж . Згодом з'явилися перші резо­нансні кіношедеври, як, скажімо, «Броненосець Потьомкін» С.Ейзенштейна та «Земля» О.Довжен­ка, які протягом наступних десятиліть будуть ре­тельно вивчатися в усіх кіношколах світу немов підручники з кінорежисури. Після цього в літератури як у тодішньої «королеви мистецтв» з'явився зовсім неприхований інтерес до кінематографа, який стверджував себе навіть не по роках, а по днях.

 Нові виражальні засоби, що їх продемонстрував Великий Німий, серйозно зацікавили письмен­ників. Стосувалося це й української літератури, яка у 20-х роках почала активно вбирати в себе кінозасоби, причому робила це демонстративно. Це вияви­лося, зокрема, і в композиції творів, що відкрито нагадувала кіномонтаж. Елементи кінопоетики свідомо застосовували багато пись­менників у 20-х роках. Серед них - Ю.Яновський, М.Бажан, М.Йогансен, Ґео Шкурупій, Д.Бузько, Ол.Полторецький, Л.Скрипник. Згодом О.Довженко увів у літературу новий жанр - «кіноповість», написавши такі твори, як «Зачарована Десна», «Україна в огні» та інші.

 У 60-х роках, ознаменованих приходом у літературу нового покоління митців слова - шістдесятників, стосунки між мистецтвом слова і кіномистец­твом активізувалися. Митці слова, прагнучи до творчих новацій, зверталися до кінематографічних засобів.

 Крім того, в період післясталінської «відлиги» помітно пожвавилося власне українське кіноми­стецтво, коли про себе голосно заявили режисери Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика, Микола Мащенко, актори Іван Миколайчук , Кос­тянтин Степанков, Богдан Ступка.

 Поети-шістдесятники були прямо причетні до цього пожвавлення. За сценаріями Дм. Павличка поставлені фільми «Сон» і «Захар Беркут». Іван Драч, закінчивши в Моск­ві курси кіносценаристів, став одним із творців українського поетичного кіно (кіносценарій фільму «Криниця для спраглих»), також за його сценарієм на основі повісті М.Гоголя було знято відомий фільм «Пропала грамота». Микола Вінграновський узагалі був професійним кіномитцем - актором і режисером. Ліна Костен­ко теж тяжіла до кіно - виступила співавтором кіносценарію «Перевірте свої годинники».

 Проте вплив кіномови на художні тексти поетів-шістдесятників різко відрізнявся від впливу Велико­го Німого на українське словесне мистецтво 20-х ро­ків минулого століття. Якщо письменники 20-х років майже відкрито де­монстрували запозичені засоби кінематографа і певною мірою навіть хизувалися цим, то поети-шістдесятники вдавалися до кіномови не з такою очевидністю. Їм притаманні лише елементи кіномислення, адже передусім вони були майстрами слова. Показовою щодо цього була творча доля М.Вінграновського, який фактично не реалізував себе як кіномитець, зате став видатним поетом-новатором. Його творча фантазія настільки неординарна, що могла реалізуватися лише в суто авторському, експериментальному кіно, - а це в тогочасних умовах було практично немож­ливо . Проте поезія надала йому таку можливість для самореалізації, і тут митець усебічно виявив свій дар.

 Таким чином, історія стосунків літератури і кінематографа свідчить про їхній взаємний вплив один на одного, внаслідок якого відбувається взаємозбагачення новими виражальними засобами

 **Використана література**

1. Клочек Г. Кінематографічний код Тараса Шевченка. – Дивослово. – 2012. - № 5 -7 .

 2. Медіакультура особистості: соціально-психологічний підхід: Навч. посібн. / О. Т. Баришполець, Л. А. Найдьонова, Г. В. Мироненко та ін.; За ред. Л. А. Найдьонової, О. Т. Баришпольця. — К. : Міленіум, 2009.

 3.Програма курсу за вибором для учнів 10 класу загальноосвітніх навчальних закладів «спеціальний медіаосвітній курс «Медіакультура»»/

*Автори*: О. Т. Баришполець, О. Є. Голубєва, Г. В. Мироненко, Л. А. Найдьонова, Н. І. Череповська .

4. Разлогов К. З. Искусство экрана: Проблемы выразительности. — М.: Искусство, 1982.

5. Череповська Н. І. Медіакультура та медіаосвіта учнів ЗОШ: візуальна медіакультура – К.: Шк.світ, 2010. – 128с.

6. Эйзенштейн С. Монтаж / С.Эйзенштейн. – Москва : ВГИК, 1998. – С. 29 -40.

7. http://www.kinowiki.ru/Кино