

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

*ПРОФЕСІЙНА ОСВІТА  
В ГАЛУЗІ КІНО-, ТЕЛЕМІСТЕЦТВА*

МАТЕРІАЛИ  
IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ  
КОНФЕРЕНЦІЇ

13 – 14 грудня 2012 р.

Луганськ

УДК 791.43:316.774:378.147

ББК 74.584(4Укр-4Луг)738

П84

**Професійна** освіта в галузі кіно-, телемистецтва : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 13 – 14 груд. 2012 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2012. – 136 с.

У матеріалах збірника висвітлено актуальні проблеми сучасного кіно-, телемистецтва. Розглянуто проблеми вивчення та розповсюдження передового педагогічного досвіду у вищих навчальних закладах культури і мистецтв.

Для викладачів, аспірантів, магістрантів, студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

УДК 791.43:316.774:378.147

ББК 74.584(4Укр-4Луг)738

**Профессиональное** образование в области кино-, телеискусства : материалы IV Всеукр. науч.-практ. конф. (Луганск, 13 – 14 дек. 2012 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ, 2012. – 136 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы современного кино-, телеискусства. Рассматриваются проблемы изучения и распространения передового педагогического опыта в высших учебных заведениях культуры и искусств.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов высших учебных заведений культуры и искусств.

УДК 791.43:316.774:378.147

ББК 74.584(4Укр-4Луг)738

**Відповідальний редактор:**

В. Л. Філіпшов

**Редакційна колегія:**

І. М. Цой,  
В. К. Дунін,  
Н. В. Колотовкіна,  
Я. Л. Масольд

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
(протокол № 3 від 28 листопада 2012 р.)

Матеріали доповідей та повідомлень, уміщені до збірника,  
друкуються мовою оригіналу.

**Відповідальний за випуск:**

В. К. Дунін

© Луганська державна академія  
культури і мистецтв, 2012

ЗМІСТ

<i>Айдемірова А. Е.</i> Основні напрями в редакційній політиці молодіжних програм.....	5
<i>Алексеева Е. П.</i> Национальная самоидентичность как проблема экранной действительности (на примере истории кино в Татарстане).....	7
<i>Безручко О. В.</i> В. П. Вітер: нащадок режисерських і педагогічних традицій Л. С. Курбаса, М. П. Верхацького, В. Б. Кісіна.....	11
<i>Беломоіна К. С.</i> Регіональний телепростір України як складник єдиного інформаційного поля.....	14
<i>Валюкевич А. Г.</i> Культурологічний вимір телевізійного мистецького буття як частина глобальної візуальної культури сучасності.....	16
<i>Гвоздєв В. М.</i> Медіа-конвергенція як чинник трансформацій аудиторії засобів масової комунікації.....	19
<i>Горевалов С. І.</i> Військова тележурналістика України: історія та сучасність.....	24
<i>Грекова Е. Н.</i> Современные СМИ требуют современных специалистов.....	27
<i>Дунин В. К.</i> Методические принципы построения и практического сопровождения имиджа телеведущего.....	29
<i>Журавлева Т. Л.</i> Применение активных методов обучения на кафедре кино-, телеискусства Луганской государственной академии культуры и искусств.....	34
<i>Золоєва Д. Т.</i> Естетика абсурду у творчості братів Маркс.....	38
<i>Канівець І. А.</i> Освітні та навчальні програми в епоху мобільного телебачення.....	42
<i>Колос Д. М.</i> Постмодерністські тенденції в українських фільмах кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	47
<i>Костев И. В.</i> Экзистенциально-гуманистический подход психологического воздействия на личность и общество.....	50
<i>Кошак О. М.</i> Методологія використання телепередач у навчальному процесі.....	54
<i>Кулабухова В. А.</i> Гуманистические приоритеты современного медиа-образования.....	59
<i>Курінна Г. В.</i> Структура сучасного телесценарію: трьохактова схема побудови.....	64

<i>Ландяк О. М.</i> Роль медіа-філософії в освіті сучасного медіа-фахівця.....	67
<i>Морєнова М. І.</i> Відображення катастроф у екранному мистецтві.....	69
<i>Москалюк Б. А.</i> Размышление на телевидении: проблематика и жанры.....	72
<i>Нікітіна А. А.</i> Жанр travel-show в українському телебаченні: програма «Орел і решка».....	76
<i>Образ В. Ф.</i> Режисерська творчість І. П. Кавалерідзе в контексті професійної освіти в галузі кіно-, телемистецтва.....	78
<i>Особов І. П.</i> Роль информационно-коммуникационных технологий в формировании креативной личности студентов.....	81
<i>Первишева І. Б.</i> Монтажна естетика як головний спосіб поєднання форми та змісту.....	84
<i>Пичугин А. В.</i> Методики освещения портретного кадра как важнейший раздел в изучении дисциплины «Мастерство телеоператора» .....	86
<i>Поляков М. К.</i> И вырастают мастера словесной живописи... ..	89
<i>Романова Н. В.</i> Культуротворчість: ціннісний аспект.....	92
<i>Росляк Р. В.</i> Деякі аспекти державної політики в галузі вищої кіноосвіти в Україні (1920-і рр.).....	94
<i>Софієнко М. К.</i> Сучасне українське кінознавство: основні аспекти дослідження.....	97
<i>Старкова А. В.</i> Кибердрама: к вопросу об интерпретации термина.....	99
<i>Федорчук Л. П.</i> Стратегії розвитку телебачення.....	104
<i>Филь Л. М.</i> Кинообраз Рембрандта ван Рейна.....	107
<i>Хорунжий І. П.</i> Развитие творческой личности современного режиссера в процессе обучения в вузе.....	110
<i>Швидка С. О.</i> Елементи акторської та режисерської майстерності в педагогічній діяльності.....	115
<i>Шериньова К. С.</i> Використання хроніки в сучасних українських документальних фільмах.....	118
<i>Ширман Р. Н.</i> Проблеми функціонування творчих майстерень у закладах кіноосвіти.....	122
<i>Юлдашев Э. С.</i> Звук в кино: поиски, проблемы, новые методы.....	127
<i>Відомості про авторів</i> .....	131

## ОСНОВНІ НАПРЯМИ В РЕДАКЦІЙНІЙ ПОЛІТИЦІ МОЛОДІЖНИХ ПРОГРАМ

Телебачення називають четвертою владою. Воно має властивість впливати на людей: розширяти інтелектуальні можливості, змінювати світогляд, навчати, навіть змінювати політичні, релігійні чи моральні погляди. А може, і навпаки. За допомогою телебачення можна контролювати цілі країни. Виховувати. Направляти.

На телебаченні існує безліч програм. Кожна з них індивідуальна й неповторна, навіть якщо формат програми придбаний. Українське телебачення розвивається з неймовірною швидкістю. Але існує проблема. Більшість програм загальноорієнтовані, тобто розраховані на аудиторію різного віку, соціального положення тощо.

Раніше суто молодіжних програм було більше. У Радянському Союзі розуміли, що за допомогою ТБ можна виховувати найактивнішу частину населення країни – молодь. А тепер про молодь майже забули. І якщо загальноукраїнське телебачення хоча б намагається розважати молодь різними реаліті-шоу і шоу талантів, то на місцевому рівні молоді намагаються лише щось нав'язати.

Молодь виділяється з навколишнього світу її рухливістю. Це прямо пов'язано з пошуками себе, свого місця й значення в житті. Насамперед, молодь прагне самостійності, тому так часто з легкістю відкидає загальноприйняті авторитети. Це стосується й телебачення, тому що цей засіб масової інформації має великий вплив на суспільство. Численні, розраховані на свого глядача передачі стають значущими в процесі соціалізації, відкидають чи адаптують до суспільного життя нові моделі поведінки. Для молоді телебачення має велике значення в її пошуках.

В Україні молодіжних програм майже немає. Ті нечисленні програми, котрі все ж попадають в ефір, є інтерпретацією світу молоді дорослими людьми й тому дають необ'єктивне уявлення про нього. Вмикаючи телеканал, молода людина прагне побачити щось близьке їй, щось, що розвине її світогляд. У чому головна проблема? Керівництво завжди вважає, що знає відповіді на всі запитання. І ці відповіді вони нав'язують усім. Але молодого глядача з його амбіціями й принципами

важко змусити повірити в щось. Чи цікаві програми, що йдуть в ефірі молоді? Це перевіряється рейтингами програми. Рейтинг – процентне відношення аудиторії, що дивилася програму в даний момент часу, до всієї аудиторії, що мала можливість її бачити. А рейтинги частіше за все низькі. І це не тому, що молодь не дивиться телевізор або саме цей канал, а в тому, що програмі немає чим зацікавити глядача.

Молодіжні програми не відповідають інтересам аудиторії. Вмикаючи телеканал, молода людина бажає побачити щось корисне для себе, а замість цього отримує лише необ'єктивну інформацію і нав'язування ідей.

Значення молодіжних програм велике. Їхнє призначення – інформувати молодь про найбільш важливі події та культурне життя, пропагувати здоровий образ життя, виховувати естетичні смаки. Образна форма передачі подібної інформації, яка властива саме телебаченню, якнайкраще відповідає завданню поєднання в одному форматі програми логічних, раціональних й естетичних начал. У чому ж проблема?

Наприклад, на одному з місцевих каналів існував молодіжний проект. Це був цикл програм. У кожному випуску ведучі розглядали якусь проблему чи подію. Творча група від режисера до редактора – журналісти віком до 25 років. Вони пишуть сценарій, розробляють концепцію зйомок і монтажу. Але перед початком виготовлення програми сценарій має бути перевірений завідувачем редакції й головним режисером. Ці люди несуть відповідальність перед генеральним директором і тому знають, що і як має бути, щоб пройти моніторинг керівництва. Тому сценарій поступає в розробку змінений докорінно. Готовий продукт виходить в ефір. Але в ньому зовсім немає молодіжної точки зору. Із часом проект втрачає глядача. Рейтинг падає. А керівництво приймає рішення закрити проект і відкрити новий, який може відрізнятись від попереднього лише назвою й ведучими. Керівництво не може визнати, що змінювати треба не проект, а ставлення до нього. Адже те, що цікаво молоді і як це подати, знає лише молодь. І втручання в її особистий простір призводить до того, що молодь відмовляється від перегляду таких програм.

Вирішення такої проблеми вбачається в демократичному ставленні, у глибшому вивченні особливостей вікової категорії і проблем, які існують у молоді. Адже молодь чекає цікавої інформації, креативного підходу, яскравого стилю. Вони відрізняються від інших. І не терплять втручання. А ситуація на сучасному телебаченні – це саме втручання.

Вихід з проблеми, що склалася на місцевому телебаченні, ми

вбачаємо у створенні циклу молодіжних-інформаційних телепередач «САМІЗДАТ». Цикл ставить перед собою мету висвітлити проблеми молоді, її світогляд. Але ця програма має створюватися молоддю. Звичайно, під безпосереднім керівництвом кваліфікованої людини, яка буде з розумінням ставитися до тематики й стилістики. Але й буде мати талант не перекреслити все й зробити по-своєму, а направити молодь у правильне русло.

УДК 791.4

*Е. П. Алексеева,  
г. Казань, Российская Федерация*

**НАЦИОНАЛЬНАЯ САМОИДЕНТИЧНОСТЬ  
КАК ПРОБЛЕМА ЭКРАННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ  
(на примере истории кино в Татарстане)**

В начале XX века кинозрелище мало чем отличалось от ярмарочного балагана, который апеллировал не к разуму, а к эмоциям зрителя, всего лишь развлекая его, изредка вызывая, впрочем, какую-то степень сопереживания. Так, летом 1906 года (когда не было стационарных кинотеатров) в Цирке братьев Никитиных представления неизменно заканчивались сеансами синематографа.

Впервые подбирается *специальная программа для татарского населения: «Большое мусульманское праздничное представление в 3 больших отделениях при участии артистов первого ранга»* в Цирке братьев Никитиных, которая заканчивается «художественными картинами».

В феврале 1924 года в Казани начала работу одна из первых в стране и первая в Поволжье киноорганизация, которая сосредоточила в своих руках кинопроизводство и кинопрокат молодой республики Татарстан – «Таткино». Уже в сентябре 1924 года «Таткино» открывает рассчитанный на 400 мест «Татарский национальный кинотеатр», как его называли вначале, позднее он получил название «Чаткы». Здесь демонстрировались кинофильмы под сопровождение музыкального трио с титрами на татарском языке, которые изготавливались в кинолаборатории «Таткино». Эти фильмы демонстрировались не только по всей Республике, но и за ее

пределами, где проживало татарское население. Если же не было титров на татарском языке, то в кинотеатре работал «специальный глашатай-переводчик».

В 1926 году, «ощущая острую потребность в разработке художественно-бытового сценария из татарской жизни», «Таткино» объявляет «конкурс на 2 сценария: из жизни и быта татар со времен феодализма, завоевания и до настоящего времени». Победителем стал молодой партийный работник из Агрыза Абдрахман Шакиров. По его заявке известный кинодраматург Натан Зархи написал сценарий, который воплотил в жизнь режиссер Юрий Тарич. Фильм «Булат-Батыр», сохранившийся до сего времени, стал первой совместной постановкой киностудий «Совкино» и «Таткино».

В 1929 году «Востоккино» (преемник «Таткино») снимает в Казани художественный фильм «Комета». Фильм по сценарию В. Туркина, который был написан по мотивам пьесы Рахманкулова «Пучина», был снят режиссером Валерианом Инкижиновым. Инкижинов приобрёл всемирную славу участием в фильме В. И. Пудовкина «Потомок Чингисхана», в котором исполнил главную роль Баира. Одной этой роли было достаточно, чтобы навсегда войти в историю мирового киноискусства. Фильм «Комета», где снимались Г. Кравченко, М. Яншин, К. Поздняков, З. Баязедский, рассказывал об эксплуатации духовенством и купцами беднейшего татарского населения в дореволюционные годы. В сюжет картины вплетена лирическая история любви кучера и служанки купца. Картина до наших дней не сохранилась.

Проблема создания татарского художественного кино находилась в центре общественного внимания многие десятилетия. 1961 год стал годом второго рождения Казанской студии кинохроники. Но игровых фильмов на студии не снимали. В 1970-е годы на базе союзных киностудий снимались художественные фильмы с участием татарских актеров и литераторов.

В перестроечные годы, на волне демократических преобразований, вопрос о создании национального кинематографа в Татарстане был одним из самых актуальных. Не случайно идея создания «первого национального художественного фильма» родилась в 1992 году во время проведения I Всемирного конгресса татар. Однако из нескольких вариантов развития национального кинематографа был взят за основу самый утопический: первый татарский фильм должен быть высокобюджетным суперколоссом.

В конце 90-х были образованы фонд развития киноискусства РТ и



частные киностудии: «Рамай», «Инновация», «Сабантуй», «Парк Петрова», «Я-Production». В 2000 году вернулся в Казань выпускник режиссерского факультета ВГИКа Ильдар Ягафаров. Он снял в 2000 году с оператором П. Трубниковым короткометражный художественный фильм «Бэхеткэй» («Счастьюшко»). Фильм получился образный, по-хорошему национальный и с элементами европейского кино. «Бэхеткэй» получил диплом Дней турецкого кино в 2001 году в Стамбуле, а в 2002-м стал лучшим в номинации «Иностраный студенческий фильм» на фестивале, посвященном культурам мира, в Хьюстоне, США; потом картина ездила в Турцию, Германию, США и везде была хорошо принята.

В 2002 году в роли кинорежиссера дебютировал народный артист Татарстана Рамиль Тухватуллин. Первый его опыт – фильм «Пропать» – посвящен борьбе с наркоманией. Тухватуллин продолжил традицию использования театральных актеров в татарском постсоветском кино.

В 2004 году в Татарстане было создано два полнометражных художественных фильма на татарском языке: «Куктау» (режиссер И. Ягафаров, сценарист М. Гилязов, оператор Р. Галеев, производство Казанской студии кинохроники, студии «Сабантуй») и «Зулейха» (режиссер Р. Тухватуллин, сценаристы Ю. Сафиуллин, Р. Тухватуллин, оператор Э. Золондинов, производство студии «Рамай»). «Куктау» побывал на VIII Форуме кино стран СНГ и Балтии в Москве. Затем было участие в III Международном фестивале кинематографических дебютов «Дух огня», проходившем в Ханты-Мансийском автономном округе. В 2005 году «Куктау» («Небесная гора») получил на XVI Открытом российском кинофестивале «Кинотавр» приз Гильдии кинопродюсеров. Кроме того, лента удостоилась одной из наград на 45-м Международном кинофестивале для детей и юношества в городе Злин (Чехия).

Фильм «Зулейха» был снят на основе пьесы Гаяза Исхаки. Тема – насильственная христианизация нерусского населения Поволжья. Действие происходит в конце XIX века. Идею фильма одобрил президент РТ М. Шаймиев. У «Зулейхи» была удачная экранная судьба: турецкая государственная телерадиокомпания «Анкара» показала фильм по всем местным и зарубежным каналам; фильм на DVD-дисках распространили по мечетям РФ.

В 2005 году в Казани прошел первый Международный фестиваль мусульманского кино «Золотой Минбар». На I фестивале в Казани осталась статуэтка «Золотой Минбар» – приз за лучшую мужскую роль

получил Ф. Бикчантаев в ленте «Куктау».

Полнометражный игровой фильм «Трехногая кобыла» (автор сценария писатель Айдар Халим, режиссер Нурания Замалеева, продюсер Ильхам Сафиуллин, режиссер монтажа Влад Петров, оператор Эдуард Ситдииков) был представлен в 2008 году на IV МФМК «Золотой Минбар». Фильм получил признание авторитетного жюри; оператор-постановщик «Трехногой кобылы» Эдуард Ситдииков удостоился статуэтки «Золотой Минбар» в номинации «Лучшая операторская работа».

На V МФМК «Золотой Минбар» состоялись премьеры нескольких татарстанских кинокартин. Из них в конкурсную программу игровых фильмов был включен один – лирическая трагикомедия «Орлы» (режиссер Рамиль Тухватуллин, авторы сценария Мансур Гилязов, Айсылу Хафизова, оператор Сергей Литовец). Актерский ансамбль картины «Орлы» – А. Шакиров, Р. Тазетдинов и Р. Шарафеев – стал победителем в номинации «За лучшую мужскую роль в игровом кино».

Фильм «Бибинур» (производство студии «Сабантуй») снят режиссером Юрием Фетингом – учеником Алексея Германа. Кинокартина «Бибинур» на XXXII Московском международном кинофестивале в июне 2010 года была отмечена кинокритиками как одна из наиболее «сильных». А на VI МФМК «Бибинур» получила Главный приз фестиваля.

В 2010 году состоялась премьера короткометражного фильма «Брелок» (авторы сценария Ильдар Ягафаров, Лейла Хасанова, режиссер-постановщик Ильдар Ягафаров, оператор Э. Золондинов, студия «Я-Production»). В 2010 году фильм «Брелок» включили в программу Каннского кинофестиваля. Картина представлена на кинофоруме Short Film Corner, прошедшем в рамках 63-го Каннского кинофестиваля.

Таким образом, первое десятилетие XXI века выявило авангард татарстанского кинопроцесса; это режиссеры И. Ягафаров, Р. Тухватуллин, С. Юзеев, сценаристы М. Гилязов и А. Хафизова.

УДК 7.036 (477): 791.44.071.1

*О. В. Безручко,  
м. Київ, Україна*

**В. П. ВІТЕР: НАЩАДОК РЕЖИСЕРСЬКИХ  
І ПЕДАГОГІЧНИХ ТРАДИЦІЙ Л. С. КУРБАСА,  
М. П. ВЕРХАЦЬКОГО, В. Б. КІСІНА**

У всі часи в мистецтві важлива була передача досвіду й традицій з рук у руки, від майстра до учня. Студентам Інституту екранних мистецтв (ІЕМ) Київського національного університету театру, кіно і телебачення (КНУТКТ) ім. І.К. Карпенка-Карого пощастило, адже їхнім директором став уславлений український кінорежисер, актор і педагог Василь Петрович Вітер (нар. 16.06.1951, с. Великополовецьке Сквирського р-ну Київської обл.).

Унікальність цього митця в тому, що йому пощастило навчатися у двох уславлених українських режисерів-педагогів – М.П. Верхацького і В.Б. Кісіна. Один із засновників української школи телевізійної режисури, відомий український театральний і телевізійний режисер, кінопедагог, завідувач кафедри режисури телебачення, кандидат мистецтвознавства (1980), професор (1995), заслужений діяч мистецтв України (1993) Віктор Борисович Кісін (14 квітня 1933, м. Хабаровськ (Російська Федерація) – 4 вересня 1997, м. Київ) був учнем патріарха української театральної педагогіки, відомого режисера і театрознавця, колишнього «березилівця» Михайла Полієвктовича Верхацького (1904 – 1973).

М.П. Верхацький, у свою чергу, був не просто учнем легендарного українського режисера театру і кіно, актора, теоретика театру, драматурга, публіциста, перекладача, народного артиста УРСР (1925) Леся Курбаса (повне ім'я Олександр-Зенон Степанович Курбас) (25 листопада 1887, Самбір – 3 листопада 1937, Сандармох), а одним з найбільш довірених в останні роки майстра режисером-лаборантом, секретарем режисерського штабу «Березоля».

Випустивши одну з перших об'єднаних майстерень театральних режисерів і акторів, серед яких був Віктор Кісін, М.П. Верхацький набрав нових учнів, одним з яких був Василь Вітер.

Після закінчення 1972 року майстерні М.П. Верхацького у Київському державному інституті театрального мистецтва (КДІТМ) ім. І. К. Карпенка-Карого В. Вітер працював актором у Житомирському

українському драматичному театрі, Київському ТЮГу, на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О.П. Довженка.

Проте неспокій душі та бажання освоювати нові обрії в мистецтві, притаманні його уславленим вчителям, призвели до того, що В.П. Вітер вирішив стати режисером. Для досягнення цієї мети в 1976 році розпочав навчання на кінофакультеті КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого у майстерні режисерів телебачення, очолюваній В.Б. Кісіним.

Василь Вітер згадував: «Ми знали, що це перший в історії, перший по-справжньому курс режисерів телебачення. Хоч не було тоді навіть такої професії, навіть номера не було. Вадим Львович вів старший курс» [2].

Ідеться про те, що учень В.С. Довбищенка і М.П. Верхацького, уславлений український режисер театру і телебачення, кінопедагог Вадим Львович Чубасов 1975 року вперше в СРСР набрав курс режисерів телебачення.

Одногрупниками Василя Вітра були Ігор Кобрін, Андрій Фещенко, Петро Молодіт, Віолета Комар (нині проживає в Польщі), Лілія Ахачинська, яка, на жаль, через деякий час покинула навчання.

Василь Вітер пройшов чудову школу Віктора Кісіна, у якій прослідковується коріння виховання Михайла Верхацького та Леся Курбаса. «Із своїх студентів Віктор Борисович робив універсалів, котрі могли бути режисерами не лише телебачення, а й кіно, театру, опери. Для розширення їхнього кругозору він запрошував читати спецкурси справжніх знатоків: історії філософії, культурології, естетики, придумував усілякі проекти на суміжжі мистецтв» [4].

Після закінчення майстерні В.Б. Кісіна в 1981 році Василь Вітер на «Укртелефільмі» знімав документальні та ігрові телефільми: «В лузі на старому дивані» (1981), «Кларнети ніжності» (1982), «Диктатура» (1985), «Захисту не потребує» (1987), «Підземні води» (1988), «Іван Миколайчук. Тризна» (1990), «Глибокий колодезь» (1990, співавтор сценарію), «Далі польоту стріли» (1991, т/ф, 2 серії, співавтор сценарію, як актор виконав роль Григорія), «Херсон – місто на Дніпрі» (1992), «Гілея» (1993) та ін.

У телесеріалі «Сад Гетсиманський» (1993), знятому Р. Синьком, В. Вітер виконав роль Чумака-старшого.

Очолівши в 1994 році студію телевізійних фільмів «ВІАТЕЛ», Василь Вітер створив стрічки «Марічка Ясиновська» (1996), «Поліфонія. Відродження філармонії» (1997), «Дзвіниця» (1998), «Хмельницький. Час перемін» (1999), «Краса України – Поділля, Хмельниччина» (1999),

«Собор» (2000; приз міжнародного кінофестивалю, Карлові Вари, Чехія, 2000). «Успенський собор» (2001) і «Михайлівський Золотоверхий» (2002) стали першими в Україні документальними стрічками, знятими у форматі «ДОЛБІ».

В.Б. Кісін залучив свого учня до кінопедагогічної роботи у своїй другій майстерні телережисерів. У грудні 1983 року, коли Віктор Кісін був вимушений для завершення фільму «Останній доказ королів» на місяць залишити педагогічну роботу, його повністю підмінив Василь Вітер. Як зазначав В.Б. Кісін: «Робота на курсі, де я художній керівник, організована, асистент тов. Вітер В.П. перебуває зараз у відпустці на основній роботі та щоденно працює зі студентами» [1].

У подальшому Василь Вітер викладав у майстерні відомого українського актора і режисера, народного артиста України (2002) Миколи Івановича Мерзлікіна. Як згадувала студентка цієї майстерні Лариса Наумова, у майбутньому телевізійний режисер, кінопедагог: «Я потрапила в чудову майстерню, дивовижну за складом викладачів. Микола Іванович Мерзлікін, театральний режисер, ні, точніше: Режисер, Майстер. Ірина Костянтинівна Дніпренко, викладач з режисури телебачення. Віталій Володимирович Савчук – викладач акторської майстерності.

Згодом до викладачів майстерні був залучений і кінорежисер й актор Василь Петрович Вітер» [3, с. 255].

Серед педагогів кафедри, очолюваної В.Б. Кісіним, були не лише учні М.П. Верхацького – В.Б. Кісін, В.Г. Горпенко, М.І. Мерзлікін, В.П. Вітер, але й уже учні багаторічного товариша Кісіна В.Л. Чубасова – І.К. Дніпренко, О.Л. Мошкіна та ін. Потрібно звернути увагу на те, що йшло формування української школи телевізійної режисури, одним з представників якої став В.П. Вітер.

Невдовзі Василем Петровичем Вітром було набрано власну майстерню. Нині В.П. Вітер поєднує творчу роботу з вихованням молодих митців екрана на посаді директора Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого. Він є продовжувачем славних традицій своїх легендарних учителів, живим ланцюгом, який поєднує минуле й майбутнє української мистецької освіти.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Архів КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого. – Ф. 11. – Оп. 2. – Особиста справа Кісіна В. Б. – Арк. 75.
2. Вітер Василь. Інтерв'ю 2 лютого 2011 р. / В. Вітер // Приватний архів С. Г. Порожньої.

3. Наумова Лариса. Про моїх учителів / Л. Наумова // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – Вип. 9. – К., 2011. – С. 255.

4. Сегодня. – 2003. – 25 апр.

УДК 654.197.01.316

*К. С. Беломоїна,  
м. Луганськ, Україна*

## РЕГІОНАЛЬНИЙ ТЕЛЕПРОСТІР УКРАЇНИ ЯК СКЛАДНИК ЄДИНОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО ПОЛЯ

Від того, як виконують свою соціокультурну роль регіональні студії телебачення, яким довіряють і до яких прислухаються в народі, залежить соціокультурне наповнення інформаційного простору країни, а отже, і збереження (або, навпаки, втрата) самобутності українського народу. І тому вивчення соціокультурної ролі регіонального телебачення в процесі входження країни в епоху інформаційного обміну є особливо актуальним.

Ще в 1968 році в роботі «Телебачення – ХХ століття» Е. Багіров та І. Кацев відзначали: «Як би детально і всебічно не відображала центральна програма життя країни, вона ніколи не зможе охопити все, бо представляє інтерес лише для частини аудиторії. Тому місцеві програми служать ніби доповненням до центральних, відбиваючи панораму життя за рахунок більш детального відображення подій та проблем даної місцевості» [2, с. 25].

Українське телебачення показує різноманітні інформаційні, розважальні та аналітичні програми. Потенційна аудиторія національних каналів і мереж набагато вища, ніж у регіональних каналів. Проте результати опитувань у регіонах показують, що місцеві програми конкурують з програмами національних каналів, і нерідко досить ефективно. Велика кількість регіональних телекомпаній ще не показник їхньої популярності. Більшість населення України в основному продовжує приділяти увагу саме програмам на національних каналах через те, що вони, зазвичай, перевищують передачі місцевого виробництва за якістю, оперативністю, тематичною різноманітністю тощо. Проте в роботі національних каналів при всій їхній популярності є низка недоліків, які виправляють завдяки саме регіональному мовленню [1, с. 364].

Регіональне телебачення характеризується особливою близькістю до

аудиторії, затребуваністю в основній частині населення, виразом на екрані безпосередніх глядацьких інтересів і проблем, що, безсумнівно, важливо для самоідентифікації народу України.

Регіональне телебачення являє собою сукупність мовлення державного телебачення, а також комерційних («незалежних») телеканалів і сприймається як різні голоси єдиного інформаційного поля. Зростання ролі регіонального телебачення сьогодні зумовлене, по-перше, великою довірою до нього населення в порівнянні з центральними мовцями, а по-друге, стоїть перед ним в сучасних умовах завданням – стати ключовою консолідуючою ланкою в системі комунікацій, об'єднуючи населення регіону на основі культурних цінностей, самобутніх традицій.

Система регіонального телебачення має організаційно впорядковану структуру, має необхідні організаційні відносини з суб'єктами масової комунікації. До того ж регіональне телебачення є системою відкритого типу, яка залучає до взаємодії суб'єкти різних типів власності, що дозволяють нарощувати матеріально-технічну базу, надавати інформаційні послуги й використовувати високі інформаційні технології [3, с. 2].

Регіональне телебачення є активним учасником усіх подій місцевого масштабу, воно інформує свого глядача про те, що виходить за межі можливостей та інтересів центральних каналів.

Таким чином, на сучасному етапі велику увагу приділяють регіональному телебаченню, його функціонуванню, програмуванню, проблематиці, розвитку, впливу на думку та культуру глядачів. Значення регіонального телебачення як складової національного телепростору зростає з кожним днем і набуває великого значення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Українське телебачення: вчора, сьогодні, завтра / Абрамов С. О., Горобцов В. О., Карабанов М. М. та ін. – К. : Дирекція ФВД, 2006. – 648 с.
2. Багиров Э. Телевидение – XX век / Э. Багиров, И. Кацев. – М. : Искусство, 1968. – 314 с.
3. Еременко О. А. Феномен регионального телевидения / О. А. Еременко // Средства массовой информации в современном мире. – 2000. – № 8 – С. 23 – 36.

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ТЕЛЕВІЗІЙНОГО  
МИСТЕЦЬКОГО БУТТЯ ЯК ЧАСТИНА ГЛОБАЛЬНОЇ  
ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОСТІ**

Світове мистецтво сьогодні відчуває на собі тотальний вплив глобалізації культурних процесів, які зумовлені переходом до усвідомлення цілісної картини світу. Пов'язане це із розвитком засобів комунікації, які активізувалися в середині ХХ століття. Варто констатувати, що їхній вплив дедалі посилюється. На межі ХХ – ХХІ століть формується загальнолюдська культура, яка саме й базується на глобалізаційній взаємодії між різними видами мистецтва.

Світоглядне бачення сучасної людини поступово розширюється, і відбувається це майже в усіх галузях буття та життєдіяльності суспільства. Ці глобалізаційні процеси, безперечно, впливають і на розвиток візуальних мистецтв, зумовлюючи появу специфічного культурологічного виміру, у якому ці мистецтва продовжують свій розвиток.

Осмыслити нову предметну сферу аудіовізуального мистецького буття й розробити нові культурологічні моделі філософії сучасного мистецтва, придатні до контексту сучасності, намагаються вітчизняні дослідники З. Алфьорова, Г. Вишеславський, В. Сидоренко, О. Чепелик, Г. Чміль та ін. Питання культурологічного виміру сучасного мистецтва в контексті глобалізації досліджують О. Аронсон, В. Візінг, Ж. Ліотар, М. Кастельс, Х. Кюнг, М. Хайм, У. Уорен та ін. Зокрема, взаємовідносини засобів комунікації та медіа-мистецтв із мистецтвом та культурою розглядали П. Верільо, М. Вудмансі, М. Жіжек, І. Іофе, О. Шишкова та ін.

Глобалзація світу культури призвела до активних пошуків, за допомогою яких мистецтво змогло би презентувати свою художню творчість. Унаслідок цього відбуваються кардинальні зміни не тільки в жанровій системі аудіовізуальних мистецтв, але й зумовлюють зміни у світоглядній позиції глядача. Як зазначає А. Новікова в одному з останніх досліджень на тему сучасних телевізійних видовищ, «традиційні телевізійні жанри, перераховані в класичному підручнику з телевізійної журналістики... відчули сьогодні настільки суттєві зміни, створили такі чудернацькі гібриди з жанрами старших видів видовищних мистецтв, що їх



часом майже неможливо змалювати з точки зору жанрових ознак» [3, с. 7]. Дослідниця констатує, що навіть така, ще нестійка гібридна жанрова система вже активно діє й визначає картину погляду на навколишній світ, що формується у свідомості сучасного глядача.

Отже, світ аудіовізуального мистецтва в умовах глобалізації культури посилив свій вплив на свідомість сучасної людини, крім того, він бере активну участь у формуванні ціннісних орієнтирів суспільства та його культури.

У світлі всього сказанного, дослідження та виділення специфічних моментів культурологічного виміру сучасного телевізійного мистецького буття в контексті глобалізації аудіовізуальної культури набуває актуальності. «Кількісне і якісне зростання візуальних образів» у сучасному світі прийняло форму екстазу візуального та викликало необхідність осмислення цих процесів», – зазначає українська дослідниця візуального мистецтва З. Алфьорова [1, с. 5].

Багато питань сучасної аудіовізуальної культури знаходяться на межі між класичними і некласичними аспектами, утворюючи собою строкатий простір художніх практик, які часто шукають вихід поза межами класичних уявлень про культуру. «Складність філософсько-культурологічного аналізу віртуальної реальності, на відміну від психологічного, полягає в тому, що віртуальність як така позначається в рамках світоглядних і водночас культурних вимірів її буття» [2, с. 235].

Культурологічний простір сучасного мистецького телевізійного буття представлений величезною кількістю текстів і процесів, які називаються «витворами мистецтва», що самі й утворюють зміст поняття «візуальна культура», яка, у свою чергу, є глибокою за змістом і включає в себе різні практики, що базуються на візуальному сприйнятті. Варто зазначити, що ці практики досить активно використовуються й у сфері «невізуальній», тобто в засобах масової інформації, у рекламі, дизайні тощо.

Таким чином, можна стверджувати, що сучасна культурологічна глобалізована реальність запропонувала телевізійному мистецькому простору новий інструментарій для діяльності й проявлення себе майже у всіх галузях діяльності суспільства і людини.

Зміна системи парадигм у системі культури, яка відбувається наприкінці ХХ століття, зумовила зміни й у базових функціях понять «культура» та «мистецтво» в розумінні сучасного соціуму. Як зазначає

З. Алфьорова, «уже постмодерністські, а не тільки традиційні, візуальні арт-практики відчували «навалу» культурної індустрії, «навалу», підкріплену введенням індустрії у віртуальне середовище» [1, с. 215]. Унаслідок цього культурологічна парадигма телевізійного мистецького буття переходить від класичних параметрів культури до компенсаторно-розважальних. Це призвело до посилення ролі мистецтва екрану та кіно, аудіовізуальна комунікація стала панівною серед інших засобів мистецької продукції. У телевізійному мистецькому бутті формується нова комунікаційно-культурологічна парадигма – звукозрима культура, яка доповнює всі інші форми спілкування між людьми (зокрема, книжкову й писемну культури).

Екранна культура, поєднуючись із телевізійним мистецьким буттям, утворює новий механізм формування й трансляції традиційних цінностей та норм поведінки, що складають основу масової культури. Глобалізаційні процеси сприяли поширенню цих нових процесів у культурологічному просторі.

Проте в основу традиційної естетики екрану й кіномистецтва покладено ефект реальності, який в умовах сучасних трансформацій підсилюється під впливом нової культурологічної парадигми і являє собою нерозчленований відрізок простору, що сприймається на відстані. Мистецьке телевізійне буття являє собою специфічний культурний текст, який концентрує в собі етапи досвіду людства, збагачуючись досвідом тих людей, які обирають його для фіксації на екрані та подальшої ретрансляції. Унаслідок цього виникає своєрідна вторинна модельована реальність, яка створена не зусиллями людини, а передана технічними засобами.

Таким чином, телевізійний глядач бере активну участь у творенні специфічної аудіовізуальної реальності і є творцем нового культурологічного простору сучасного соціуму.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алфорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфорова. – Х. : ХДАК, 2008. – 268 с.
2. Гулакова М. Г. Філософсько-культурологічні засади аналізу віртуальної реальності // М. Г. Гулакова // Гілея : зб. наук. пр. Історичні науки. Філософські науки. – 2012. – № 62. – С. 235 – 238.
3. Новикова А. А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А. А. Новикова. – СПб. : Алетейя, 2008. – 208 с.

## **МЕДІА-КОНВЕРГЕНЦІЯ ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЙ АУДИТОРІЇ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

В основі модифікації й трансформації сучасної системи ЗМК лежать процеси глобалізації, диджиталізації й конвергенції. Вони великою мірою визначають життя особистості та інформаційно-комунікаційного суспільства ХХІ століття. В умовах тотальної комп'ютеризації, спрощення доступу до інформації завдяки портативним цифровим пристроям невинно зростає передусім кількість Інтернет-користувачів. Відбувається інтернетизація не тільки медійного, а й повсякденного середовища: глобальна мережа цілком опановує наш побут.

Істотно змінилися й вимоги аудиторії до ЗМК щодо забезпечення можливості перманентного отримання інформації за допомогою різноманітних носіїв. Тобто читачам, слухачам, глядачам потрібен контент на різних носіях, вільний доступ до нього, причому в будь-який момент. Нині процеси диджиталізації й конвергенції дедалі більш охоплюють і регіональну журналістику. Вони є неминучими, закономірними реаліями сьогодення.

Виклики цифрової журналістики, феномен конвергентних медіа розглядають у своїх працях О. Вартанова, Г. Дженкінс, О. Калмиков, М. Кастельс, Г. Качкаєва, Д. Кінсейд, Н. Кириллова, Д. Краус, С. Куїнн, М. Луканіна, С. Машкова, В. Цвік та інші вчені. Сутність медіа-конвергенції потребує якнайглибшого вивчення, бо існує чимало розбіжностей у розумінні цього поняття. Так, конче необхідними є всебічний аналіз і якомога точніше прогнозування наслідків цього складного процесу – як для ЗМК, журналістів, медіа-ринку загалом, так і для аудиторії ЗМК. На особливу увагу науковців заслуговує перебіг процесу конвергенції в регіональній журналістиці, який інколи набуває драматичного характеру для редакційних колективів і їх керівників.

Отже, сучасний світ стає цифровим. Він вступив у цифрову добу. Цифрові технології пронизують усі сфери людської діяльності та життя суспільства, формують новий, цифровий спосіб життя. Ми стаємо свідками цифрової (диджитальної) революції. Спричинену нею *конвергенцію ЗМІ традиційно розуміють як стирання меж між мас-медіа. У царині*

інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) нині справді фактично зникають межі між телекомунікаціями, теле- і радіомовленням та іншими медіа. Завершальним етапом глобальної цифрової революції стане поява єдиної цифрової мережі, де зіллються воедино Інтернет, мобільний зв'язок, цифрове телерадіомовлення й інші мережі обміну цифровою інформацією. Цей інтеграційний процес відбувається у сфері комунікацій, а цифрова революція – у самому житті людей. Сьогодні електронні комунікації радикально змінюють життя окремого індивіда та світового співтовариства загалом. На тлі таких вражаючих змін, приміром, термін «мережі телерадіомовлення» вважається вже застарілим. Натомість доречніше вести мову про конвергентні цифрові мережі, у яких є і телевізія, і радіо, й Інтернет, і голосовий зв'язок, й інші сучасні комунікаційні послуги з усіма можливостями інтерактивного цифрового зв'язку [7].

Розвиток ІКТ призвів до еволюції традиційних медіа-систем. Загалом, аналізуючи технологічний прогрес у медійній галузі, можемо побачити логічні закономірності, які вибудовуються в такий ланцюжок: технологічні зміни ЗМК → структурні зміни в медіа-секторі → нові медіа-продукти → нові медіа-послуги [1, с. 284].

Отже, в умовах світової глобалізації та технологічного прогресу, який завжди був визначальним чинником розвитку журналістики, в соціумі й всередині сучасної системи ЗМК відбуваються докорінні зміни. Глобалізація означає загальносвітову тенденцію до взаємозалежності й відкритості. Якщо раніше масштаб діяльності ЗМІ визначався географічними розмірами країни, то сьогодні національні інформаційні кордони вже не мають такого значення. Інтернет, який називають «всесвітнім палацем інформації», є транснаціональним, трансконтинентальним явищем. В умовах «глобального села» він відкриває споживачам ЗМК, незалежно від їхнього місцезнаходження, широкий доступ до безлічі найрізноманітніших ресурсів, а медіа, у свою чергу, можуть значно розширити свою аудиторію завдяки оцифруванню пропонованого контенту.

«Диджиталізація інформації – це запис, обробка та передача інформації за допомогою бінарнокодованих знаків, що використовуються у комп'ютерній техніці» [6]. Іншими словами, диджиталізація (від англ. digitalization), або цифровізація, означає переведення змісту медіа в усіх його формах – текстовій, графічній, звуковій – у цифровий формат, зрозумілий сучасним комп'ютерам. Диджиталізація дозволяє легко

«транспортувати» зміст того чи іншого ЗМК по будь-якому каналу електронної комунікації. У результаті Інтернет перетворюється на особливе інформаційно-комунікаційне середовище, у якому медіа-продукти, завдяки своєму цифровому форматові, здатні долати будь-які кордони та обмежувачі, що існували для традиційних ЗМІ. Оцифровування, усуваючи відмінності між окремими мас-медіа та урівнюючи їх зміст, прокладає шлях до їхньої конвергенції.

Конвергенція (від лат. *convergere* – зближатися, сходитися) стала можливою в медійній царині саме завдяки диджиталізації. Суть терміна «конвергенція» найточніше передає слово «злиття». У масовокомунікаційній галузі, це, *по-перше*, *злиття технологій*, яке дає змогу різним технічним носіям – кабельним чи телефонним мережам, бездротовому супутниковому зв'язку – доставляти інформацію споживачеві; *по-друге*, *злиття раніше роз'єднаних і віддалених один від одного ЗМК* (назвемо хоча б такі форми поєднання, як радіо й ТБ в Інтернеті, стрічка новин на мобільному телефоні тощо), завдяки чому аудиторія має можливість одержувати однакові інформпродукти у різний спосіб, різними каналами – все це радикально змінює попередні уявлення про ЗМІ; *по-третє*, *злиття ринків*: у підсумку створюється новий інтегрований ринок, на якому конкуруючі раніше компанії об'єднуються з метою зниження ризиків на новому ринку. Проте *найважливішим наслідком медіа-конвергенції є зміна самого інформаційного продукту*: текст, графіка, звук, відео інтегруються в єдиний інформаційний продукт, який позначають терміном «*мультимедіа*». Водночас *суть конвергенції* бачиться не тільки в тому, щоб створювати контент для всіх видів ЗМК, а й у тому, щоб «керувати цим потоком із єдиного центру» [4], що має принципове значення, бо таке керування уможлиблює цензуру.

Зближення ЗМК, створення спільних для різних каналів інформації змістових продуктів призводить також до виникнення й розвитку нових інтегрованих жанрів. Продуктом телевізійної доби став *інфотейнмент* – англ. *infotainment* – *information* (інформація) + *entertainment* (розваги) – інформаційні програми, у яких новини подаються в максимально розважальній, полегшеній формі (подібні явища на ринку друкованих ЗМІ позначають терміном «*таблоїдизація*»). Крім того, епоха Інтернету створила *едютейнмент* – англ. *edutainment* – *education* (освіта) + *entertainment*) – цифровий контент, який поєднує освітні й розважальні елементи, наприклад, комп'ютерні навчальні ігри, телевізійні лекції

(телелекції пропонує глядачам, наприклад, російський канал «Дождь»), інтелектуальні телешоу на кшталт «Що? Де? Коли?», «Найрозумніший», «Своя гра», «Поліглот» та ін. Індивідуалізовані канали масової інформації породили також *інфорторіал* – англ. *infortorial* – *information* + *editorial* (редакційна стаття). Це матеріал, у якому інформаційний зміст доповнюється яскраво вираженою точкою зору автора.

Відповідно, *зростають вимоги й до журналіста*: зараз він повинен мати мультимедійні навички, вміти створювати матеріали для будь-якого типу ЗМК [1, с. 285 – 289, 327 – 329, 332; 5, с. 7]. Заступник головного редактора ЗАТ «Сьогодні Мультимедіа» М. Ганицький вважає: «Конвергенція починається саме з журналіста, який прагне більше заробити, і з компанії, у якої немає грошей, і яка змушена економити» [2].

Норвезькі вчені А. Фагерйорд і Т. Сторсул виокремили якнайменше шість інтерпретацій медіа-конвергенції, кожна з яких розглядає певний її аспект: 1) *конвергенція мереж*, котра передбачає перетворення аналогового сигналу на цифровий; 2) *конвергенція терміналів*, що означає поєднання різних пристроїв у єдиний мультифункціональний пристрій, призначений для приймання й споживання інформації; 3) *конвергенція послуг*, яка передбачає появу на базі цифрових мереж і терміналів спільних послуг, що є різними за своєю суттю, але надаються в один і той самий «електронний» спосіб; 4) *конвергенція ринків*, яка безпосередньо впливає з конвергенції мереж, терміналів і послуг; 5) *конвергенція жанрів і форм*, котра передбачає, що в результаті зчленування різних медіа-платформ (друкованих, телевізійних, радійних ЗМІ на базі Інтернет-порталів), жанри, які раніше були властиві якійсь одній медіа-платформі, проникають в інші та асимілюються з ними; 6) *конвергенція регулювання*, що прямо впливає з конвергенції ринків, бо внаслідок виникнення спільних ринків влада запроваджує регулюючі процедури, які є загальними для цих ринків [3, с. 16 – 17].

Отже, техніко-технологічний прогрес, глобалізаційні процеси у світі спричинили такі тенденції розвитку інформаційно-комунікаційного середовища, як диджиталізація, медіа-конвергенція, еволюція традиційної журналістики, її тотальна інтернетизація. Традиційні ЗМІ перетворюються на мультимедійні редакції, конвергентні ньюзруми, медіа-холдінги, медіа-корпорації. Переглядаються комунікативні стратегії ЗМІ, розширюється їхнє функціональне поле. Багато ЗМІ, перейшовши на платформу новітніх технологій, працюють одночасно в друкованому, онлайновому,

мобільному, теле-, радіоформатах. Шеф-редактор ТРК «Люкс» (Львів) П. Дворянин зазначає: «З позиції звичайного журналіста конвергентний ньюзрум – це чудовий вишкіл, бо у такому середовищі журналіст вчиться бути мобільним» [4].

Стрімка міграція в Інтернет великої частки медіа-аудиторії відбувається разом із переходом ТБ, радіо, преси в онлайн. *Водночас змінюється характер журналістської праці, саме розуміння цієї професії, значно розширюються її межі – від власне журналістської творчості до медіа-діяльності в широкому сенсі. Відповідно, зростають вимоги до журналістів: дедалі частіше їм доводиться бути «багатоверстатниками», тобто фахівцями широкого профілю. Новий (універсальний) журналіст має мислити мультимедійними категоріями та відповідно до цього будувати свою професійну діяльність.*

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Варганова Е. Л. Медиаэкономика зарубежных стран : учеб. пособие / Е. Л. Варганова. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 335 с.
2. Ганицький М. Конвергенція має бути економною / М. Ганицький // Журналістика цифрового майбутнього [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.fdu.org.ua/ru/resource/25>
3. Журналистика и конвергенция: почему и как традиционные СМИ превращаются в мультимедийные / Качкаева А. Г., Кирия И. В., Коломеец К. Г. и др. ; под ред. А. Г. Качкаевой. – М. : Высш. школа журналистики ; Фокус-медиа, 2010. – 200 с.
4. Лавриш Ю. Конвергентний ньюзрум у системі локальних медіа [Електронний ресурс] / Ю. Лавриш // Медіакритика. – 2010. – 22 листоп. – Режим доступу : <http://www.mediakrytyka.info/onlayn-zhurnalistyka/konverhentnyy-nyuzrum-u-systemi-lokalnykh-media.html>
5. Машкова С. Г. Интернет-журналистика : учеб. пособие / С. Г. Машкова. – Тамбов : Изд-во Тамбовского гос. техн. ун-та, 2006. – 80 с.
6. Різун В. В. Системи масової комунікації [Електронний ресурс] / В. Різун. – Режим доступу : <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1699>
7. Склад Г. И. Цифровое телерадиовещание: проблемы и перспективы [Електронний ресурс] / Г. И. Склад // Связь и массовые коммуникации в России. – Т. 7. – Режим доступу : <http://federalbook.ru/files/SVAYZ/saderzhanie/Tom%207/VI/Sklyar.pdf>

## **ВІЙСЬКОВА ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

Історія незалежної тележурналістики України, незважаючи на її більш ніж двадцятирічне існування, тривалий час не була об'єктом спеціального наукового вивчення. Зрозуміло, що про українську військову тележурналістику окремо годі й говорити, і причина тут полягає не лише в тому, що її поява була несподіваною, а дехто вважав її випадковим фактом, передусім з ідеологічних позицій. Та й, зрештою, на українське військове телебачення частіше дивилися як на незрозумілий інформаційний додаток, вивчали як допоміжний фактологічний матеріал для з'ясування тих чи інших подій. Наприклад, лідер російської Націонал-більшовицької партії Едуард Лімонов (Савенко), розмірковуючи над тим, як спровокувати конфлікт між Україною і Росією через Крим, планував організувати масові заворушення, а потім показати журналістам кілька десятків трупів, видавши їх за жертв українських міліцейських спецпідрозділів. «Теле- та фотозйомки від 50 до 100 трупів призведуть до вибуху громадської думки. Заголовки на кшталт “Український спецназ розстріляв 93 російських підлітка, серед них дівчинка 13-ти років” виведуть з рівноваги всю Росію. Далі Едуард Лімонов наголошує: навіть якщо з часом буде встановлено, що ці трупи не мають ніякого відношення до інциденту й стануть спростовувати першу страшну інформацію, ефект від цього спростування буде мізерний. Значна роль відводиться мас-медіа й надалі: надавати суспільству «тривожну інформацію» і тим самим залучати до збройної боротьби тих, хто ще вагається. Підсумовуючи, Е. Лімонов робить висновок: не можна починати збройний конфлікт у регіоні, вельми далекому від магістральних шляхів ЗМІ. А ЗМІ сьогодні як об'єкти уваги повстанців означають набагато більше, ніж пошта, вокзал і телеграф, разом узяті, за часів Леніна.

Усе це дає підстави стверджувати, що саме мас-медіа стають перспективною мішенню для «революціонерів» XXI століття. Експерти стверджують: якщо традиційний тероризм не загрожував суспільству як цілісній системі, то високотехнологічний тероризм нової епохи цілком може спровокувати кризу держави з розвиненою інфраструктурою



інформаційного суспільства (що, наприклад, фактично відбулося в США після відомих терактів 11 вересня 2001 року). Г. Маркузе, роботи якого надихали членів європейських лівацьких терористичних угруповань, відзначав: «Відключення телебачення та інших електронних ЗМІ могло б дати поштовх до початку того, до чого не змогли привести корінні протиріччя капіталізму – до повного руйнування системи».

Щоб захистити Крим та кримчан від інформаційних атак, дифамації 12 грудня 1992 року Наказом Міністра оборони України створено Телерадіоцентр Військово-Морських Сил України «Бриз» із місцем дислокації у Севастополі, а вже 30 грудня того ж року флотський телерадіоцентр з адресою: Крим, м. Севастополь, вул. Соловйова, 1 був зареєстрований Державною телерадіомовною компанією України як засіб масової інформації. Його програмними цілями було інформування військовослужбовців і населення про діяльність ВМС України, соціальний захист військовослужбовців та членів їхніх сімей, підготовка навчальних, документальних та художніх програм. Перші програми телерадіоцентру мали право виходити 1 годину на телебаченні і 1 годину на радіо з перспективою подальшого збільшення до 24 годин на добу.

31 серпня 1993 року Телерадіоцентр Військово-Морських Сил України «Бриз», основу якого склали кадри ВМС України, був сформований.

30 грудня 1993 року було створено першу радіопрограму ТРЦ «Бриз» для програми Севастопольської регіональної державної телерадіокомпанії «Пролісок» мережі дротового мовлення Севастополя. На той час не тільки в Україні, але й на пострадянському просторі не існувало жодної військової телерадіокомпанії.

5 березня 1994 року відбувся перший вихід в ефір на каналі Севастопольської регіональної державної телерадіокомпанії в програмі «Новини Севастополя» телевізійного сюжету, підготовленого журналістами Телерадіоцентру Військово-Морських Сил України «Бриз», який розповідав про життєдіяльність ВМС України.

20 травня 1994 року Міністерством зв'язку України було видано ліцензію на здійснення ТРЦ «Бриз» діяльності в галузі зв'язку на території України.

21 листопада 1994 року увійшло в історію телерадіокомпанії як дата початку щоденного радіомовлення на частоті 72.02 МГц в УКХ-діапазоні. З цього дня редакція радіо «Бриз» цілодобово працює в

Севастопольському радіоефірі. Ця дата встановлена Днем Телерадіокомпанії «Бриз».

15 червня 1995 року Телерадіоцентр Військово-Морських Сил України першим серед телерадіоорганізацій України отримав ліцензію на користування каналами Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення. Вручав її особисто голова Національної ради Віктор Петренко. Це був перший факт визнання телерадіокомпанії на загальнодержавному рівні.

13 липня 1995 року розпочалося регулярне телевізійне мовлення телерадіоцентру «Бриз» на 8-му телеканалі Севастопольської регіональної державної телерадіокомпанії, а 13 вересня 1995 року розпочалося мовлення на телеканалі «Крим».

23 квітня 1996 року – початок мовлення обсягом 1 година на тиждень у мережі дротового мовлення УР-1 в Севастопольському регіоні.

Наприкінці 2001 року Телерадіоцентр ВМС України «Бриз» став Телерадіокомпанією.

23 травня 2002 року було отримано Ліцензію Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення на право користування 11-м телевізійним каналом (11 ТВК) у Севастополі з обсягом мовлення 22 години на добу. Головними напрямками програмної концепції, визначеними Ліцензією, є створення й розповсюдження інформаційних, пізнавальних, публіцистичних та музично-розважальних програм українською мовою.

У 2009 році Ліцензії Національної ради на телевізійне і радіомовлення у Севастопольському регіоні були продовжені ще на 7 років.

Сьогодні Телерадіокомпанія «Бриз» виходить в ефір на двох телевізійних каналах та в міській радіотрансляційній мережі, з 2012 року вдвічі збільшено обсяги мовлення на телеканалі «Крим». «Бриз» став визнаним засобом масової інформації не лише в регіоні базування сил флоту, а й в Україні. З 2011 року телерадіокомпанія затвердила свою присутність і у всесвітній мережі Інтернет створенням власного мультимедійного веб-порталу з адресою [breezetv.com.ua](http://breezetv.com.ua).

Журналісти телерадіокомпанії «Бриз» Міністерства оборони України висвітлюють військові події не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Неодноразово брали участь у різноманітних міжнародних військових навчаннях у десятках держав світу. Географія творчих здобутків

тележурналістів співпадає з курсами штурманської прокладки бойових кораблів та суден забезпечення національного флоту, а також літаків транспортної авіації Повітряних Сил Збройних Сил України, які доставляли підрозділи морської піхоти ВМС ЗС України до Шотландії та Данії для участі в миротворчих навчаннях.

Новий час висуває нові завдання Збройним Силам, а відтак – і військовим журналістам. Для спільної боротьби з тероризмом кораблі національних ВМС несуть бойову службу в Середземному морі в рамках антитерористичної операції «Активні зусилля». Кожного разу з екіпажем рідні береги залишають і кореспонденти ТРК «Бриз».

Сьогодні телерадіокомпанія «Бриз» інформаційно забезпечує Збройні Сил та мешканців регіону мовлення на двох радіо- і двох телевізійних каналах. ТРК «Бриз» став визначним засобом масової інформації не лише в регіоні базування сил флоту, а і в Україні.

УДК 659

*Е. Н. Грекова,  
г. Луганск, Украина*

### **СОВРЕМЕННЫЕ СМИ ТРЕБУЮТ СОВРЕМЕННЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ**

«Ничего не будет: ни кино, ни театра, ни книг, ни газет – одно сплошное телевидение», – безапелляционно заявлял герой известного фильма. Сегодня многие предсказывают такую судьбу Интернету, а в современной журналистике выделяют четвертый вид – Интернет-журналистику, при этом традиционной прессе, радио и телевидению пророчат исчезновение. Неужели это возможно? Если да, то какое будущее журналистики и чему стоит учить студентов?

Сегодня происходит нормальная, здоровая эволюция СМИ: появляются новые, современные и востребованные формы подачи информации – Интернет-издания, активно развивается гибридная дистрибуция контента, которая успешно соединяет традиционные (печатные издания, радио и телевидение) и новые сетевые СМИ. Именно поэтому все чаще серьезные, состоявшиеся медиа-холдинги требуют от журналиста подготовить онлайн-версию, возможно с гиперссылками, аудио- и видеодополнениями, ведь все это срочно идет на сайт –

потребитель жаждет оперативной информации! – а потом уже готовится версия для газеты. Что касается радио и телевидения, то они реагируют на события быстрее печатных изданий, но строго по расписанию – эфирную сетку никто не отменял, при этом никто не запрещает обнародовать информацию на сайте в любое время.

Есть ли разница при подаче информации в газете, на радио, телевидении и в Интернете? Безусловно. Значит ли это, что появится новая каста в журналистском сообществе, как это случилось в свое время с телевизионщиками? Думаю, нет. Новое время требует новых подходов: работа журналиста должна быть сверхоперативной и многофункциональной. Требования современных работодателей в области медиа-бизнеса просты и понятны: универсальность и оперативность, и одного таланта соискателя здесь недостаточно, необходим опыт.

Умение работать с новыми технологиями – шанс не вылететь из профессии из-за профнепригодности. Будущие специалисты сегодня обязаны хорошо знать возможности электронной почты, уметь пользоваться чатами, понимать, какие браузеры функциональны, как отредактировать картинку, применять программы планирования, знать метки форматирования текста, уметь работать со ссылками и т. д. Но самое главное:

- Снять видео. Эксклюзивный ролик, снятый в нужное время в нужном месте, пусть даже и без штатива и дрожащими руками, все равно принесет СМИ больше просмотров, чем текстовая новость.

- Включить любой фотоаппарат и сделать приемлемого качества снимок. Или сделать снимок события телефоном и уметь отправить его по e-mail.

- Загрузить видео на YouTube и вставить полученный код в страницу сайта.

- Поделиться информацией в соцсетях.

- Находить темы и эксклюзив через соцсети. Личный «фейсбук» журналиста может принести ему больше информповодов, чем все анонсы, вместе взятые. Умение общаться в сети и дружить с ньюсмейкерами бесценно и востребовано.

Неумение обращаться с технической стороной творческого процесса при достижении определенной критической массы превращается в профнепригодность.

Кроме технических знаний, телеменеджеры сегодня хотят видеть у

молодых журналистов аналитическое мышление, критическую оценку происходящего, широкие знания. Креативность, обучаемость, умение работать в команде, коммуникабельность, толерантность, умение анализировать, управлять процессами, людьми, оперативность, грамотность тоже входят в этот список.

Мультимедийный журналист – это система (мышление, практические технические и технологические навыки, понимание организационных принципов), а не отдельные навыки по владению чем-либо.

Если вернуться к вопросу о будущем СМИ, то я лично убеждена, что из нашей жизни не исчезнут газеты, радио и телевидение, просто глобальная цифровая экспансия сделает свое дело. Будущее журналистики в универсальности, именно этому и нужно учиться.

**УДК 378.147:005:004.032.6**

*В. К. Дунин,  
г. Луганск, Украина*

**МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ  
И ПРАКТИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ  
ИМИДЖА ТЕЛЕВЕДУЩЕГО**

Черты имиджа ведущего на этапе подготовки к запуску ТВ-проекта определяются тем точнее, чем тщательнее проводятся исследования относительно зрительских представлений об основных чертах идеального в их глазах телеведущего. В данном случае речь идёт не о выявлении того, в каких одеждах хотели бы видеть зрители на экране «своих» ведущих. Задача – получить представление общего формата об ожидаемом зрителями ведущем с его сходством и отличием от них самих, с набором его симпативных качеств, отвечающих их интуитивным ожиданиям.

Трудности в выявлении зрительских предпочтений заключаются в том, что люди по своей сути разные, а значит, разные у них и ожидания относительно образа модератора, поэтому для обеспечения более полного выявления людских воззрений на амплуа «своего» для них ведущего изучаемое зрительское поле необходимо сегментировать. С получением таким образом посегментного среза общественных предвосхищений у авторов телепроекта появляется возможность включить в образ ведущего

наибольшее число чётких типизированных параметров, которые будут приниматься зрителями «без сбоев». Потому что по-настоящему адекватный имидж отображает понимание зрителями воплощённой в нём близкой им социальной роли.

Примером ориентированного на многосегментную публику имиджа в своё время служил экранный образ Лолиты Милявской в проекте передач 1-го российского канала (ОРТ) «Без комплексов». Активное восприятие любителями эстрады образа певицы, сформированное в процессе предыдущей её певческой деятельности, менеджеры ТВ программы не могли позволить себе не использовать. Многие черты, наработанные Лолитой там, были глубоко резонансны разным вкусам телезрительского большинства. И те черты были включены в список «материалов», необходимых для строительства образа безкомплексной ведущей. Однако то обстоятельство, что в новой роли Лолите надлежало теперь входить посредством ТВ-экрана в каждый отдельный дом, где всегда существует разноцензовая аудитория (взрослые и дети, верующие и атеисты, образованные и малообразованные), некоторые характерные для её сценического образа «вольности» пришлось «ампутировать», а на их места «имплантировать» качества, соответствующие предпочтениям зрителей ОРТ и, как таковые, определённые каналом для передач, подобных проекту «Без комплексов». Из черт сценического имиджа Лолита перенесла в экранный образ ведущей типичную для неё свободу передвижения по площадке, манеру эпатажно одеваться, громко говорить и непринуждённо смеяться, ибо без этого Лолита была бы «не в своей тарелке». А из исключённых черт назовём в первую очередь её пристрастие к употреблению на сцене рискованных двусмысленностей, а то и «крепкого» словца.

Конечно, имидж ведущего одного программного цикла всё-таки не может не отличаться от образа ведущего другого цикла, на который этот цикл наложит свой отпечаток. Но в любом случае, в чём-то адаптированный, он, имидж, неизменно будет и в новом проекте включать в себя всё ту же природную внешность, манеру держаться перед партнёрами по личному общению и перед зрительской аудиторией, а также стиль ведения беседы, свою сложившуюся уже «легендность», которая выгодно выделяет носителя имиджа в профессиональной конкурентной среде, а главное – в глазах ранее «завоёванной» зрительской аудитории.

При этом конструирование имиджа имеет в своей основе не только

професійні якісні роботи, але й ті, які властиві їм власнику в повсякденному житті. Широко відомо, що глядачі прагнуть знати все про закулісся працюючого на екрані людини, так само, як, наприклад, і про життя популярного артиста або «розкритого» політика. Їх цікавить і те, чим крім професії модератор захоплюється (хоббі), і його сімейна ситуація, і те, якою у нього матеріальна достаток, і, нерідко, цікаві факти біографії ведучого.

Потрібно зауважити, що побутова «пошкодженість» репутації ведучого обов'язково призведе до втрати довіри глядачів в чесність його поведінки, вони відреагують на це натисканням на кнопку каналу з таким телепроектом, в межах якого рекламодавець вже розмістив недешево вартувану рекламу. Результат – повні втрати: фінансові (реклама не охоплює розраховану кількість адресатів), падіння рейтингу каналу, який має справу з етично «неблагонадійним» працівником, а також крах особистої кар'єри екранної медіа-особистості. В такій ситуації ведучому не в стані допомогти перехід в інший проект і навіть на інший телеканал, тому що з ним залишається його зовнішність, манера триматися, мовні особливості мови. Такі речі не даються, як костюм з театральної шафи, а задаються раз і назавжди природою.

Багато повинно працювати на авторитетність ведучого: зовнішність, манери, стиль поведінки і мовлення в кадрі – все це зобов'язано вказувати на випадковий виконуваний ним ролі в екранній комунікації. Немаловажне значення має також ефективність і переконливість того, що ведучий говорить.

Але якщо молодий чоловік визначив для себе мету стати хорошим модератором з безумовними якостями лідера, в якого будуть вірити як учасники, скажемо, екранного ток-шоу, так і його глядачі, йому належить завжди виглядати людиною в розквіті сил, навіть тоді, коли він перевищить, наприклад, сорокалітній і вище віковий поріг – адже професійну спеціалізацію, як правило, вибирають на все життя.

Виходячи з того банального положення, що ведучий навіть з стабільним здоров'ям не звільнений від можливості захворіти, йому необхідно володіти вмінням контролювати будь-які рухи свого тіла в такому стані. Без цього погане самопочуття ведучого буде

быстро «считано» телезрителями, даже если приметы болезненности на его лице искусно «задрапируют» гримёры. Считанная же с экрана нездоровость неминуемо отрицательно отразится на его репутации нестигаемого лидера.

Что же касается принципов, по которым имидж коммуниканта возможно сформировать и с успехом реализовывать на практике, то это те из них, что самым непосредственным образом способны направлять эти процессы.

Подводя итоги, отметим следующее:

- имидж создаётся для достижения чётко определённой цели и формируется в «лекалах» заранее осмысленного представления о нём, так как «лепка» имиджа не допускает случайных вкраплений инородностей и побочно спровоцированных отклонений от проектных закладок;
- правдивость имиджа закладывается с непременным учётом отсутствия прямых, непосредственных контактов телекоммуниканта – будущего носителя разрабатываемого медиа-образа и коммуникантов (телезрителей): в рамке телеэкрана последние видят виртуализированный облик личности ведущего да ещё в имиджевых «доспехах» – они-то и не должны вызывать ни недоверия, ни сомнения;
- имидж, фигурально выражаясь, предстаёт перед адресатом «отлитым» в форме, продиктованной форматно-тематической направленностью того или иного ТВ-проекта, в рамках которого он мало изменяем, дабы не навредить брендовой для телепроекта функции имиджа;
- имидж удачен, если он укрупняет и демонстрирует наиболее внушительные достоинства внешности и внутреннего содержания личности, «облачённой» в него, а не декларативно намекает на них; в смысле такой определённости имидж будет в известной мере упрощённым и схематичным, но удобным в восприятии и понимании;
- имидж рассчитан на восприятие массового сознания, в связи с чем отобранные для него, имиджа, личностные характеристики должны подаваться в несколько гипертрофированной (преувеличенной) форме, дабы сразу заявлять свою определённую;
- имидж должен иметь смоделированное желаемое экранное поведение, базирующееся на личных лучших природных психомоторных заданностях будущего его пользователя, чтобы он, пользователь, был уверенным в себе и готовым к любым эфирно-студийным неожиданностям;



- імідж повинен демонструвати розумне постійність його власника касательно быстро змінюючоїся моди і змінюючогося розуміння, що таке сучасний типаж краси; власник іміджа прагне до його автентичності (первоистокості) і культивує в собі почуття власного іміджевого гідності;
- імідж створюється з урахуванням схильності людей (комунікаторів і глядачів) створювати собі кумирів; в зв'язі з цим необхідно сформувати екранний образ як щось дуже близьке до того, що вони хочуть. Однак ризиковано при цьому відходити далеко від своєї первозданності – вона завжди є головна база для модифікації іміджа, наприклад при переході в інший ТБ-проект.

Додамо, що шлях до успіху комунікатора і його екранного образу лежить в руслі професійної їх адекватності. Зрозуміло, що на першому місці тут знаходиться серйозна підготовленість ведучого як власне тележурналіста. А за нею назовемо такі фактори, як професійна відповідальність і наполегливість. Це – не загальні слова, оскільки справжній імідж ведучого, як правило, створюється задовго до виходу в ефір телепроекту, для якого він, власне, і конструюється. В зв'язі з цим відповідальність і наполегливість зіграють важливу роль, оскільки у тележурналіста відкривається можливість набуття досвіду перебування в задуманному образі в час процесу його доекранного отримання, а без терпіння, без волі в такій роботі не обійтись. Також саме в цей період – період доэфірної пригонки до себе моделі свого іміджа, коли над ним носієм ще не висить дамоклов меч відповідальності перед глядачами за відповідність образу їх очікуванням, набувається такий важливий компонент образу, як його стратегічність. Що таке стратегічність образу? Це позиційність телеіміджа ведучого, складаюча з двох важливих усвідомлень: а) на який глядацький сегмент розрахований даний образ; б) чому саме йому повинні віддати своє переваження глядачі. Відзначимо, що перш за все необхідно втілювати глядацьке бачення «ідеального» ведучого, який повинен демонструвати не тільки позитивні якості і характеристики загальноприйнятого порядку, але і їх переважність над характеристиками інших імідженосітелів.

**ПРИМЕНЕНИЕ АКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ  
НА КАФЕДРЕ КИНО-, ТЕЛЕИСКУССТВА  
ЛУГАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

Подготовка в вузе специалиста в области кино-, телеискусства требует в настоящее время коренного изменения стратегии и тактики обучения. Акценты при изучении учебных дисциплин переносятся на процесс познания, эффективность которого полностью зависит от познавательной активности самого студента. Успешность достижения этой цели зависит не только от того, что усваивается, но и от того, как усваивается: индивидуально или коллективно, с помощью репродуктивных или активных методов обучения.

Актуальность данной темы заключается в том, что, хотя разработка и внедрение активных методов обучения исследована многими педагогами и психологами, все еще недостаточно изучено использование активных методов обучения в условиях творческого вуза.

Объектом нашего исследования является процесс подготовки в вузе будущих специалистов в области кино и телевидения. Предмет исследования – использование активных методов обучения при различных формах организации учебно-воспитательного процесса.

Цель – рассмотреть влияние активных методов обучения на процесс подготовки специалистов в творческом вузе. Задачи: дать классификацию методов активного обучения; формы организации обучения с использованием активных методов в вузе; провести анализ применения активных методов обучения в ЛГАКИ.

Теоретическая значимость исследования заключается в обосновании необходимости использования активных методов для повышения эффективности процесса обучения.

Вклад в разработку классификации активных методов обучения внесли такие ученые, как А.А. Вербицкий, С.Р. Гидрович, В.Ф. Комаров, А.Л. Лившиц, В.И. Маршев, Ю.М. Порховник, В.И. Рыбальский, А.М. Смолкин, Т.П. Тимофеевский и мн. др.

А.М. Смолкин дает следующее определение активным методам

обучения: «Это способы активизации учебно-познавательной деятельности студентов, которые побуждают их к активной мыслительной и практической деятельности в процессе овладения материалом, когда активен не только преподаватель, но активны и студенты» [2, с. 8]. Суть активных методов обучения, направленных на формирование умений и навыков, состоит в том, чтобы обеспечить выполнение студентами тех задач, в процессе решения которых они самостоятельно овладевают умениями и навыками. Активные методы обучения базируются на экспериментально установленных фактах, что в памяти человека запечатлевается до 90% того, что он делает, до 50% того, что он видит, и только 10% того, что он слышит [1]. Эти данные показывают целесообразность использования активных методов обучения.

Активные методы обучения при умелом применении позволяют решить одновременно три учебно-организационные задачи: подчинить процесс обучения управляющему воздействию преподавателя; обеспечить активное участие в учебной работе как подготовленных студентов, так и не подготовленных; установить непрерывный контроль над процессом усвоения учебного материала.

Изучая классификацию активных методов обучения для вузов, предложенную А.М. Смолкиным [2], можно выделить имитационные методы активного обучения и неимитационные. К имитационным методам относятся формы проведения занятий, в которых учебно-познавательная деятельность основана на имитации профессиональной деятельности. К неимитационным методам следует отнести все остальные способы активизации познавательной деятельности, в том числе лекционные занятия.

Из числа неимитационных методов в нашей практике используются нетрадиционные формы проведения лекций: проблемная лекция, лекция-визуализация, лекция в виде пресс-конференции, в виде беседы, лекция-дискуссия, лекция с разбором конкретных ситуаций. Широко используется метод «круглого стола». На такие занятия выносятся основные темы курса, усвоение которых определяет качество профессиональной подготовки; вопросы, наиболее трудные для понимания и усвоения. Такие темы обсуждаются коллективно, что обеспечивает активное участие каждого студента. Большое значение имеет расположение студентов на занятиях, лучше всего, чтобы студенты сидели в круговом расположении, что позволяет участника чувствовать себя равноправными. Преподаватель

также должен находиться в кругу со студентами, если он будет сидеть отдельно, то участники дискуссии обращают свои высказывания только ему, но не друг другу. Замечено, что такое расположение участников лицом друг к другу приводит к возрастанию активности, увеличению количества высказываний. Расположение преподавателя в круге помогает ему управлять группой и создает менее формальную обстановку, возможность для личного включения каждого в общение, повышает мотивацию студентов, включает невербальные средства общения. Коллективная форма взаимодействия и общения учит студентов формулировать мысли на профессиональном языке, владеть устной речью, слушать, слышать и понимать других, корректно и аргументировано вести спор. Совместная работа требует не только индивидуальной ответственности и самостоятельности, но и самоорганизации работы коллектива, требовательности, взаимной ответственности и дисциплины. На таких семинарах формируются предметные и социальные качества профессионала, достигаются цели обучения и воспитания личности будущего специалиста в области телевидения.

Эта группа методов включает в себя: различные виды семинаров и дискуссий. Наиболее часто применяются следующие формы семинарских занятий: вопросно-ответный; развернутая беседа на основе имеющегося у обучаемых плана занятия; устные доклады с последующим обсуждением; обсуждение письменных рефератов, заранее подготовленных и др. Метод учебной дискуссии улучшает и закрепляет знания, увеличивает объем новой информации, вырабатывает умения спорить, доказывать свое мнение, точку зрения и прислушиваться к мнению других.

Имитационные методы делятся на игровые и неигровые. К игровым методам относятся: деловые игры, игровое проектирование, ролевые игры, управленческие игры и разновидности других игр; а к неигровым: анализ конкретных заданных ситуаций, решение ситуационных задач, ситуации по развертыванию творческих потенциалов, стажировка в определенной должности.

Деловая игра – это, в определенном смысле, репетиция будущей профессиональной деятельности. Она дает возможность проиграть практически любую конкретную ситуацию в лицах, что позволяет лучше понять психологию людей, встать на их место, понять, что ими движет в тот или другой момент реального события. В системе активного обучения нами используется четыре модификации деловой игры: имитационные;

операційні; виконання ролей; метод інсценування. На навчальних заняттях застосовуються не тільки ділові ігри в повному сенсі цього слова, але й кожного роду ігрові методи: бригадно-ролевої; індивідуально-колективний; тренінг; малих груп; пресс-конференція; «круглий стіл» і др. Суть бригадно-ролевого методу полягає в тому, щоб активізувати пізнавальну діяльність навчаних, передавши їм частину обов'язків викладача. Ми використовуємо наступну методику проведення занять з використанням цього методу: при підготовці до семінарського, практичного заняття навчаними розбиваються на п'ятірки, члени яких виконують кілька ролей – рецензента, доповідача, задаючого питання і відповідаючого на них, і секретаря семінара.

Цілі організаційно-діяльнісної гри – рішення проблемної задачі теоретичного рівня і розвиток рефлексивного компонента творчого мислення. Даний метод передбачає наступну методику проведення заняття. На занятті викладач розбиває групу на підгрупи. Ставить кожній з них певну проблему, виносимую на семінарське заняття. Після чого дає 15 – 20 хвилин для виробки відповіді на поставлену проблему. В час розв'язання даного питання студентам не забороняється переговаруватися з метою загального пошуку відповіді на поставлений питання. Після закінчення встановленого часу викладач організує обговорення поставлених проблем. Поочередно виступають представники з кожної підгрупи.

Наш досвід викладання свідчить про доцільність поєднання різних методів і форм. Ефективним методом «мозгової атаки», званого іноді мозговим штурмом. Цей метод в декількох спрощених варіантах можна застосовувати при аналізі того або того художнього напрямку, фільма, методів зйомки і т. д. Суть полягає в такій формулюванні питань, яка вимагає від навчаних підвищеної творчої активності. При умелій, грамотній, нетривіальній постановці питань і обмеженні часу на відповіді такий метод достатньо ефективний.

Методи активного навчання можуть застосовуватися на різних етапах навчального процесу. В період первинного оволодіння знаннями - це проблемна лекція, евристична бесіда, навчальна дискусія і т. д. Для закріплення матеріалу і контролю знань можуть бути використані такі методи як колективна мислительна діяльність, тестування і т. д.

При формировании профессиональных умений, навыков, для развития творческих способностей возможно использование моделированного обучения, игровые и неигровые методы.

Применение тех или иных методов не является самоцелью. Суть активных методов обучения, направленных на формирование умений и навыков, состоит в том, чтобы обеспечить выполнение студентами тех задач, в процессе решения которых они самостоятельно овладевают умениями и навыками. Активность в обучении является условием сознательного усвоения знаний, умений и навыков. Познавательная активность – это стремление самостоятельно мыслить, находить свой подход к решению задачи (проблемы), желание самостоятельно получить знания, формировать критический подход к суждению других и независимость собственных суждений. Активность студентов пропадает, если отсутствуют необходимые для этого условия. Таким образом, умелое применение активных методов и форм обучения в учебном процессе выводит на новый качественный уровень методическую систему профессиональной подготовки специалистов. Активные методы обучения предполагают обучение деятельностью. Именно в активной деятельности, направляемой педагогом, студенты овладевают необходимыми знаниями, умениями, навыками, обеспечивается развертывание творческих потенциалов обучающихся, развиваются их способности по культуросозиданию, культуротворчеству, обеспечивается ориентирование студентов на профессионально-культурный модус поведения.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Вербицкий А. А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход / А. А. Вербицкий. – М. : Высш. шк., 2001. – 204 с.
2. Смолкин А. М. Методы активного обучения : науч.-метод. пособие / А. М. Смолкин. – М. : Высш. шк., 1991. – 176 с.

**УДК 791.43.01/03**

***Д. Т. Золоєва,  
м. Київ, Україна***

### **ЕСТЕТИКА АБСУРДУ У ТВОРЧОСТІ БРАТІВ МАРКС**

Абсурд як художній засіб використовувався в кінематографі різних жанрів, напрямків та з різною метою. І якщо, наприклад, сюрреалісти застосовували його для руйнації традиційного уявлення про мистецтво, а в

другій половині ХХ століття з'являється поняття трагічного абсурду, що має на меті відображення відчуження та втрати сенсу життя, то величезний масив історії кінематографу – американська комедія – звертається до засобів абсурду задля того, щоб смішити глядачів.

Америка 1930-х років переживає тяжкі наслідки Великої депресії, коли весь світ живе в періоді між двома світовими війнами, ще переживаючи посттравматичний синдром і вже передчуваючи наступну трагедію. Для американських фільмів цього періоду характерний мотив ненадійності світу, ворожого «вторгнення», здатного зруйнувати життя – потойбічної злої сили, фінансової невдачі, або ж диваків, які перевертають з ніг на голову весь суспільний устрій.

Саме в рік Чорного вівторка на кіноекрани виходить фільм братів Маркс «Кокосові горішки». Вони приносять із собою світ хаосу, непевності, руйнації всього стабільного.

Частково відроджуючи, частково надаючи новий вимір жартам в стилі Кістоун, брати Маркс розгортають на екрані абсурдне дійство, перевертаючи класичну драматургію і вимоги сюжету як їм заманеться, все перетворюючи на гру і веселий погром.

При цьому від кістоунівських комедій Марксів відрізняло переважно те, що хаос подій у кістоунців викликає лише сміх, а вибрики Харпо чи Чіко часом лякають, і не лише їхніх жертв.

Як зазначає Л.Трауберг в книзі «Світ навиворіт»: «Справа була не в тому, що Маркси були «проти» королів і порядку. Вони були принципово проти всього. І невідомо було, виражаючись їхньою мовою, за що вони «за». Порівняно із ними не лише Чаплін і Кітон були гуманістами; якісь просвіти людяності були у Сеннета, у Ленгдона і навіть у Ллойда. Розбиваючи роялі і посуд, Лаурел і Харді не декларували, що це – знайдений шлях» [1, с. 232].

Марксам притаманний потяг до деструкції, і зазвичай вона не має жодного логічного пояснення: Харпо спалює в каміні книги, Чіко і Харпо відрізають ножицями все, що бачать – фалди піджака, волосся, краватки, Харпо рве листи жильців готелю, а Граучо, власник цього готелю, помітивши таке неподобство, ще й сам подає їх Харпо.

У творчості Марксів простежується схильність приводити все до нонсенсу. Мотив логічної, раціональної картини світу, що стрімко розпадається, проходить крізь усе в їхніх фільмах – діалоги, розмови, що починаються Граучо як серйозні, неодмінно перетворюються на марення, а

Чіко і Харпо за будь-якої можливості влаштовують бійку і погоню.

Маркси уособлюють руйнацію всіх звичних соціальних цінностей, нестабільність суспільства. Так, в «Повній нісенітниці» Граучо відверто насміхається з укладу престижного освітнього закладу, смикаючи поважних професорів за бороди і сідаючи їм на коліна, або ж в «Крадіях та мисливцях» підкреслено з неповагою ставиться до присутніх на великосвітському прийомі.

Образ Граучо Маркса чудово розкривається в сцені з «Повної нісенітниці», де він виконує музичний номер після проголошення його директором коледжу. Граучо весело співає: «Я проти! Що б мені не казали, я – проти!».

Можливо, цей протест проти всього, нісенітниця заради нісенітниці і як протистояння будь-якому порядку і змісту, був одним з факторів, що дозволили сюрреалістам записати Марксів до своїх лав.

Свобода, еталон сюрреалістів, доведена до абсолюту стає абсурдом, хаосом в уявному світі братів Маркс.

У стрічці «Клеїння дурня» («Monkey business») Маркси нелегально пливуть на кораблі, ховаючись в бочках, при цьому їхня поведінка невідповідна становищу – Граучо і Чіко обговорюють особливості такого виду пересування, при цьому висловлюючи невдоволення вбік капітана, адже, за словами Граучо, в нього з крану гарячої води йде холодна. Очевидність того, що крану як такого в бочці Граучо не може бути в принципі, а також буденність, з якою герої подорожують в таких умовах – снідають, наводять ранковий туалет, ніби поважні члени суспільства – усе це створює потрібні ефекти комедії абсурду.

І вже з перших кадрів, як тільки братів знаходять в їхній схованці, починається наступ хаосу – вони тікають по палубі, Харпо радісно сигналить своєю палицею й накидає на голову поважному джентльменові рятівне коло.

Особливої уваги в контексті дослідження абсурду як засобу у творчості Марксів заслуговує гра зі словами в їхніх стрічках. Велику частину жартів тут побудовано за принципами буквального підходу до переносних значень, або обігрування омонімічності слів.

«Я не їв три дні», – каже Чіко, на що Граучо заперечує: «Ми ж на цьому човні лише два дні!», але Чіко пояснює свою математику: «Так, я не їв вчора, не їв сьогодні і не збираюся їсти завтра, виходить три дні!».

Це зразок вербального нонсенсу, яким щедро пересипані комедії



Марксів, але ще цікавіше спостерігати за таким словесним абсурдом, що знаходить фізичне втілення в зображенні.

Наприклад, коли в сцені бриття Чіко каже Харпо, що один вус капітана довший за інший на цілий фут, обіграється омонімічність слова foot в англійській – це водночас нога й одиниця виміру. Отже, коли Чіко має на увазі фут як міру, Харпо хапає капітана за ногу з метою вкоротити її.

Або ж сцена, в якій Харпо шукає жабу, а клієнт цирульника пояснює причину своєї хрипоти. Справа в тому, що в англійській є вираз «frog-in-the-throat», який буквально означає «жаба в горлі», але мається на увазі хворе горло. Харпо ж розуміє фразу буквально і кидається витягувати свого улюбленця з рота охриплого чоловіка.

Взагалі, головним чином словесні жарти за участю Харпо базуються на його нездатності зрозуміти переносні значення виразів. Він, мов дитина, все розуміє буквально, через що його дії скидаються на нісенітницю, втім, для нього є чітка логічна послідовність.

Трохи інша варіація вербальної плутанини відбувається з Граучо. Коли ревнивий чоловік зриває з Граучо жіночу сукню, якою той прикривався, намагаючись втекти, Граучо з достоїнством каже чоловіку: «Я так і знав, ви слабак, що хапається за жіночу спідницю!».

Таким чином відбувається зворотній процес: Граучо перетворює у вербальний жарт фізичну, візуальну подію, перекручуючи її.

Зразком невербального нонсенсу може слугувати сцена з «Вечора в опері», коли під час мандрівки на кораблі Граучо дістається дуже тісна каюта. Вона настільки маленька, що більшу частину приміщення займає його валіза, в якій, до того ж, сховались Чіко, Харпо і молодий Рікардо. А згодом до них приєднуються в цій же маленькій каюті, де вже й так немає де розвернутися, манікюрниця, дівчина, якій треба поговорити по телефону, покоївки, прибиральниця і купа офіціантів з їжею. І кінець-кінцем все це божевілля буквально вивалюється з дверей на обурену вдову, яку раніше запросив до себе Граучо.

Часто абсурдна комічність в стрічках Марксів досягається «знеціненням» дії в результаті її повторення і втрати початкової мети.

Наприклад, в стрічці «Повна нісенітниця», брати заносять до панянки в кімнату лід, а коли вона відмовляється від нього і каже, що ніякого льоду не замовляла, викидають його у вікно. Після повтору сцени Харпо вкотре забігає з льодом до приміщення, але навіть не намагається

віддати його жінці, а біжить навпростець через диван до вікна, щоб викинути туди брилу. І так само стрімко повертається.

Так само, в «Кокосових горіхах» Харпо і Чіко викликають дівчину – портьє дзвінком, потім ще одну, ще, і ще і нарешті перед ними вишикується черга дівчат, яким, проте, брати не збираються давати ніяких завдань, натомість просто починається погоня Харпо за дівчатами.

Брати Маркс створили новий вид кінокомедії, що став праобразом сучасної. Їхні жарти і прийоми стали класикою для сучасних комедійних артистів, і досі не застаріли. Дослідження використання братами Маркс естетики абсурду особливо актуально зараз в контексті її паралелей з постмодернізмом в мистецтві.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Трауберг Л. Мир наизнанку: Социально-критические мотивы в американской кинокомической 1910 – 1930-х годов / Л. Трауберг. – М. : Искусство, 1983.

**УДК 791.43:378**

***І. А. Канівець,  
м. Київ, Україна***

### **ОСВІТНІ ТА НАВЧАЛЬНІ ПРОГРАМИ В ЕПОХУ МОБІЛЬНОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ**

На сучасному етапі розвитку кіно-телемистецтва, засобом для перегляду неігрових фільмів та телевізійних програм все частіше стають індивідуальні електронні прилади, обладнані достатньо якісними для перегляду відео екранами. Це ставить режисерів таких екранних продуктів перед новим завданням — максимально пристосувати свої продукти до безпосередньої інтеграції їх в навчальний, або робочий процес. Адже глядач тепер може користуватися відповідними продуктами прямо в процесі отримання знань, або виконання певної роботи [8].

Хоча до впровадження повноцінної системи мобільного телебачення в Україні ще не йдеться [5, с. 3 – 7], проте більшість персональних електронних пристроїв вже сьогодні обладнана можливістю підключення до Інтернету, що надає глядачеві можливості близькі до мобільного телебачення.

Відповідно, вже сьогодні режисери усіх форм навчальних та освітніх програм та фільмів мають враховувати специфіку пов'язану з інтерактивністю, та інтеграцією з практичними процесами. З огляду на

розвиток технічних засобів телебачення, така специфіка буде ставати все важливішою з кожним роком [4, с. 12 – 27, 46 – 61]. Щоб розглянути, яким чином ця специфіка може впроваджуватись у відповідних екранних творах, проаналізуємо їх, поділивши на функціональні групи. Такими групами освітніх та навчальних програм є:

1. Програми та фільми, що мають пояснити теоретичні розділи певної науки.

2. Програми та фільми, що направлені на виховання певних професійних навичок.

3. Програми та фільми, що надають розширену інформацію з певної проблеми.

4. Програми та фільми, що мають виховувати певні соціальні навички людини.

5. Консультаційно-освітні програми та фільми.

6. Програми та фільми дистанційного навчання.

7. Мотиваційні програми та фільми.

8. Пошуково-дослідницькі програми та фільми.

9. Культурологічні програми та фільми.

Більшість із фільмів та програм що випускаються сьогодні в Україні потрапляють в одну з цих функціональних груп.

За побудовою, такі програми можна поділити, говорячи сучасною мовою, на:

А. Програми, що йдуть у «прямому ефірі», з можливістю підключення гостей по відео, і цим частково нагадують ток-шоу. Взагалі «прямий ефір» в мобільному телебаченні цікавий лише у випадку показу «незвичайних» подій, а також можливості залучення гостей, через відеодзвінки [1, с. 8 – 26]. До цього типу можуть відноситись групи 5, 7, 8. На жаль, на сьогоднішній день такі програми в Україні практично не виробляються.

Б. Програми, що йдуть «в запису». До цього типу відносяться групи 1, 2, 3, 9.

В. Змішані програми До цього типу відносяться групи 4, 5, 6.

Розглянемо особливості цих груп.

1. Програми та фільми, що мають пояснити теоретичні розділи певної науки.

Це твори, що потрібні як для навчання у вищій школі, так і для приватного використання. У цілому вони не зміняться порівняно з

сучасними, лише можливе використання варіабельності в побудові (з використанням інтерактивних функцій) для деталізації окремих понять. Зміна буде у їх кількості. Тому що, за допомогою таких програм, складний матеріал буде засвоюватись краще, ніж з підручників [3, с. 109 – 124]. Через це суттєво зросте аудиторія таких програм, а це позначиться на їх кількості та номенклатурі тем.

2. Програми та фільми, що спрямовані на виховання певних професійних навичок.

На сьогоднішній день існують екрані твори присвячені садівництву, куховарству, ремонтам, роботі по дому, та іншим темам, які призначені для здобуття глядачем конкретних практичних навичок. Інтерактивна форма мобільного телебачення дозволяє глядачеві швидко знайти навчальний фільм необхідний в будь-якому місці в будь-яку секунду, для будь-якої спеціалізованої задачі. Такі фільми вже у великій кількості доступні в Інтернеті. Лідером по їх виробництву на сьогодні є Китай. За умови появи величезної кількості таких програм, що зумовлено появою відповідної аудиторії, режисерські засоби будуть розвиватися в напрямку чіткості зрозумілості та лаконічності [6, с. 5 – 12, 31 – 44].

3. Програми та фільми, що надають розширену інформацію з певної проблеми.

У цю категорію фактично попадає багато документальних фільмів для телебачення, які розповідають про цікаві події, факти або місця. Розвиток таких програм порівняно із сучасними буде йти еволюційним шляхом. Головна зміна відбудеться у відборі тем, адже тепер такі програми часто будуть переглядатися з місць пов'язаних з темою фільму, що зробить багато тем актуальними з точки зору туризму, робітничої міграції та інших переміщень населення. Окрім того, інтерактивність дозволяє використання варіабельності для деталізації окремих епізодів.

4. Програми та фільми, що мають виховувати певні соціальні навички людини.

Ця категорія, або пропаганда домінуючих у суспільстві моральних цінностей, буде направлена в першу чергу на молодіжного глядача. Це можуть бути як ігрові роботи, так і документальні [8, с. 106 – 120]. Уже сама аудиторія таких програм передбачає багате використання новітніх художніх засобів, особливо тих, що будуть популяризовані завдяки відомим фільмам і музичним кліпам.

5. Консультаційно-освітні програми та фільми.

На цій групі треба зупинитись окремо. Наразі такі програми ще не виробляються, що пов'язано з низьким рівнем інтерактивності сучасного телевізійного продукту. Проте таке виробництво цілком реальне в умовах мобільного телебачення, і скоріше за все виникне як еволюція першої та другої групи.

Її побудова буде мати схему, що нагадує майстер-клас:

Фахівець, чи фахівці з певної галузі проводять роз'яснення повних аспектів своєї діяльності, наприклад: професор фізики пояснює, як правильно використовувати дискретне перетворення Фур'є для аналізу спектрів складних аудіосигналів. Це пояснення може йти як "у запису", так і у "прямому ефірі". Після пояснення цей самий фахівець, або його асистент відповість на запитання глядачів, що будуть задані за допомогою відеодзвінків. Такі консультації з різних тем можуть бути вкрай корисними для студентів вищів, та й просто для звичайних громадян. Їх режисура буде нагадувати вкрай спрощене ток-шоу [6, с. 112 – 145].

6. Програми та фільми дистанційного навчання.

Ця група є розвитком попередньої групи, з використанням елементів ігрового фільму, комп'ютерної графіки, тощо. Звичайно, наразі такі програми в Україні ще не виробляються.

Метою таких програм та фільмів стане проходження глядачем повноцінної освітньої програми у певній галузі. Фактично такі програми будуть мати сенс лише за умови циклу. Вони виходять за рамки виключно телебачення, бо їх завданням є не лише надання певних знань, а і перевірка закріплення цих знань (за допомогою інтерактивності), і врешті, за умови позитивного результату цієї перевірки, надання посвідчень про закінчення курсу.

Вчитель, або вчителі, у певній галузі, проводять навчання студентів за затвердженими програмами, їх курси включають як лекції, що йдуть «у запису», так і практичні заняття, що йдуть у «прямому ефірі». На практичних заняттях глядачі перетворюються на звичайних учнів, які поєднанні з викладачем за допомогою відеодзвінків. Зараз існує подібна методика з навчанням по Інтернету, проте відповідні заняття за допомогою мобільного телебачення є значно ефективнішими, адже телебачення за сприйняттям та засвоєнням інформації перевищує Інтернет [1, с. 49 – 63].

7. Мотиваційні програми та фільми.

За формою побудови такі програми будуть стояти між шостою та п'ятою групами, а за змістом, відповідати четвертій групі. Замовниками

таких програм будуть виступати усілякі мережі соціальної допомоги, ведучими — психологи, що зможуть обговорити з тими хто зателефонує їх особисті проблеми. Через важливу у таких випадках анонімність того, хто дзвонить, картинка в загальній ефір даватися не буде. Отже, ці програми розділяться на дві великі групи:

А. Приватні, що будуть працювати за методиками телефонів довіри.

Б. Загальні, де будуть звернення до великого кола глядачів, стосовно різних проблем, та обговорення окремих проблем глядачів, без порушення їх анонімності.

Остання група буде вимагати серйозної підготовки від режисерів та сценаристів. Адже під час лекційної частини потрібно продумати зображення, що буде на екрані. Скоріше за все це будуть ігрові або документальні сюжети, які треба готувати заздалегідь [2, с. 48 – 83].

8. Пошуково-дослідницькі програми та фільми.

Еволюція сучасного жанру програм та фільмів-розслідувань. Граничного ступеня реалізму вони досягнуть за рахунок інтерактивності, та оперативності. Адже розслідування, експерименти чи пошуки можуть проводити кілька знімальних груп, робота яких поєднується через студію [7, с. 37 – 121]. Можна провести певний зв'язок між хірургічними операціями, що зараз дистанційно роблять лікарі за допомогою прямого ефіру та виникнення таких програм.

Широкого розповсюдження такі програми можуть досягнути серед вчених. Наприклад для проведення експериментів, для яких потрібна участь фахівців, що мешкають в різних місцях, містах, країнах, і не мають змоги зустрітися у реальному житті.

Поєднанні мобільним телебаченням, вони можуть ставити цікаві експерименти і проводити важливі дослідження, допомагаючи один одному.

Такі передачі можуть бути як відкритими для публічного перегляду (а це може бути особливо цікаво у разі показу цікавих та видовищних експериментів у прямому ефірі), так і приватними, із захистом від розповсюдження інформації.

9. Культурологічні програми та фільми.

Ця група буде представлена освітніми програмами з музики, зображувального мистецтва, архітектури тощо. У цілому вони не зміняться порівняно з сучасними, лише можливе використання варіабельності для деталізації окремих понять [Там же, с. 11 – 24].

Проте можлива поява великих курсів, на кшталт «Історія мистецтва XVIII сторіччя», тут поле діяльності для розкриття різних тем через інтерактивність стає вкрай широким.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. James R. Wilcox. Video Communications: The Whole Picture. / James R. Wilcox, David Gibson. — San Francisco : Elsevier Science, 2005. — 506 с.
2. Бугрим В. В. Телебачення прямого ефіру : навч. посібник / В. В. Бугрим, І. Г. Мащенко. — К. : Либідь, 1991. — 200 с.
3. Мащенко І. Г. Телебачення України, т. II / І. Г. Мащенко. — К. : Тетра, 2000. — 528 с.
4. Омелянюк І. В. Цифрове ефірне телебачення. Практика, нові напрямки розвитку цифрового ефірного телебачення та створення цифрових ефірних телемереж / І. В. Омелянюк. — К. : ЗАТ «Телерадіокур'єр», 2009. — 192 с.
5. Шевченко Т. Аналітичний звіт: стан розвитку цифрового телебачення в Україні [Електронний ресурс] / Т. Шевченко. — Інститут Медіа Права, 2010. — Режим доступу: <http://www.medialaw.kiev.ua/Analytics/280/>
6. Ширман Р. Н. Телевізійна режисура. Майстер-клас / Р. Н. Ширман. — К. : ЗАТ «Телерадіокур'єр», 2004. — 200 с.
7. Ширман Р. Н. Умное телевидение. Мастер-класс / Р. Н. Ширман. — Киев : ЗАО «Телерадиокур'єр», 2011. — 360 с.
8. Шклярєвський Г. Режисура: Морфологія та синтаксис екранних мистецтв : навч. посіб. для вищ. навч. закл. Ч. 1 / Г. Шклярєвський, Ю. Терещенко. — К. : Альма-Прес, 2004. — 320 с.

УДК 791.43.03+778.5 (4/9)

*Д. М. Колос,  
м. Луганськ, Україна*

### ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМАХ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Вивчення постмодерністської парадигми в українському ігровому кінематографі на зламі ХХ й ХХІ століть – завдання, яке ставлять перед собою провідні вітчизняні дослідники в галузі кіномистецтва. Для реалізації поставленого завдання митці звертаються до творчого доробку не лише режисерів-початківців, а й провідних майстрів. Серед них такі режисери, як Юрій Ілленко, Роман Балаян, Кіра Муратова, чиї роботи вже позначені авторським світосприйняттям кінодійсності, а також Олесь Санін, Олександр Шапіро, Сергій Лозниця, Єва Нейман, Алан Бадоев, Іван Кравчишин, Олександр Кириєнко, які тільки починають роботу над формуванням свого авторського світу. Однією з особливостей картин цих

режисерів є не акцентування на події, навколо якої вибудовується драматургічний стрижень картини як такої, а рефлексування героїв стрічки з приводу пізнання навколишнього світу, знаходження належного місця в ньому, є опосередкованим поштовхом до встановлення внутрішньої гармонії з самим собою. Дослідженню специфіки творчого доробку українських режисерів-постмодерністів у своїх наукових розвідках займається ціла низка кінознавців. Серед них Оксана Мусієнко [5], Ірина Зубавіна [4], Любомир Госейко [3], Зара Абдуллаєва [1], Лариса Брюховецька [2] та багато інших.

Характерними рисами постмодернізму є деканонізація традиційних цінностей, реконструкція естетичного суб'єкта, стильовий синкретизм, інтертекстуальність, цитатність як метод художньої творчості, фрагментарність і принцип монтажу, іронізм, пародійність, естетизація потворного, змішування високих і низьких жанрів, карнавалізація всіх сфер культурного буття, репродуктивність та тиражування, запозичення принципів інформаційних технологій. Постмодернізм відверто стверджує, що текст не відображає реальності, а творить нову гіперреальність. Сприйняття світу як грандіозного сховища накопичених людством артефактів, традицій, образів, стилів за умови того, що немає системи координат, принципової ієрархії цінностей, перетворює художній текст на випадковий колаж, який постулює хаос як спосіб організації – форми пастишу, гіпертексту виступають моделями співіснування в різних культурних системах, у плюралістичному світі.

Нові об'єкти дослідження в українському кіно кінця ХХ – початку ХХІ століття свідчать про розширення діапазону творчих пошуків режисерів: зображується сучасність, відбувається проникнення у внутрішній неблагонадійний світ індивіда, який є наслідком не тільки соціальної нестабільності, а й особистісної кризи, починають з'являтися фільми про українську інтелігенцію минулого, літературні герої класичних творів українських письменників вступають в аудіовізуальний контакт із глядачем, який має змогу побачити українську інтелігенцію з її душевними негараздами й сумнівами, а також пошуками відповіді на запитання, які апріорі не мають відповідей як таких, екранізуються твори письменників сучасності.

У таких фільмах, як «Голос трави» (1992) режисера Наталії Матузко, «Записки кирпатого Мефістофеля» (1994) режисера Юрія Ляшенка, «Фучжоу» (1994) режисера Михайла Ілленка, «Співачка Жозефіна та



Мишачий народ» (1994) режисера Сергія Маслобойщикова, «Сьомий маршрут» (1997) режисера Михайла Ілленка, «Приятель небіжчика» (1997) В'ячеслава Криштофовича висвітлюються раніше табуйовані теми, а частина з них є екранізацією творів, які привнесли певний резонанс в історично, психологічно, соціально якісно нове суспільство.

Нульові стали періодом, коли українські режисери почали експериментувати не лише з тематикою своїх стрічок, а й з формами організації кінопростору. У своїх стрічках «Другорядні люди» (2001), «Чеховські мотиви» (2002), «Настроювач» (2004), «Два в одному» (2007), «Мелодія для шарманки» (2009) режисер Кіра Муратова особливу увагу приділяє індивідуальності людини, її самотності. У художній стрічці «Мамай» (2003) режисер Олесь Санін вибудував кіносвіт, який складається з міфів, що є не тільки логічним продовженням один одного, а й миттєвим спростуванням самих себе. Історичній персоналії присвячено також картину режисера Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001). У метафоричній стрічці «Біля річки» (2007) режисер Єва Нейман звертається до питання зв'язку поколінь, філософії та буденності життя. Режисер Роман Балаян у своїй стрічці «Райські птахи» (2008) продовжує тему самотності й відчуття непотрібності людиною та висловлює психологічну суть творчості як явища.

У таких фільмах, як «Цикута» (2002), «Путівник» (2004), «Нарруреорле» (2005), «Беспорно» (2007), «Зйом» (2008), «Кастинг» (2008), «Дніпро» (2009) режисера Олександра Шапіро головними персонажами стають алкоголіки, наркомани, безхатьки, відвідувачі нічних клубів, актори, повії – надзвичайно енергійні та харизматичні люди, які весь час ідуть, біжать у заданих режисером напрямках. Своєрідним епілогом першого десятиріччя ХХІ сторіччя в ігровому повнометражному українському кіно став фільм режисера Сергія Лозниці «Щастя моє» (2010).

Постмодернізм розмив кордони між літературою і філософією, історією і кіно, театром і музикою, здійснив ерозію жанрів і стилів, що зумовило посилення інтелектуальності у творчості й водночас призвело до виникнення принципової «радісності тексту», прагнення до задоволення, атрактивності. Виявом ігрового начала в постмодерністському кіномистецтві стає поява нових жанрів – починається процес синтезування елітарної і масової культури.

Значення та роль кіномистецтва у формування світосприйняття

людини ХХІ століття зростає з кожним днем, оскільки сьогодні кінематограф – це комплекс засобів пізнання людиною навколишнього світу з точки зору його соціальних, моральних, психологічних, художніх та інтелектуальних аспектів. Сприйняття аудіовізуальних творів інтегрує та вдосконалює здатність людини сприймати мистецтво (літературу, живопис, музику та інше). Сприймаючи й аналізуючи ігровий фільм, людина має можливість одночасно спілкуватися з літературою (тексти діалогів, монологів, закадровий коментар), образотворчим мистецтвом (композиція кадрів, ракурсна зйомка, декорації), музикою (мелодії, темпоритм) не автономно, а в синтезованому вигляді. Широкий спектр впливу кіномистецтва, яке спирається на аудіовізуальну, просторово-часову структуру, має значні потенції розвитку людської особистості, індивідуальності: її емоційної сфери, інтелекту, естетичної свідомості (сприйняття, смаку), самостійного, індивідуального, творчого мислення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Абдуллаєва З. Кира Муратова: Искусство кино / З. Абдуллаєва. – М. : Новове литературное обозрение, 2008. – 416 с.
2. Брюховецька Л. Кіномистецтво / Л. Брюховецька. – К. : Логос, 2011. – 392 с.
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа / Л. Госейко. 1986 – 1995. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – 410 с.
4. Зубавіна І. Кіно незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : ФЕНІКС, 2007. – 296 с.
5. Мусієнко О.С. Українське кіно: тексти і контексти / О. С. Мусієнко. – К. : Глобус-Прес, 2009. – 432 с.

УДК 159.9.072

*И. В. Костев,  
г. Луганск, Украина*

### ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ЛИЧНОСТЬ И ОБЩЕСТВО

Человек человеку должен быть  
только сотрудником, другом,  
соратником, учителем, а не владыкой  
разума и воли его.

М. Горький

В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть теоретические и методические проблемы такой области прикладной психологии, как социально-психологический тренинг (СПТ).

Новизна этой области проявляется, в частности, в том, что она не имеет вполне устоявшегося названия. В литературе фигурируют различные термины для её обозначения, например, лабораторный тренинг, активная социально-психологическая подготовка, активное социальное обучение.

Термин «социально-психологический тренинг» – один из возможных. Он часто употребляется и, по-видимому, является более устоявшимся по сравнению с другими, хотя и не безусловно адекватным. Данную проблему исследовали в своих работах А.А. Бодалев [2], М.А. Туревский [3] и др.

Содержание этой области весьма многогранно и трудно укладывается в какое-либо одно определение. Подчеркнем, что речь в этом случае идет о некоторой форме психологического воздействия в процессе интенсивного общения в групповом контексте. Воздействие направлено на повышение психологической компетентности участников в общении. Именно с этой точки зрения рассматриваются проблемы социально-психологического воздействия, традиционно разрабатываемые в педагогической психологии и психотерапии, которые в последнее время активно осваиваются и социальной психологией. *В задачи* работы входит познакомить читателя с этой областью. Представлена попытка осмысления накопленного опыта с позиций методологических принципов. Социально-психологический тренинг рассматривается с точки зрения подготовки к общению, коррекции общения. Освещаются различные подходы к тренингу – его задачам, процедуре эффективности. Рассмотрены проблемы обратной связи как важнейшей составляющей социально-психологического тренинга. Все обозначенные проблемы имеют для работников СМИ, и в частности телевидения, не только теоретические, но и практическое значение.

Экзистенциализм (от лат. «существование») – иррационалистическое направление современной западной философии, возникшее в начале XX в. Крупнейшими представителями этого направления были Л. Шестов, Н. Бердяев (Россия), Ж.П. Сартр, А. Кешью (Франция). Своими предшественниками они считали Б. Паскаля, Ф. Достоевского, Ф. Ницше.

Экзистенциализм стремится постичь бытие как нерасчлененную целостность субъекта и объекта, как человеческое существование

(екзистенція). Бытие направлено на ничто и сознаёт свою конечность. Структура экзистенции описывается через ряд чисто человеческих характеристик – страх, заботу, решимость, совесть и др.

Понять экзистенцию как основу своего существа человек может только в критических ситуациях, в моменты потрясений. Одной из важнейших проблем экзистенциализма является осознание свободы как экзистенции. Свобода для человека – это тяжелое бремя, которое он обречен нести, если он – личность. Отказаться от свободы можно, если перестать быть личностью, стать «как все». Общество, состоящее из людей, отказывающихся от свободы в пользу безлично-универсального, состоит из людей, которые абсолютно одиноки. В таком обществе невозможно общение, а человеческая жизнь становится абсурдной и бессмысленной. Только бунт людей против этой абсурдности существования, экстаз разрушения мира могут объединить их. А такой прорыв возможен через любовь. Человек должен научиться жить и любить с постоянным сознанием хрупкости и конечности всего, что он любит. Осознание этого причиняет боль. Но это же придает человеческим чувствам особую чистоту и духовность.

Гуманистическая психология – это изучение человека, основывающееся на допущении, что он как человеческое существо свободен и, следовательно, ответственен за свои действия и их последствия для всего нормального бытия и роста. Первое свойство человеческого сознания – это то, что оно может быть отрефлексовано. Человек способен к осознанию себя так же, как и к осознанию мира вне себя. По мнению представителей гуманистической психологии, обычно контакт человека с реальностью, в том числе и собой, с другим человеком, не дан, но достигается. Эффективный контакт с реальностью должен быть выработан, поскольку всегда есть могущественные силы, действующие в направлении искажения восприятия, мышления и воспоминания. Бездну между одним сознанием и другим невозможно преодолеть иначе, как только посредством актов интуиции, эмпатии и воображения. Данную проблему исследовала Н.Н. Богомолова [1].

Другое принципиальное положение этой психологии, заимствуемое из философии экзистенциализма, – это тезис о свободе человека. Имеется в виду свобода выбирать свои действия в любой жизненной ситуации: это и есть свобода выбора себя, смысла жизни, своей работы, друзей и т. д. По существу здесь повторяется определение, данное человеку Сартром:

человек – это его выборы. С идеей свободы выбора тесно связано положение об ответственности. Человек свободен и, следовательно, ответственен за свои действия и их последствия. Утверждается, что экзистенциальная тревожность может проистекать из осознания ответственности за выбор, быть результатом чувства вины, которое мы испытываем, когда не полностью актуализируем наши потенциалы; тревожность сопровождает всякое изменение личности и принятие решений о таковом. Готовность пристально посмотреть на самого себя, готовность открыть себя изменениям неизбежно связаны с переживанием тревожности перед опытом неизвестного, неопределённого. Тревожность может быть трансформирована в необходимую энергию для того, чтобы выдержать риск экспериментирования с новым поведением. По мере того, как человек обучается доверять себе, его тревожность, проистекающая от ожидания «катастрофы», становится меньше и исчезает окончательно. Это обучение пробуждает дремлющие способности человека, без такой миссии личность никогда не раскроет свои скрытые ресурсы. Необходима креативность и изобретательность в своей области, а не просто следование по установленному пути.

Способность оставаться в отношениях роста с другими, не унижая существования друг друга, – вот что характеризует здоровую личность. Так выглядит идеал в сфере межличностных отношений – люди вступают в них, чтобы обогатить своё существование. В качестве важнейших характеристик здоровых личностных отношений отмечается следующее:

1. Общаясь, два человека посредством самораскрытия вступают друг с другом в аутентичную коммуникацию.
2. Их требования друг к другу реалистичны, взаимно согласованы.
3. Они активно поддерживают стремление к росту, счастью и взаимопониманию.
4. Каждый оберегает свободу другого быть собой и не пытается контролировать его.

Каждое межличностное отношение может и должно этого достичь. Вступление людей в контакт обычно предполагает период взаимного исследования, которое может завершиться дружбой людей либо прекращением этих отношений. Выдвижение реалистичных требований друг к другу предполагает наличие у каждого адекватного представления о том, на что действительно способен партнер. Единственный путь прийти к познанию друг друга – это путь взаимного самораскрытия. Основным

об'єктом преобразования для человека выступает он сам, вся его активность направляется на познание самого себя, с тем чтобы поверить себе, полагаться только на себя в противостоянии чуждому миру.

Поиск удовлетворяющих ценностей, которые наполнили бы жизнь смыслом – дело весьма индивидуальное, но с подобной задачей сталкиваются все люди. Источник её решения – обращение человека к самому себе. Следование по пути самоактуализации требует мужества и, прежде всего оно должно быть направлено на самопознание и самоопределение. Это стратегический путь решения проблемы установления конструктивных отношений как с собой, так и с обществом в целом.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Богомолова Н. Н. Доктрина «человеческих отношений» / Н. Н. Богомолова. – М. : Мысль, 1974. – 176 с.
2. Бодалев А. А. Восприятие человека человеком / А. А. Бодалев. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1965. – 123 с.
3. Туревский М. А. Проблемы подготовки к общению : материалы симпозиума / М. А. Туревский. – Таллин : Изд-во ТалГПИ, 1979. – 107 с.

**УДК 378.147**

***О. М. Кошак,  
м. Київ, Україна***

### **МЕТОДОЛОГІЯ ВИКОРИСТАННЯ ТЕЛЕПЕРЕДАЧ У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ**

Завдяки розгалуженій мережі телебачення все наше суспільство є потенційною аудиторією. Переглядаючи в університетській аудиторії цикл телепередач «Відкрий для себе Україну», що виходять в ефір на телеканалі Всесвітньої служби «Українське телебачення і радіомовлення» (УТР), ми вирішуємо триєдине завдання: студенти кафедри телебачення і радіомовлення Інституту журналістики Київського національного університету ім. Тараса Шевченка опановують професійною майстерністю, знайомимо їх з величезною історичною, культурною спадщиною Батьківщини і, водночас, виховуємо патріотів.

Запропонований студентам цикл телепередач «Відкрий для себе Україну», розкриває і показує перш за все туристичну привабливість різних регіонів країни. Ці відеоматеріали з конкретних реальних подій

(зокрема, проведення різних форумів та фестивалів), з майстер-класів гончарного, ковальського, ткацького мистецтв, писанкарства тощо.

До того ж, студенти знайомляться з багатьма сільськими агросадинами, які надають громадянам туристичні послуги. Такі садиби розташовані в чудових, екологічно чистих куточках природи з незайманим лісом, величними пагорбами, кришталево чистими джерелами.

Телебачення дозволяє також показати сільську архітектуру XV – XX сторіч, колекцію предметів домашнього побуту українського села, яке має багатий пізнавальний потенціал, пов'язаний з історико-етнографічною спадщиною, сільською культурою та побутом, маловідомими для міського жителя видами професійно-трудової діяльності та народними промислами.

Студентам було запропоновано здійснити телевізійні мандри Луганщиною. Під час перегляду циклу телепередач вони дізналися, що землі нинішньої області були заселені ще у VIII – X сторіччях нашої ери. Величезна, практично незаселена на той час територія отримала історичну назву «Дике поле», відділяла Руську державу від Кримського ханства.

З XVI сторіччя в південних степах починають утворюватися сторожеві служби, укріплені лінії. Після придушення польсько-шляхетськими військами збурень 20 – 30-х років XVII сторіччя тут почала утворюватися нова історична область — Слобідська Україна. Слободами називали тільки ті поселення, де жили вільні люди. Ця назва проіснувала до 1917 року. За часів радянської влади історичну традицію було порушено – усі населені пункти в сільській місцевості підвели під ранг «села».

В одній з телепередач йдеться про те, що сучасний Біловодський район – єдиний зі сходу країни, що потрапив до проекту Ради Європи та Міністерства культури і туризму України, яким передбачено збереження десяти об'єктів культурної спадщини. Біловодськ – одне з найдавніших міст України. Біловодчани запропонували Раді Європи два проекти: «Реставрація Свято-Троїцького храму» та «Конезаводи Біловодщини, як пам'ятники історичної спадщини». Три кінних заводи: Деркульський, Лимарівський та Новоолександрівський в одному Біловодському районі – найдавніші в Україні. Сьогодні це своєрідна столиця конярства в нашій країні.

Далі – телевізійна мандрівка Антрацитівським районом. Глядачі побували на найвищій точці Донбасу та всієї лівобережної України – курганному комплексу «Могила Мечетна», що на висоті більш

ніж 367 м над рівнем моря. Це об'єкт культурної спадщини національного значення. Пам'ятка археології складається з п'яти курганів, розташована в 7 км до північного заходу від села Іванівка.

Бахмутський шлях проліг Луганщиною через Антрацитівський район у напрямку Ростовської області Росії та Північного Кавказу. Більш ніж 500 км автодоріг забезпечують сталий зв'язок також з сусідніми Харківською та Донецькою областями. Глядачі завітали до селища Красний Кут помилуватися Свято-Миколаївською церквою – пам'ятником архітектури XVIII сторіччя, відвідати музеї, почути легенди Миуської долини, віддати данину пам'яті полеглим воїнам в боях за визволення українських сіл від фашистської неволі в роки Великої Вітчизняної війни.

Зупинилися біля меморіалу в селі Бобриково та в центрі села Дякове, а також вийшли в степ за цим селом, де Герой Радянського Союзу, адигейський поет Хусен Андрухаєв здійснив свій подвиг в роки Великої Вітчизняної війни.

Незабутні мандри і до заповідних урочищ «Деризувате» та «Західне», де у давнину проходив торговий шлях, а також неповторна степова ковилова хвиля у ландшафтному заповіднику «Боково-Платово», заказнику «Вишневий» та ботанічному заказнику «Кошарський».

Луганщина – багатюща та невичерпна скарбниця народної думки. Телебачення дозволяє відтворити феномен традицій народної культури Антрацитівського району за допомогою добре знаного країнами педагога, історика, краєзнавця, фольклориста Івана Михайловича Захарченка.

Історія села Бобрикове сягає у глибину 30-х років XVIII сторіччя, коли пращури запорожців, тоді це була Кальміуська паланка, почали інтенсивно заселяти землі уздовж річки Миусу. То були «черкаси» – так тоді називали українців. Цей процес дістав назву «народної колонізації». Люди йшли у Миуси – тобто незвідані краї, де було багато звірини, землі. Можна було спокійно господарювати. Люди тікали сюди з Полтавщини, Чернігівщини, Київщини і засновували тут слободи.

Іван Михайлович Захарченко записав і досконало вивчив легенди, перекази та бувальщини, численні козацькі традиції у неказковому епосі південно-східного регіону Луганщини, на якому за часів козаччини формувалася територія Миуської України. Авторське упорядкування козацького неказкового епосу дає змогу говорити про своєрідну козацьку ментальність.

Студенти переконуються, що усна нематеріальна традиційна



культура відіграє вирішальну роль у збереженні мови, духовності, національної самобутності. Що не село – то своя історія. Візьмемо села по річці Нагольній. Відстань від Дякове до Бобриково – 3 км. Є деякі відмінності у мові. Дяківці говорять правильною українською мовою. Вони говорять «кабиця» - це літня піч. Бобриківці говорять «чорнушка». Дяківці - «сажок», а бобриківці – «катух». Є у бобриківців таке прислів'я: «Ні гарі немає в домі», тобто і крихітки чогось такого їстівного. І багато інших відмінностей.

Телемандри привели студентів до етнографічного центру «Скарби нашої пам'яті» Старобільської гімназії. У музеї дві зали. Одна з них історична, де розміщені стенди та експозиції, які розказують про історичні моменти розвитку нашого народу. Друга зала – стилізована під українську світлицю, де можна познайомитися із предметами старовини та подивитися як було влаштоване житло наших пращурів: піч, колиска, ліжка, скриня, посуд, рушники. Все це невід'ємні атрибути українського житла.

Глядачі дізналися, що раніше майже у кожній слобожанській хаті була колиска з верболозу, яка кріпилася до стелі. Українське ліжко раніше мало назву «піл». Виготовлявся з дерев'яних дощок і мав дуже великі розміри. Вранці з нього все прибирали і господині виконували різноманітну хатню роботу. А ввечері знову застиляли й лягали спати. Іноді на ньому розміщувалася вся родина.

Завітавши до музею Лиманської загальноосвітньої школи, ми уважно роздивилися предмети побуту і щоденного використання в сільській оселі. Ось українська піч. Поряд – коцюбник, зразки різних гончарних виробів. Не розмальовані, не полив'яні глечики, горщики – це вироби майстрів з сусіднього села Бутківка. А розписані і розмальовані, господині купляли на ярмарках. Ось макітри, в яких зберігалися продукти харчування. Представлені й друшляки, колотівки разом з товкачами.

Студентам цікаво було побачити як раніше господиня вибирала глечик? Якщо глечик добре дзвенів – значить зроблений руками хорошого майстра і в ньому дуже добре буде відбиватися сметана.

Показано праники, за допомогою яких на кладці на річці господиня прала білизну. Процес цей був трудомісткий. У спеціальних діжках-жлуктах, які не мали дна, відзолювали: заливали лугом, який готували з соняшникового попелу. Потім білизну прали на річці і за допомогою качалки та рубеля її відпрасовували і сушили.

Студентам цікаві було дізнатися про технологію виготовлення рушника з домотканого полотна, яке виготовлене на ткацькому верстаті. Воно спочатку було грубого гатунку і темного кольору. Для того, щоб пом'якшити полотно, його ще треба було відбілювати, виморожувати. Це робили на левадах, на сонці відбілювали, а взимку розгортали таке полотно і воно виморожувалося. Воно ставало білішим, м'якеньким. Далі його використовували для пошиття сорочок, виготовлення рушників. На рушниках досить часто вишивали птахів: півнів, голубів. Коли птахи повернуті дзьобами один до одного – це символізує щасливе подружнє життя. А коли дівчина хотіла делікатно відмовити парубку, який до неї сватався, то вона дарувала йому вишитий рушник, де пташки відвернуті одна від одної.

Студентство зрозуміло, що вишивання, як національна традиція, сприяє формуванню у дівчат і жінок терпіння, відчуття краси. Раніше дівчина мала вишивати милому сорочку, хустину, весільні рушники. Вишитий своїми руками одяг був одним із головних показників працьовитості українки. Дівчата, які готувалися до заміжжя, мали виткати власноруч до 20-ти рушників. Лише тоді їх вважали працьовитими нареченими з хорошим приданим.

Телебачення зафіксувало традиції, які дійшли через століття до наших часів. Звичайно, з часом майстерність вишивання вдосконалювалась. Народний досвід зберіг найтипівіші, найдоцільніші, позначені високим мистецьким смаком зразки орнаменту, їх барвистість, вишивальні техніки. Українські обереги пройшли крізь віки і нині символізують чистоту почуттів, глибину безмежної любові до своїх дітей, до всіх, хто не черствіє душею. «Хай стелиться вам доля рушниками!» – кажуть, бажаючи людям щастя, добра, миру, злагоди і любові.

Перегляд та обговорення телепередач, написання відгуків та рецензій на них сприяє дозволяє студентам набути професійних навичок, а саме написання телевізійного сценарію, особливості техніки начитки тексту, підбір музичного матеріалу для емоційного посилення змісту написаного сценарію, засвоєння видів монтажу відповідно до теми та ідеї телепрограми.

## ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ПРИОРИТЕТЫ СОВРЕМЕННОГО МЕДИА-ОБРАЗОВАНИЯ

В ситуации глобальной турбулентности, преодоления многочисленных вызовов современности, формирования новых геополитических образований базовым условием сохранения и преобразования славянского мира нового тысячелетия становится успешное развитие его культурно-территориальных образований, наследование традиций, целостности языкового пространства, религиозных ориентиров, нравственных приоритетов и образа жизни.

Воспитание современной молодёжи как основной носительницы восстанавливаемой и развивающейся славянской цивилизации и самого активного потребителя виртуальной культуры должно обеспечиваться институтом медиа-образования (традиционная форма воспитания и образования в большинстве прогрессивных стран мира), который позволяет, в первую очередь, молодёжи адекватно, сообразно национальному культурному коду, механизмам национальной самоидентификации, максимально продуктивно «прочитать» медиа-продукт, в частности, самое современное аудиовизуальное произведение.

В условиях техногенной цивилизации медиа-образование (основа медиакультуры) позволяет каждому человеку дифференцировать потоки информации, преодолевая нередко негативное влияние медийных продуктов, поработавших сознание рецептора, навязывающих ему подчас стереотипы, образчики поведения, ложные нормы и ценности, обеспечивая поступательное формирование особого вида аудиовизуального мышления, адекватное восприятие пространственно-временного повествования, потребность в созидательной деятельности на основе использования технических средств, а также потребность в коммуникации посредством медиа-письменности, при помощи динамичных – являющихся результатом духовного эмоционально-интеллектуального освоения действительности, а потому объединяющих людей в общество, народ, государство, человечество – зрительных образов.

Превалирующая роль медиа-образования как «процесса образования и развития личности с помощью и на материале средств массовой

комунікації (медіа) з метою формування культури спілкування з медіа, творчих, комунікативних здібностей, критичного мислення, умінь інтерпретації, аналізу та оцінки медіатекстів, навчання різним формам самовираження при допомозі медіатехніки» [1, с. 38], в сучасному глобалізуючому світі обумовлена, в першу чергу, візуальною комунікацією, найважливішою формою інформаційного обміну, за допомогою якої здійснюється орієнтація людини в просторовій середі, створення та розвиток предметно-знакової системи масової комунікації.

Медіа-компетентність як результат медіа-навчання забезпечує процеси адаптації до життєдіяльності в інформаційному суспільстві, накопичення та трансляції ціннісних пріоритетів та духовно-моральних ідеалів; сприяє – на основі формування культури взаємодії з медіа – розвитку здібностей людини використовувати медіа в комунікації з іншими людьми (в тому числі та за допомогою творчого самовираження); обумовлює діалог культур за допомогою медіа-мови та медіа-текстів.

Одним з базових засобів гуманізації людини як основи медіа-навчання виступає в просторі медіа-культури документальне кіно, наділене доказальною силою факта, збагаченою образною виразністю мистецьких засобів, «очевидець» історії, діяльний учасник соціального життя, специфіка якого не обмежується фіксацією зовнішнього потоку подій.

В ХХ столітті документальне кіно (в тому числі та на Белгородщині) стало особливо дієвим засобом формування свідомості людини та суспільства, виховання мас на матеріалі знакових історичних подій, героїчних судиб видатних громадян. Так, Белгородська область була не просто активно залучена до процесу прокату документального, документально-хронікального кіно: тут щорічно проводилось до 1350 кінопроектів (кінопанорам, прем'єр фільмів, глядацьких конференцій, сеансів творчих портретів, ретроспективних тематичних показів та ін.). Судби знаменитих земляків, історія легендарної Белгородщини опинилися в центрі уваги вітчизняного кінематографа («М.С. Щепкін», «Генерал Н.Ф. Ватутин», «Академик Павловський» та ін. кінопортрети земляків, внесли значительний вклад у розвиток вітчизняної науки, культури, в історію Вітчизни).

Особа сторінка документального кіно Белгородщини –

документальные фильмы о событиях Великой Отечественной войны. Глубинный патриотизм, гордость за свою Родину и чувство причастности к Победе советского народа в самой страшной из войн вызывали фильмы «На Курской дуге» («визитная карточка» Мемориала в честь героев Курской битвы, с которой познакомилось более двух миллионов человек), «Поле под Прохоровкой» (снятый по сценарию уроженца Белгородчины, журналиста, кинодокументалиста Н.Ф. Ряполова; демонстрировавшийся более чем в ста странах; признанный лучшим среди документальных кинолент военно-патриотической тематики (1984); принесший режиссёру картины П.В. Русанову золотую медаль им. А.П. Довженко).

Битва на Курской Дуге, танковое сражение под Прохоровкой – величайшие события в истории страны и Белгородчины – на рубеже XX – XXI веков по-прежнему интересуют кинематографистов-документалистов, в частности, стремящихся запечатлеть воспоминания ветеранов в дни торжеств и трагическую пору безвременья. Истории создания Государственного военно-исторического музея-заповедника «Прохоровское поле» посвящён документальный фильм «Колокола памяти» (В.А. Кулабухова, 1995).

Значительным вкладом в развитие документального кино о Белгородчине стали авторские фильмы обладателя историко-патриотического мышления Н.Ф. Ряполова: «Вселиственный венок», «На земле опаленной», «Поле под Прохоровкой», «О чём плачет жалейка», «Мать – Сыра земля» и мн. др. Печаль документального кинематографа постперестроечного времени, принявшего на себя нелегкую, но благородную миссию просветительства, становится базовым средством обращения к мудрости, щедрости и трагической судьбе народа, к личности человека, стремящегося – вопреки обстоятельствам – к созиданию и душевному очищению.

Именно в трагическое постперестроечное время, в сложнейших социально-экономических обстоятельствах документальное кино становится опорой практического медиа-образования, «искусством созидательного духа» (Н. Бурляев), пространством осмысления того, кто мы такие, откуда родом, кто наши предки, куда мы идем.

В нынешней ситуации десакрализации многих аксиологем авторское кино выступает не просто неповторимым синтезом идеи и формы на основе фиксации и документирования, текстом общечеловеческой и национальной культуры, но результатом актуализации ценности как меры

емоциональной инстинктивной эстетической реакции человека, общества и человечества, итогом аксиологических поисков создателя, стремящегося к преодолению асоциальных, антигуманистических проблем современности.

Авторское документальное кино региона и о регионе остаётся действенным фактором духовно-нравственного преображения человека и общества. Свидетельством востребованности авторского кино на Белгородчине является активное конкурсно-фестивальное движение, направленное на выявление творческого потенциала и устойчивой духовно-нравственной позиции белгородцев, ориентированное на популяризацию ценностных оснований культуры: доброты и трудолюбия, милосердия и терпения, веры и надежды, а также устойчивый интерес белгородцев к российскому кино духовно-нравственной тематики, проявившийся и в октябрьские дни 2012 г., когда на Белгородчине состоялся международный кинофорум «Золотой витязь», обозначивший особую потребность общества не только в игровом, но и в документальном кино.

Документальное кино, ориентированное на представление разной правды, на запечатление фрагмента, мгновения, культивирует проявление нетипичного, индивидуального, не соответствующего запросам доходности и стандартизации. Это актуализирует проблему формирования целостного сознания как автора, так и его потенциальной аудитории, основанием которого должно стать преобладание духовных, нравственных и интеллектуальных интересов над материальными, т. е. собственно духовность, которая наполняет гуманистическим смыслом творчество и обеспечивает консолидацию нации.

Не только декларации истины и справедливости, любви и добра, созидательного труда, но и демонстрации путей их достижения, размышлению о культурно-исторических реалиях посвящены созданные по канонам гуманистической кинодокументалистики документальные фильмы студентов и преподавателей Белгородского государственного института искусств и культуры, ставшие победителями престижных кинофорумов (А. Тараника «Об искусстве жить достойно», «Заповедный край»; С. Лысенко «Душа России»; И. Гордовского «Сердце, опаленное войной»; И. Тюпина «Бог в сердце моём!..»; Н. Камаловой «Клуб «Фронтовичка», «Медвяный звон»; Э. Горелова «Что может быть семьи дороже!..» и др.). В этих лентах реализована потребность сохранения индивидуальности человеческой личности, фиксации и транслирования

опыта соотечественника, носителя национальной культуры, участника исторического процесса, носителя ценностных приоритетов цивилизации.

Авторское документальное кино, в частности на Белгородчине, становится одним из действенных факторов проникновения во внутренний мир личности с целью её гуманизации, средством фиксации исторических реалий и сохранения ликов национальных культур как условий существования эволюционирующей цивилизации, перехода из биосферы в ноосферу, сферу разума и добра.

Обращение к традиционным и современным ценностям культуры (в частности, ценностям славянского мира) посредством медиа-образования как долгосрочного процесса воспитания личности и консолидации общества обеспечит формирование национального культурного идеала – устойчивых представлений о личности духовно-нравственной и высокопрофессиональной, наделённой чувством личной ответственности за собственную судьбу, историю своего рода (семьи), малой и большой Родины, ориентированной на реализацию творческого потенциала, сохранение наследия предков и создание прогрессивно-нового. В обстоятельствах реализации своих самых амбициозных задач медиа-образование является стратегическим приоритетом общества и государства, способствующим духовно-нравственному воспитанию личности, возрождению, сохранению и трансляции культуры как ведущего регионо- и государствообразующего фактора посредством трансляции отражённых в сокровищнице медиа-культуры духовно-нравственного кода цивилизации (в частности, славянского мира), традиционных ценностных оснований, ориентиров нравственного, осмысленного существования личности (чадородие, семья (род), земля, вера, любовь, целомудрие, справедливость, свобода, равенство, память, традиция, труд, творчество, патриотизм, самоотверженность, героизм, милосердие, гостеприимство...). В условиях ценностной дезориентации личности средствами массовой информации и пр. медиа-образование становится ведущим смыслодержательным средством воспитания и образования человека в контексте выявления и сохранения его индивидуальности и служения общему благу как соборной гармонии.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Фёдоров А. В. Медиаобразование: история, теория и методика / А. В. Фёдоров. – Ростов-н/Д. : Изд-во ЦВВР, 2001. – 708 с.

## СТРУКТУРА СУЧАСНОГО ТЕЛЕСЦЕНАРІЮ: ТРЬОХАКТОВА СХЕМА ПОБУДОВИ

Теоретики драматургії неодноразово намагалися визначити кількість типових сюжетних конструкцій (так званих акантних моделей), що можуть бути в основі будь-яких драматургічних творів. Серед них: А. Польші, Б. Пропп, В. Суріо, Г. Греймас, Д. Юберсфельд та ін. Проте подібних намагань у сфері драматургії телебачення, за нашими відомостями, ще не було. Теоретичних доробок щодо структури телесценарію також замало. Одними з найстаріших посібників зі сценарної майстерності на телебаченні можна вважати видання Е.-Б. Робертса «Телевизионная драматургия. Советы молодому драматургу» (1967 р., Москва) та В. Тулякової «Работа над сценарием многосерийного телефильма (К вопросу о мастерстве теледраматурга)» (1974 р., Москва). Тож, можна сказати, що дослідження телевізійного сценарію тільки починається.

Класична драматургічна структура телевізійної програми, на нашу думку, має, як і будь-яка драматургічна форма, насамперед класичний трьохактний поділ.

Згідно з класичним трьохактним форматом Аристотеля, будь-яке телевізійне видовище має зав'язку, кульмінацію та розв'язку. Отже, умовно сценарій можна поділити на три акти.

*Акт 1* – близько 25 % сценарію. Глядачеві подається інформація, про що йдеться у творі, він знайомиться з місцем дії і стосунками між героями. На цьому етапі передається загальна атмосфера та виникає зав'язка сюжету. У якийсь момент виникає певна подія, яка сигналізує про перехід до акту 2.

*Акт 2* – близько 50 % сценарію. Глядач знайомиться із другорядними сюжетними лініями та героями, ближче пізнаючи героїв. Конфлікт зростає, пристрасті теж, і переломний момент підводить до акту 3.

*Акт 3* – близько 25 % сценарію. Темп пришвидшується. Глядач отримує відповіді на питання, що виникли під час перегляду, конфліктна ситуація розв'язується, і настає кульмінаційний момент, що ставить логічну крапку у всій історії.

Деякі програми поділені на 4 – 5 частин: тизер та 4 акти (іноді



5 актів), а деякі мають ще додатковий фінал.

*Тизер:* 3 – 5 сторінок, функція – подати сюжет у загальних рисах та зацікавити глядача.

*Акт 1:* 13 – 15 сторінок, зав'язка сюжету.

*Акт 2:* 12 – 13 сторінок, середня частина.

*Акт 3:* 11 – 13 сторінок, додаток до середньої частини.

*Акт 4:* 11 – 13 сторінок – розв'язка.

*Фінал:* 1 – 2 сторінки, підбиває підсумки історії або представляє наступний епізод [1].

Далі по структурі йде розробка *композиції*. Як уже зазначалося, композиція – це побудова сценарію, його структура, взаємозв'язок окремих його частин. Композиція складається з п'яти базових елементів: експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації та розв'язки.

Структурно до експозиції може належати заставка програми, де презентується її назва, ведучі, візуальні образи, що працюють на ідею. Зав'язкою є ознайомлення з темою. Дія починає розвиватися – тема досліджується протягом наступного елементу сценарної структури – розвитку дії. Кульмінацією програми є найбільш змістовний блок, де виникає максимальне загострення конфлікту. У розв'язці конфлікт вирішується, ведучі роблять певні висновки програми.

Як приклад структури розглянемо схему конкурсно-розважальних програм. Найчастіше подібні програми багатосерійні. Побудова кожного випуску – класична, згідно з елементами композиції (експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації та розв'язки). Проте весь блок серій, виходячи з єдності розвитку сюжету, має єдину конструкцію.

Важливим елементом, що допомагає утримати сприйняття глядача, є введення інтриги в найпершому випуску програми, тут же зароджується конфлікт. У зав'язці глядача знайомлять з учасниками, правилами гри. Розвиток дії пов'язаний з еволюцією сюжетних перепон. Кульмінація позначається загостренням конфлікту. Проте її специфіка тісно пов'язана з драматургічною конструкцією масових видовищ, де кульмінація та розв'язка становлять одне ціле.

Архітектонікою називають основний принцип побудови сценарної структури, взаємозв'язок окремих її частин. Іноді архітектонікою називають зовнішню структуру сценарію. Тобто архітектоніка – теж конструкція, але зовнішня, яку можемо бачити відразу, відкривши сценарій. Складовими такої конструкції є епізоди, мікроепізоди та блоки.

Як уже зазначалося, «епізод» – це закінчена частина сценарію, його фрагмент, що має самостійне значення. Епізод у сценарії екранного твору визначається за наявністю події чи зміни головної думки, залежно від появи нового героя, залежно від зміни місця дії, часового поділу. Кожний епізод повинен розвивати дію.

Епізоди є зовнішньою структурою твору, а отже, за визначенням драматургії, його архітектонікою. Найменша кількість епізодів у сценарії – три (початок, середина, фінал). У свою чергу епізоди можуть мати дрібніший поділ на мікроепізоди – окремі невеличкі частини епізоду. У великих сценарних формах для значного спрощення роботи епізоди можуть поєднуватися в більш великі фрагменти сценарію – блоки.

Екранне видовище – це насамперед рух. У кожний конкретний момент жести, дії персонажів сценарію, події, у яких вони беруть участь, слова, що вони говорять, повинні бути необхідними моментами цього руху.

Час та простір у сценарії має дискретний характер – тобто переривчастий. Перехід може вмещувати простір та час, про які сценарист та режисер не хочуть докладно розповідати. У переході закладена дія в часі та просторі, про яку глядач (читач сценарію) може тільки здогадуватися або дізнатися пізніше зі слів якогось персонажу.

Завдання сценариста в цьому випадку полягає в тому, щоб знайти необхідний перехід між епізодами, бо простір та час – це своєрідні інструменти сценариста. По-перше, зміна часу та простору може відбуватися завдяки монтажу одного епізоду або монтажем – поєднанням різних епізодів. По-друге, потрібно добре оцінювати значення вчинків персонажів сценарію, на які буде витрачено час.

Рушійною силою конструкції сценарію є також вчинок та подія. Вчинок – це конкретна дія конкретної людини. Подія – це певне суспільно-важливе явище, хвилююча дія, у якій можуть брати участь декілька людей або навіть велика їх кількість [2].

Отже, підсумовуючи, розшифруємо поняття, що мають безпосереднє відношення до конструкції сценарію, – сюжет та фабула. Сюжет – поступовий ряд подій, що пов'язані між собою та які складають зміст твору. Фабула – стислий переклад найголовніших подій, які складають сюжет художнього твору в їх логічній послідовності. Драматургічна структура – це каркас майбутнього сценарію телевізійної програми, що складається з трьохактного поділу, п'яти класичних елементів композиції

(внутрішньої побудови сценарію). Чітка побудова конструкції дозволяє сценаристові створити певний темпоритм програми.

Ця тематика становить значне проблемне поле для подальшого вивчення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Мастерство продюсера кино и телевидения: учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Продюсерство кино и телевидения» и другим кинематографическим специальностям / под ред. П. К. Огурчикова, В. В. Падейского, В. И. Сидоренко. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2008. – 863 с. – (Серия «Медиа-образование»).

2. Фрумкин Г. М. Сценарное мастерство : кино – телевидение – реклама : учеб. пособие / Г. М. Фрумкин. – Изд. 2-е. – М. : Академ. проект, 2007. – 224 с.

УДК 141.7:070.

*О. М. Ландяк,  
м. Харків, Україна*

### РОЛЬ МЕДІА-ФІЛОСОФІЇ В ОСВІТІ СУЧАСНОГО МЕДІА-ФАХІВЦЯ

Вагому роль медіа-філософії як універсальної дисципліни в підготовці майбутніх працівників медіа-сфери відзначають представники як західної, так і пострадянської академічної думки. Незважаючи на те, що ця молода галузь філософського знання ще не має чіткої дефініції та тільки намагається утвердити своє виняткове місце поруч, наприклад, з курсом медіа-освіти, необхідність упровадження універсального теоретичного апарату в навчальну програму студентів-медійників констатують найбільш впливові медіа-педагоги.

Представники українських медіа-студій пропонують відходити від стандартного для пострадянської освіти «філологоцентризму». Сучасні культурні та соціальні трансформації пропонують майбутнім фахівцям реалії, що складно вписуються в стандартну схему класичного «мистецтвознавського» підходу, який частіше за все не дає студентам можливості розвивати власне критичне мислення. Як зазначає Ю. Голоднікова: «... студенти сприймають запропоновані для прочитання та обговорення на заняттях теорії як необхідний базовий мінімум для проходження на подальші рівні навчання або кар'єри, але у жодному разі не як метод критичного аналізу. Порівняння із західною ситуацією або із західними теоріями практично ніхто не проводить...» [1].

Іншу причину впровадження такої дисципліни, як медіа-філософія, у

вищі навчальні заклади називають представники Санкт-Петербурзької школи. Наприклад, розробник медіа-філософської теоретичної програми В. Савчук констатує: «... система комунікації є замкненою системою. Вона має якість самореферентності, тобто відсилає до самої себе, відмовляє зовнішнім інстанціям у визначенні істинності або оцінці. Медіа також операціонально замкнені, зосереджені на собі, своїх засобах репрезентації...» [2, с. 25]. З огляду на подібну специфіку медій, їхній вплив на когнітивну та соціальну сферу, майбутні медіа-фахівці мають усвідомлювати не тільки свій високий ступінь відповідальності перед аудиторією (ця проблематика здебільшого є прерогативою медіаосвіти як академічної дисципліни), але й потребу глибинного аналізу на метарівні власного місця в існуванні людської цивілізації.

Західні концепції медіа-філософії та її ролі як академічної дисципліни здебільшого коливаються між поняттям «виключного» знання для спеціалістів-філософів та предмета-служки, що обслуговує практичні медіакурси. Останньої думки дотримується М. Сандеботе, який у монографії «Прагматична медіафілософія. Обґрунтування нової дисципліни в епоху Інтернету» наголошує, що медіа-філософія є філософською галуззю, призначення якої полягає в консультуванні зокрема медіа-практиків [3].

Такі контрадикторні судження ще раз звертають увагу на неосяжну прірву між поглядами філософів (апологетів елітарного знання) та медіа-викладачів-практиків. Подібний стан речей підкріплюється нівелюванням цінності академічного ступеню прихильниками стажу педагогів у медійній сфері. Теза про некомпетентність теоретиків у навчанні майбутніх медіа-фахівців витісняє медіа-філософію на периферію навчальної програми. Між тим саме ця дисципліна може об'єднати зусилля обох конфліктуючих лагерів.

Наприклад, для майбутніх журналістів впровадження медіафілософії може стати необхідним елементом розвитку як теоретичних, так і практичних знань: «Йдеться про співіснування у стінах вузу моделей науково-дослідного центру і школи практичної журналістики, яка розвиває медійні навички (media skills) медіацентрів, які поєднують проектну діяльність і наукову програму з підготовки Ph.D.-спеціалістів; лабораторій, які розвивають дослідження в галузі візуальної культури і комунікацій» [1].

Як можна бачити, сучасна вища освіта в галузі медіа-виробництва

потребує трансформацій у сфері теоретичного осмислення реалій інформаційного суспільства, що неможливе без вироблення методологічних та теоретичних засад метарівня. Саме такий підхід пропонує медіа-філософія як нова філософська дисципліна. Роль медіа-філософії в освіті сучасного медіа-фахівця, таким чином, виходить за рамки «службової» та стає універсальною, базовою у формуванні світогляду компетентного медійника.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Голоднікова Ю. Медіаосвіта та медіакритика у контексті українських медіастудій [Електронний ресурс] / Ю. Голоднікова. – 2012. – Режим доступу: <http://www.mediakrytyka.info/media-filosofiya/mediaosvita-ta-mediakrytyka-u-konteksti-ukrayinskykh-mediastudiy.html>.
2. Савчук В. Медіафілософія: формування дисципліни [Електронний ресурс] / В. Савчук // Інтерлос. – 2007. – С. 7–39. – Режим доступу: <http://www.intelros.ru/pdf/mediafilosofia/01.pdf>.
3. Mike Sandbothe Pragmatic Media Philosophy and the Internet [Електронний ресурс]. – 1998. – Режим доступу: <http://www.sandbothe.net/245.html>.

УДК 791.43.01

*М. І. Моренова,  
м. Луганськ, Україна*

### ВІДОБРАЖЕННЯ КАТАСТРОФ У ЕКРАННОМУ МИСТЕЦТВІ

Екранне мистецтво, на прикладі якого ми розглядаємо телебачення та кінематограф, залишається головним засобом інформування суспільства про виникнення надзвичайних ситуацій у світі.

Аварії, стихійні лиха, катастрофи, війни – усе це ми можемо співвіднести зі значенням таких термінів, як «надзвичайні» й «екстремальні» ситуації, що сьогодні стали частиною нашого життя. «Надзвичайна ситуація» – більш вузьке поняття, на відміну від поняття «катастрофа», але їх часто вживають як синоніми.

Катастрофи, які викликані силами природи або технічною діяльністю людини, є особливістю ХХ століття й причиною масового травматизму серед населення.

Сьогодні виникає багато проблем, пов'язаних із техногенними катастрофами, які останнім часом набувають великого значення в інформаційному просторі, стають дедалі популярнішими серед сучасної глядацької аудиторії.

Екранне мистецтво відіграє значну роль у соціокультурному

просторі та чинить вагомий вплив на змінення етично-марального стану сучасного суспільства. Ураховуючи ці обставини, телебачення та кінематограф виступають найбільш мобільними й ефективними джерелами інформації, які дають можливість дізнатися про трагічні події та їхні наслідки.

Переживання глядачем яскравих емоційних вражень можна вважати однією з найпривабливіших рис екранних мистецтв. Джерелом емоційної дії може бути не лише сюжет екранного твору, але й особливості втілення художнього задуму. Творче використання виразних можливостей мистецтва – одне з важливих завдань митця.

Досліджуючи твори катастроф, ми намагаємося визначити соціально-естетичну сутність стрічок, присвячених цій темі, стиль жанру, його походження, закономірності розвитку, специфіку та зміст відображення в екранному мистецтві.

Велике значення для якісного рівня художніх творів має наявність серйозних творчих традицій у цьому виді мистецтва. Тому проблема використання у фільмах-катастрофах досвіду, накопиченого в кінематографі, повинна стати об'єктом пильної уваги в дослідженнях естетики екранного мистецтва та мистецтвознавства взагалі.

Ця тема не є абсолютно дослідженою, до того ж не має наукового дослідження у сфері мистецтвознавства. Відкриття нових джерел і матеріалів, новий ракурс розгляду цієї теми надають нашому дослідженню новизни.

Сучасний розвиток комп'ютерних технологій та потреба людства на межі нового століття в екранних видовищах заклали свого часу фундамент для відображення трагічних подій у кінематографі. Таким чином, набув розвитку новий жанр «фільм-катастрофа», який із часом став одним з найпопулярніших жанрів кіномистецтва.

Звернення до теми «Відображення катастроф в екранному мистецтві» дає можливість розглядати теоретичні концепції цього жанру, які пов'язані з пошуком нових форм виразності.

Актуальність роботи зумовлена зростаючим інтересом та популярністю жанру, у зв'язку з чим виникає необхідність підвищення якісного рівня відеопродукції цього жанру з точки зору етико-естетичного аспекту в межах мистецтвознавчого дослідження.

Фільм-катастрофа – твір, герої якого потрапили в умови катастрофи й намагаються врятуватися, специфічний різновид трилера та драми.

У таких картинах мова може йти як про природне лихо (смерч, землетрус, виверження вулкана та ін.), так і про техногенну катастрофу (крах літака, масштабний вибух, пожежа та ін.).

Найчастіше у фільмах-катастрофах змальовують:

- стихійні лиха (землетруси, повені, урагани, тропічні шторми тощо);
- нещасні випадки (пожежі хмарочосів, авіакатастрофи, крах океанських лайнерів або їхнє зіткнення з айсбергами, пандемії тощо);
- катаклізми, пов'язані з планетарною проблемою (астероїди або метеорити);
- кримінальні події (бомби в літаках, терористичні змови);
- чужорідні інвазії і скажених істот (мутантів);
- ядерні кризи, пов'язані з міленіумом (кінець світу);
- збої в техніці (збої комп'ютерного забезпечення).

Фільм-катастрофа прийшов на зміну таким жанрам, як пеплум і неовестерн, від яких він перейняв використання історичних сюжетів, масштабність та тривалий хронометраж.

Ці стрічки аудиторія переглядає з глибоким співчуттям, чому значною мірою сприяє доцільне використання спецефектів, інших технологічних можливостей сучасного кінематографа. Проте слід зазначити, що фільми цього напрямку, незважаючи на те, що їх виробництво здійснюється з постановочним розмахом, видовишно, з чималим бюджетом, на жаль, не завжди досягають потрібного впливово-емоційного ефекту.

Отже, автор дослідження приділяє особливу увагу низці концепцій, пов'язаних із проблемами психології сприйняття екранних мистецтв. Також у дослідженні цієї проблеми необхідне звернення до теорії кіно та телебачення, історії кінематографа з часів німого кіно до наших днів та практичного досвіду кінорежисури. Це пов'язано з тим фактом, що безпосередньо у створенні стрічок цього жанру специфічні кінематографічні виразні засоби та навички емоційного впливу на глядача відпрацьовувалися режисерами на практичному рівні й не завжди були зафіксовані в спеціальній літературі.

### **РАЗМЫШЛЕНИЕ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ: ПРОБЛЕМАТИКА И ЖАНРЫ**

Настоящие тезисы имеют цель в некоторой степени обозначить проблему происходящих качественных сдвигов в тематике вещания украинского телевидения на примере ряда каналов ТВ; проиллюстрировать (насколько это возможно) рефлексию, само наличие «принципа размышления на ТВ».

Безусловно, размышления, мысли, думы о настоящем времени, о прошлом и будущем присутствуют в разных программах, на разных телеканалах, в различных стилях. Вопрос в том, в какой мере и насколько востребовано сегодня «думающее ТВ». Понятно, что для этого необходимы, во-первых, обоюдная заинтересованность ТВ и зрителя, точнее, их желание «поразмыслить»; во-вторых, наличие «соблазна знаниями», скажем, у «мотивированного» телезрителя.

Пока остается, например, устойчивым интерес телезрителей к такому традиционному жанру в телеэфире, как интервью. Популярны среди них «Позаочі» (ИНТЕР), «Час-интервью», «Портрет» (5 канал), «Вечер. Паша. Звезды» (К-1), «В гостях у Дмитрия Гордона» (УТ-1), «Честь имею пригасить» (ТРК «Киевская Русь»), «Вечер с Николаем Княжицким» (ТВі) и другие. Вместе с тем не всем нравятся на телеэкране «говорящие головы», но и не всем серьезным людям, приглашаемым в студию, хочется «торговать лицом», тем более в прямом эфире. Ясно, что живой диалог – способность думать и общаться системно – всегда интересен. Зритель, слушатель принимает во внимание все новое и интересное для него: возможные перспективы и вероятности, которые довольно часто представляются ему на данный момент времени совсем по-иному, порой кажутся недостижимыми. Интервью как размышление в «живом эфире» означает умение глубоко мыслить, синтезировать, использовать свою интуицию и креативность для ответа на поставленный жизнью вопрос, выражения своего взгляда на настоящее и будущее.

Сегодня часто в качестве оценки проблематики ТВ и жанровой модели часто слышим: «Это не наш формат». Термин «формат» был длительное время термином сугубо техническим, характеризующим



размер площадей, листов, лент. Ныне же это размер кадра, показатель, соответствующий качественным признакам экранного изображения, и не только это. От его значения теперь зависит не просто информационная и эстетическая полнота наблюдаемой «картинки» (изображения), но и другие, чисто технические характеристики телевизионных систем. Примеров тому немало. В частности, социально-политическая телепередача Родиона Мирошника «Телеформат» («Первый региональный ТВ канал – ЛОТ»).

За последние годы мы стали свидетелями создания медиа-политической системы: политизации масс-медиа и медиатизации политики. Естественно, что в украинском обществе на большинстве телеканалов прижились плюрализм мнений в дискуссионных программах ТВ и радио, интерактивные опросы, политические ток-шоу, которые стали трибуной для обсуждения действительно актуальных проблем современности. Так, ток-шоу «Шустер LIVE» на телеканале «УТ-1», «Свобода слова» на ICTV с Андреем Куликовым, «Большая политика» с Евгением Киселевым на ИНТЕРе, «РесПублика с Анной Безулик», «Политклуб с Виталием Портниковым» (ТВі) – все эти многочасовые теледебаты в прямом эфире стали нашей национальной телеприметой и особенностью. Между тем одно дело определить тему, сформулировать вопрос, другое – разработать тему, составить схему рассуждения (процесс наглядного изложения) и обсудить вопрос. Методика составления схем размышления на шоу, казалось бы, прижилась. На шоу Савика Шустера и Андрея Куликова она поощряет вас оформлять мнение и информацию наглядно (в виде электронной инфографики в студии), отражая взаимосвязь всех тем. При этом складывается впечатление, что и у их участника, и у зрителя сохраняется ощущение того, что голос каждого будет услышан. Но оказывается, что это всего лишь действие, за которым приятно и интересно следить по телевизору. Возможность же влияния аудитории на происходящие здесь событие такая же, как у зрителя в театре – повлиять на сюжет пьесы. Отсутствие действенности, ответственности за сказанное и обещанное в эфире лишает подобные передачи общественной значимости, превращая их в заурядные рекламные площадки для политиков и госчиновников, а формат «шоу», к тому же, девальвирует авторитет и самих журналистов, обесценивая их Слово. Появилось даже профессиональное выражение «аргумент-шоу» (?!).

Не претендуя на полноту картины по данному вопросу и в целом

проблематики ТВ, отметим, что отечественное телевидение ныне лишь «возвращает нам наш портрет». Телепередачи современного ТВ, независимо от того, как и какая студия или редакция их подготовили, всегда имеют четкую тематическую направленность, как-то – политическую, информационную, общественно-политическую, спортивную, музыкальную, образовательную, развлекательную и т. д.

К сожалению, если этот перечень выстраивать по ранжиру популярности, то научные, научно-просветительские передачи будут его замыкать, хотя благодаря достижениям науки к нам пришло цифровое телевидение с его огромными перспективными возможностями. Однако для «умного ТВ», для популяризации науки нужны в качестве телеведущих (чтобы просто и доходчиво рассказывать о сложном) заинтересованные и увлеченные этой идеей люди.

Эталоном в этом деле были и остаются авторские телепрограммы российских ученых Льва Николаева и Сергея Капицы. Их творческое содружество обеспечило успех и долголетие телепередаче «Очевидное-невероятное». Начиналось с книги. Сергей Петрович Капица – автор монографий, многочисленных статей, изобретений и открытий, создатель феноменологической математической модели гиперболического роста численности населения Земли. В 1973 году опубликовал книгу «Жизнь науки». Эта книга послужила предпосылкой к появлению телепередачи «Очевидное-невероятное». В том же году он начал вести эту телепередачу и оставался ее ведущим более двадцати лет на Центральном телевидении, потом – на российском канале «Культура». Капица был включён в книгу рекордов Гиннеса как телеведущий с самым долгим стажем ведения программы.

Л.Н. Николаев был создателем и ведущим программы «Под знаком Пи» (1990 – 1997), затем программы «Цивилизация» (1997; теперь она называется «Гении и злодеи»).

Он же создатель и художественный руководитель программ «Черные дыры, белые пятна», «Сенсации, сенсации, сенсации», «Пятое измерение» (канал «Культура»), «Искатели» («Первый канал»), «Большая перемена» (канал «Россия»), а также ТРК «Цивилизация». 16 ноября т. г. Льву Николаеву исполнилось бы 75 лет.

На ведущих украинских телеканалах в последние пять лет развернулась нешуточная борьба за зрителя, точнее, за аудиторию и, соответственно, за рекламу. Конкуренция за телеэфир идет, в первую

очередь, в создании и «тиражировании» развлекательных программ. При этом телепередач весьма дорогих и затратных по своей стоимости. Право, можно без особого труда и старым и молодым смотреть «Танцы со звездами» («1+1»), но очень трудно пройти даже молодым танцорам (уже 5 лет подряд) все этапы жесткого конкурсного отбора в шоу на канале СТБ «Танцуют все!». Такие передачи, открывающие таланты, как эта, как «Х-фактор» (тоже СТБ), как «Голос країни» (2011), «Голос діти» (2012) на канале «1+1» – делают честь национальным телеканалам. Однако эти программы стоят особняком от многих других «развлекалок», которыми перенасыщены почти все 15 украинских ТВ-каналов.

Достаточно назвать, к примеру, лишь два телеканала: «1+1» и СТБ и их передачи: «1+1» – это «Меняю жену-6», «Не ври мне-3», «Семейные мелодрамы-2», «Четыре свадьбы-2», «Козырное пати» и др.; СТБ – «Холостяк», «Танцуют все-5», «Куб-3», «Детектор лжи-2», «Зважені та щасливі-2», «Фермер ищет жену-2», «Беременна в 16», «Битва екстрасенсов» и т. д. и т. п. Заметим, цифры указывают на то, какой сезон идут эти передачи, подчеркивая, насколько они популярны и востребованы телезрителем.

То есть у этих «игр для взрослых» (как у особого тележанра) возникла устойчивая целевая аудитория, а «магия» воздействия – уже вылилась в потребительскую инерцию, которая, по утверждению психологов, может жить более 2 – 3-х поколений. Многочасовой, массовый просмотр однотипных передач, как правило, формирует «клиповое» восприятие окружающего мира, штампы в оценках и суждениях, шаблоны поведения и поступков. К тому же вышеназванные передачи не так уж беспечны и безобидны, как кажется на первый взгляд. Создавая фон нашего быта, досуга, активности, всей нашей жизни и неся, вместе с этим, скрытую стандартизацию мышления, такое телевидение прямо или косвенно насаждает в сознании людей легкомыслие, соответственно формирует вкусы, меняет привычки.

## **ЖАНР TRAVEL-SHOW В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕЕФІРІ: ПРОГРАМА «ОРЕЛ І РЕШКА»**

Travel-show – це телевізійний жанр, в основі якого лежить мандрівка героя до іншої місцевості (до іншого міста, країни, регіону).

Основне завдання travel-show насамперед пізнавальне, але автор може ставити філософські, публіцистичні, психологічні та інші завдання.

У розвитку жанру існує два напрямки:

1. Зовнішній: мандрівка героя насичена переміщенням у просторі (багато видатних архітектурних споруд, знаменитих пам'ятоків, історичних фактів), ведучий – спостерігач незнайомого світу, про який він розповідає глядачам.

2. Внутрішній: при сприйнятті travel-show увага глядачів фокусується на почуттях і переживаннях мандрівника, зовнішні елементи переміщення в просторі вже не мають вирішального значення.

Ознаки жанру travel-show:

1. Домінування авторського начала.
2. Дифузність.
3. Самобутність.
4. Крос-культурність.
5. Діалогічність.

До сучасних українських програм в жанрі travel-show належать: «Світ навиворіт» (1+1), «Навколо світу за 48 годин» (Перший національний), «Орел і решка», «Попелюшка для Баскова», «Наші» (Інтер), «Пройдисвіт» (K1), «На Перший погляд», «Феєрія мандрів» (5 канал).

У роботі ми звернули увагу на передачу в жанрі travel-show «Орел і решка». Передача «Орел і решка» є прикладом реалізації жанру travel-show в українському ефірі. Вона має всі ознаки жанру.

Програма має авторське начало. Її було створено у 2011 році українською ведучою Жанною Бадоевою, яка разом с чоловіком виконувала функції ведучих. Глядач сприймає подорож завдяки переживанням ведучих. Успіх програми залежить від фантазії та здібностей ведучих, бо саме вони вибирають місця для відпочинку, цікаві

особливі події, незвичайні факти про історію міста, щоб здивувати глядача, привернути його увагу та допомогти скласти план майбутньої подорожі.

Конфлікт travel-show «Орел і Решка» розвивається на двох рівнях: на психологічному (умови, у яких відбуваються події, поділ на багатого та бідного) та подієвому (заснований на зіткненні героїв з незнайомою місцевістю).

Дифузність програми полягає в поєднанні реаліті-шоу та інформаційно-телевізійного репортажу. Як і в реаліті-шоу, ведучі мають особливі правила, яких повинні дотримуватися. Один проводить уїк-енд у новому місті за 100 доларів, а інший – отримує «золоту карту», яка передбачає необмеженість витрат. Елементи жанру репортажу ми бачимо в інформаційній насиченості та способі подачі матеріалу. Глядач переживає подорож разом з ведучими, ідентифікує себе з ними.

Крос-культурність є невід’ємною частиною жанру travel-show. В основі телевізійної передачі – взаємозв’язок ведучих з культурами світу, крос-культурна комунікація.

Діалогічність у програмі полягає в питально-відповідній формі, у взаєминах між ведучими та глядачем.

Подібні проекти вимагають великої фінансової підтримки, ентузіазму, дуже злагодженої роботи знімальної команди, тому створити й запустити в ефір телевізійну програму в жанрі travel-show вимагає великих зусиль.

Програми в жанрі travel-show не можуть бути адаптовані з зарубіжних відповідників. Вони є самобутнім жанром на українському телеефірі.

Таким чином, телевізійна передача «Орел і решка» як приклад реалізації жанру travel-show в українському ефірі має усі ознаки жанру. Одночасно вона реалізує такі функції:

- 1) функцію релаксації;
- 2) інформаційно-насичену, пізнавальну функцію;
- 3) прикладну користь для глядача.

Жанр travel-show є самобутнім телевізійним жанром, що розповідає глядачам про мандрівки ведучих до незнайомих країн, міст. На українському телебаченні він представлений достатньою кількістю програм.

**РЕЖИСЕРСЬКА ТВОРЧІСТЬ І. П. КАВАЛЕРІДЗЕ  
В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ  
В ГАЛУЗІ КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА**

Для сучасного етапу формування духовно-матеріальних цінностей та професійних навичок у студентів феномен творчості Івана Петровича Кавалерідзе потребує докладного дослідження та теоретичного осмислення. Це дає можливість нового погляду на численні мистецькі події ХХ століття, спонукає до заповнення «білих плям» на карті культури України. Проте доробок Івана Кавалерідзе відомий набагато менше, ніж він того заслуговує, і все ще залишається маловивченою сторінкою історії вітчизняної культури.

Важливо вказати, що багатогранність творчої натури Івана Петровича Кавалерідзе викликає захоплення. У дослідженнях С. Зінич, Л. Донець, Н. Капельгородської, О. Мусієнко, Т. Медведєва, В. Слободян, В. Тримбача, Ю. Шлапака та інших розкривається його багатогранна особистість. Але завжди виникає проблема, як поєднати в одній оповіді цю багатогранність.

По-перше, Іван Кавалерідзе – видатний український скульптор. Його славетні пам'ятники: княгині Ользі та Григорію Сковороді в Києві, Тарасу Шевченку в Полтаві та Ромнах, Богдану Хмельницькому в Чернігові, Артему у Святогорську є визнаними шедеврами монументального мистецтва.

По-друге, Іван Кавалерідзе – кінорежисер. Мало хто знає, що величезний доробок його художніх фільмів складає близько 20 кінострічок.

По-третє, використовуючи безцінний досвід сценариста й режисера, Іван Петрович почав писати драми. Але з дванадцяти закінчених п'єс в умовах творчих гонінь вдалося поставити тільки чотири.

У цьому сенсі не випадково ЮНЕСКО назвало Івана Кавалерідзе «українським Мікеланджело», сучасники ж величали митця Триголовим генієм. З цього приводу біограф митця, засновник Музею-майстерні Івана Кавалерідзе Ростислав Синько вказує: «Він і скульптор, і режисер, і драматург. За життя був членом усіх трьох спілок. Але ніколи не був

кінорежисером серед скульпторів і скульптором серед режисерів» [4, с. 13].

Зауважимо, що проблема дослідження творчості майстра сучасниками в минулому, та й зараз ні його послідовниками, ні значною кількістю сучасних дослідників не вивчається і є недостатньо розробленою. Ця проблема осмислюється кандидатом мистецтвознавства Олександром Синько: «У дослідженнях, присвячених художньому доробку І. Кавалерідзе, викладено окремі факти його життя, розглядаються тематичний і жанровий діапазон багатогранної творчості майстра, проте й досі не визначено плідної ролі цього митця у світлі типових шукань його доби, які б відобразили не лише її еволюцію, а й характер. Причина – у політичних нашаруваннях, на що завжди мусили зважати автори» [3, с. 5]. Таким чином, стає зрозумілим, чому в долі Кавалерідзе залишилося чимало загадок.

Нагадаємо, що «Коліївщина» – не перший фільм І. Кавалерідзе, але саме ця стрічка принесла йому славу великого режисера, основоположника українського історичного фільму. Неодноразово радянська влада звинувачувала режисера в «націоналістичному ухилі».

Як кінорежисер він поставив «Перекоп», «Коліївщина», «Прометей», «Григорій Сковорода», «Повія» (за твором Панаса Мирного) та інші. А його фільми-опери «Наталка-Полтавка» (1936) та «Запорожець за Дунаєм» (1937) донині є кращими кіноекранізаціями творів І. Котляревського та С. Гулака-Артемівського.

Якщо окремі найбільш суворі критики фільму «Наталка-Полтавка» закидали її авторів у порушенні кінематографічності деяких епізодів, ілюстративності. З цього погляду «Запорожець за Дунаєм» одностайно був визнаний безперечним взірцем вдалої екранної інтерпретації оперного твору.

Разом з тим, на думку О. Брюховецької, «у радянському кіно фільм-опера був «просвітницьким» жанром, який ніс у широкі маси високе мистецтво. Кіно розглядалося як спосіб якнайкраще передати виставу і повністю підпорядковувалося театральним умовностям, зрідка дозволяючи собі окремі акценти. Таким чином виник своєрідний гібрид: не зовсім кіно й не зовсім вистава, а – як ретушована фотографія – щось невизначено середнє, застигло-бутафорське. Та, зрештою, це – загальна характеристика кіно сталінської доби» [1, с. 39].

Окремо слід згадати про стрічку «Злива, або Офорти до історії

Гайдамаччини» (1929). Цей історичний фільм-драму було знято за мотивами поеми Т. Шевченка «Гайдамаки». У фільмі митець розробив та застосував унікальну зображальну систему – синтез скульптури та кінематографії, формотворчим елементом якої було світло. Проте, за «нез'ясованих обставин», фільм загубився в радянських спецхранах і до наших часів не зберігся.

Повертаючись до думки про місце, яке займав І. Кавалерідзе у розмаїтій складній картині розвитку радянського кіно, С. Зінич та Н. Капельгородська пояснюють: «У динамічне мистецтво кінематографа він сміливо вводить специфічне для різьбярів відображення дійсності в узагальнено-пластичних образах і об'ємно-просторових формах, цікаво використовуючи при цьому світло, що перетворюється у нього на чарівний різець. І. Кавалерідзе прагне до монументальності художнього вислову, він талановито збагачує кіномистецтво засобами, що близькі до скульптури...

...Навмисно уповільнений ритм акторської поведінки в кадрі, що набуває в І. Кавалерідзе максимальної експресії, вніс у кінематограф нову течію, сприяючи зростанню його зображальної культури. Усі ці художні чинники одразу ж виділили стрічки митця серед основної маси сучасних їм кінокартин. Його роботам притаманна багатопланова, часто побудована на контрастах поглиблена композиція, напружений драматизм і пластична виразність» [2, с. 170 – 171].

Т. Медведєв та Л. Донець справедливо зауважили: «Творча доля режисера Івана Петровича Кавалерідзе складна й суперечлива. Разом з Довженком і Савченком Кавалерідзе один з найзначніших майстрів українського радянського кіно. У його кращих роботах – масштабність бачення життя, епічний розмах подій, революційна патетика, піднесена романтичність – істинна національна якість, що йде глибоко в історію народу» [6, с. 136].

У зв'язку з цим кінокритик Сергій Тримбач, роздумуючи про збереження національної кінематографічної спадщини та внесок І. Кавалерідзе у кіномистецтво України, наголошує: «Нині ми мало дивимось, майже не аналізуємо його стрічок. Сьогодні вважається, що художні фільми І. Кавалерідзе – це не рейтингове, нецікаве видовище. Відповідно ці картини навіть не показують на Першому Національному, не кажучи вже про комерційні телеканали.

Кавалерідзе мусить бути повністю переосмислений. Ми повинні реставрувати всі його фільми. Початок цьому вже покладено. На часі



кінокритикам, культурологам, філософам ще раз переглянути й переосмислити твори цього митця. У кіномистецьких колах уже визріла необхідність організації міжнародного симпозиуму, присвяченого цій людині. Необхідно повернути спадок Кавалерідзе в контекст українського мистецтва...» [5, с. 10].

Таким чином, Іван Петрович Кавалерідзе – скульптор, сценарист і кінорежисер, драматург і прозаїк і в кожній галузі – художник-мислитель, оригінальний творець, який залишив слід у духовній культурі українського народу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Брюховецька О. «Запорожець за Дунаєм» і колоніальний міф / О. Брюховецька // Кінотеатр. – 2008. – № 3. – С. 39.
2. Зінич С. Іван Кавалерідзе / С. Зінич, Н. Капельгородська. – К. : Мистецтво, 1971. – 184 с.
3. Іван Кавалерідзе: життя і творчість / Н.М. Капельгородська, О.Р. Синько, Р.О. Синько, Г.Я. Скляренко та ін. – К. : Кий, 2007. – 336 с.
4. Константинова К. Хвала і хула українського Мікеланджело. Зигзаги долі Івана Кавалерідзе / К. Константинова // Дзеркало тижня. – 2007. – 31 берез. – 6 квіт. – № 12 (641). – С. 13.
5. Лубчак В. Антиімперське кіно Івана Кавалерідзе / В. Лубчак // День. – 2012. – 11 трав. – № 78 – 79. – С. 10.
6. Медведєв Т. Іван Кавалерідзе / Т. Медведєв, Л. Донец // 20 режиссерських біографій : сб. – М. : Искусство, 1971. – С. 136 – 153.

УДК 378.147:159.924.23

*И. П. Особов,  
г. Луганск, Украина*

### РОЛЬ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ФОРМИРОВАНИИ КРЕАТИВНОЙ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ

Постинформационный этап развития общества характеризуется сильным влиянием на него информационно-коммуникационных технологий, которые уже внедрились во все сферы человеческой деятельности. Неотъемлемой и важной частью такого процесса является компьютеризация образования. Активное использование современных технологий, единой, глобальной информационной сети интернет, изменение методологических принципов и подходов в сфере образования позволяет вывести систему просвещения на более высокий уровень. В обществе формируется заказ на формирование креативной личности

будущего специалиста, который обладает творческим воображением, способностью к саморазвитию и может справляться с многозадачностью, а также предложить альтернативность выбора путей решения возникающих проблем.

В ряде психолого-педагогических исследованиях информационно-коммуникационные технологии рассматриваются как основа современной профессиональной подготовки специалиста, обосновываются принципы проектирования, возможности использования таких технологий в различных направлениях образования (гуманитарном, техническом), разрабатывается принципиально новое поколение учебно-методического обеспечения образовательного процесса (электронные библиотеки, электронные учебники, учебно-игровые программы, интерактивно-коммуникативные курсы, создание информационной корпоративной сети университета – открытой системы, соединяющей управление кадровыми, материальными и информационными ресурсами вуза и т. д.). Качество подготовки современного специалиста в значительной степени определяется наличием у него креативных способностей как профессионально значимых качеств, а также компетентности в области психологии и педагогики творчества, информационно-коммуникационных технологий, что позволит транслировать творческий опыт в профессиональной деятельности.

Современное информационное пространство предоставляет уникальные и равные для всех возможности доступа к информационным ресурсам, свободу выбора индивидуальной образовательной траектории и позволяют активизировать креативный потенциал, реализовать потребность личности в рефлексии и творчестве. Информационно-коммуникационные технологии позволяют проектировать и варьировать различные педагогические формы обучения — от видеовариантов фрагментов практических занятий и лекций до разработки целостных авторизованных дистанционных учебных курсов [2]. Наиболее эффективными в системе образования являются: аудиовизуальные технологии, основанные на интегральной репрезентации учебного материала; интерактивные технологии, основанные на диалоговом или ином типе общения (видеоконференции, электронная почта); виртуальное проектирование — репродуктивное (модификации по образцу), продуктивное (проектирование по условиям, результатам, по теме), инновационное (креативное проектирование) [Там же]. Наиболее

ефективно набор таких різноманітних технологій може реалізуватися при креативному типі освітнього процесу, який надає можливість кожному студенту на будь-якому освітньому рівні не тільки розвинути початковий творчий потенціал за допомогою різних технологій, але й сформувати потребу в подальшому самопізнанні, творчому саморозвитку, сформувати об'єктивну самооцінку. Освітня технологія при цьому відходить від традиційної схеми (інформація — викладач — студент), вона замінюється на більш прогресивну для всіх суб'єктів освітнього процесу (інформація — студент — викладач). Таким чином, здійснюється персоналізація пізнання і освіти, яка створює умови для накоплення важливої інформації і виробки пізнавальної рефлексії. Авторитарні педагогічні методи замінюються на авторизовані, де функції авторства належать суб'єкту освіти.

Підкреслимо, що креативний тип освіти на основі впровадження інформаційно-комунікаційних технологій створює найбільш сприятливі умови для саморозвитку особистості студента тільки в тому випадку, якщо інформатизація освіти буде здійснюватися в межах спроектованої креативної освітньої середовища. При реалізації цього підходу необхідно взяти до уваги ряд складнощів [1, с. 62]:

- На даному етапі слабо сформовані підходи до розвитку інформаційної культури користувачів інтелектуальних мереж. Між тим ефективність використання ІКТ і мережних ресурсів забезпечується не стільки доступністю інформаційних масивів, скільки вмінням користувача сформулювати і реалізувати інформаційний запит.

- Масові форми реалізації ІКТ в освітньому процесі ще несуть на собі рудиментарний відбиток «бумажного» тексту, всього лише перенесеного на електронні носії.

- Інформаційні технології — це інший «мова», інші засоби виразності і взаємодії, а значить, і інший тип педагогічного мислення.

Таким чином, сучасний тип освіти, який спрямований на отримання кінцевого продукту — креативної особистості спеціаліста, повинен мати такі властивості: *нелінійністю, альтернативністю, умовністю, доповненістю, сумісністю, свободою пошуку, варіативністю в перетворенні*

інформації.

Анализ ефективности внедрения информационно-коммуникационных технологий в образовательный процесс, показывает, что это влечет за собой коренное преобразование всей педагогической системы. ИКТ способны активно влиять на формирование креативных качеств личности будущего специалиста. Также их использование меняет формы, характер и методы совместной деятельности преподавателей и студентов, производит существенную трансформацию их роли и функций в процессе приобретения и трансляции знаний. ИКТ позволяют повысить качество учебного процесса и усилить образовательные эффекты, поскольку дают преподавателям дополнительные возможности для построения индивидуальных образовательных траекторий студентов (реализация главного принципа креативного типа образования).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Синельников Б. Реализация образовательного потенциала информационных технологий / Б. Синельников // Высш. образ. в России. – 2004. – № 3. – С. 61 – 65.
2. Теоретические и методические аспекты проектирования электронно-коммуникативных технологий как средства развития креативных свойств личности / Т. А. Барышева // Изв. Рос. гос. пед. ун-та имени А. И. Герцена. – СПб., 2004. – № 4(9) : Психолого-педагогические науки (педагогика, теория и методика обучения). – С. 68 – 76.

УДК 791.43.049.1.067

*І. Б. Первишева,  
м. Харків, Україна*

### МОНТАЖНА ЕСТЕТИКА ЯК ГОЛОВНИЙ СПОСІБ ПОЄДНАННЯ ФОРМИ ТА ЗМІСТУ

Монтаж – ключова категорія екранної естетики, у ньому присутня така відповідність, що дозволяє в найбільш ясній конструктивній формі поєднати:

- складову творчого потенціалу й рефлексію його природніх і штучних аспектів;
- історичний час і час суб'єктивного переживання ввести в тимчасову структуру самого художнього твору.

Естетиці гетерохронної культури протистоїть естетика, що одержала розвиток в ряді течій модернізму, здобувають чисто декоративне значення. Сучасний стиль «ретро» – приклад подібної гомогенізації форм і стилів

минулого, незважаючи на заклики до «радикальної еkleктики» лідерів постмодернізму. Гетерогенність, перетворена в декорацію, проте залишається в межах гомогенних ідеалів. Однак навіть декоративні та суто технічні якості монтажу не змінюють класичну просторово-часову ситуацію сприйняття екранного твору. Її руйнація припускає іншу побудову часу.

Здається, що відкрита в гетерохронному монтажі специфіка переживання «сьогодення», що приходить на зміну ідеї «вічності», і є тим новим способом художнього сприйняття суб'єкта, що народжується в історичному світогляді. У категорії сьогодення відкривається не просто об'єктивна фіксація, сучасний момент синхронної нам події, але саме сутність монтажу.

Монтажна специфіка формується від найпростіших форм до найскладніших, що зумовлені художньою формою та ідейним змістом; але синтез форми та змісту породжує особистісну авторську естетику, яка твориться завдяки сукупності монтажних одиниць: кадрів, сцен, епізодів. Руйнівна сила формалізму здатна видалити глибинний зміст або перенавантажити складною та зайвою поетикою, тому естетика монтажу повинна узагальнювати зрозумілу ідейну складову екрану, тенденції часу або прагнення до його змін.

У монтажі виявилася естетика проблематизації. Пластична несумісність фактур і форм перестає бути простим дефектом твору, як те було б для класичного «рельєфу», але взиває до життя новий рівень буття форми, в якому цей конфлікт організує мислення глядача. Так звана «інтелектуалізація мистецтва» органічно пов'язана з розширенням його творчих засобів. Естетичне використання кінематографа («мовленнєвих можливостей кіно») позначається особливою метафоричною двозначністю, яка, звичайно ж, досягається за допомогою монтажних поєднань. Таким чином зміст перетворює і форму на більш цікаву й складну. Фактично естетичне повідомлення кінематографа передає інформацію про власне фізичне, тактильне та особистісне створення образів свідомості. Це виправдовує твердження митців, що в кожному мистецтві форма не віддільна від змісту. Найхарактернішою особливістю кінематографічного типу мислення є здатність породжувати власні внутрішні протиріччя. Естетичне використання «мови кіно» в модерний період на рівні її форми вираження однаково передбачають суперечності у формі її змісту. Саме те, що ці суперечності спричиняють повну реорганізацію нашого

концептуального культурного бачення всесвіту, мова кіно стає типом художнього мислення. За допомогою реалізації монтажних принципів, завдяки кінотехнології матеріальні явища «зовнішнього світу» стають елементами «внутрішнього» відчуття.

«Уже з 60-х рр. XX ст. триває кінознавча дискусія між тими, хто вбачав у кіно модель нашого сприйняття світу (як Анрі Бергсон), і тими, котрі заперечували цю аналогію (як Бертран Рассел). Але цю «суперечку», зрештою, можна звести до основного: на відміну від літератури з її виключно словесними засобами, кінематограф почав відтворювати іконічний потік свідомості у внутрішній мові, що надало йому особливої сугестивності, художньої глибини. А значно пізніше, у звуковому варіанті, кіно зображення остаточно перетворюється на зовнішню проєкцію внутрішньої мови. Зрештою, досить певні закономірності побудови внутрішньої мови виявляються саме тими законами, які є основою всього розмаїття закономірностей, згідно з якими будується форма і композиція художніх творів» [1, с. 112].

«Таким чином, кінематографічний тип художнього мислення виявляє певний парадокс: з одного боку, це новий технологічний тип мислення, який ґрунтується на доволі складній модерній оптичній системі опосередкування бачення, а з іншого – він є втіленням архаїчної системи універсального бачення, яка стала «протоформою» новітніх технологічних систем» [Там само, с. 113].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : моногр. / З. І. Алфьорова. – Х. : ХДАК, 2008. – 268 с.

УДК 007.304:070

*А. В. Пичугин,  
г. Луганск, Украина*

### МЕТОДИКИ ОСВЕЩЕНИЯ ПОРТРЕТНОГО КАДРА КАК ВАЖНЕЙШИЙ РАЗДЕЛ В ИЗУЧЕНИИ ДИСЦИПЛИНЫ «МАСТЕРСТВО ТЕЛЕОПЕРАТОРА»

В работе телевизионного оператора главным объектом наблюдения и исследования, в подавляющем большинстве случаев, является человек — главный герой как документальных, так и постановочных произведений. Световое решение в композиции портретного кадра во многом определяет

создание выразительного образа человека в телевизионном произведении. Умение создать необходимое освещение портретного кадра является одним из главных условий при отборе оператора для работы в телевизионной компании. Именно поэтому в процессе подготовки студентов специализации «Оператор телевидения» особое внимание необходимо уделить методам работы с освещением при съемке портретного кадра.

Базой для работы телевизионных операторов с освещением послужила многолетняя практика операторов-кинематографистов, определившая основные методы работы с установкой света.

В. Железняков отмечает: «Здесь уместно вспомнить о так называемой системе прецизионного освещения или, как иногда по-другому называют, «системе освещения пятнами». Она была разработана в первой трети XX века французскими, немецкими и американскими операторами еще в эпоху черно-белого кино» [2, с. 39].

Подобная же система работы со светом применялась и советскими операторами, заложившими основы отечественной школы операторского мастерства: А. Левицким, А. Головной, А. Москвиным, Э. Тиссе. Такая система установки света основана на применении нескольких осветительных приборов (или группы приборов), каждый из которых выполняет только свою изобразительную задачу. Так *рисующий свет* создает определенный светотеневой рисунок объекта съемки, соответствующий задуманному эффекту освещения. *Заполняющий свет*, высвечивая теневые части объекта съемки, создает необходимый контраст изображения. *Контровой свет*, очерчивая световой контур объекта съемки, способствует ощущению глубины пространства. Той же задаче преодоления двухмерности экрана способствует и *фоновый свет* как равномерный, так и состоящий из различных световых пятен. Особую роль в создании портретного кадра имеет *моделирующий свет*, применяемый для тонкой световой обработки лица. Подобная схема установки света применяется и в современном кинопроизводстве, так как позволяет достаточно быстро создавать любые эффекты освещения, добиваться постоянства результатов в создании определенной световой атмосферы кадра. Такие же методы освещения стали применять и в телевизионном производстве, учитывая некоторые особенности работы телевизионных видеосистем, которые имеют отличия в тоно- и цветовоспроизведении в сравнении с киноплочными материалами.

У студентов необходимо закрепить понимание того, что именно такая

система установки света позволяет добиться постоянства результатов в создании качественного телевизионного изображения. В процессе обучения необходимо обращать внимание студентов, что, используя прецизионный метод освещения, можно создать различный световой рисунок. А. Головня пишет: «В павильоне, комбинируя различные виды света от многих осветительных приборов, можно получить характер освещения: *светотеневой, светотональный, а также локальный и силуэтный*» [1, с. 129].

При работе с телевизионной камерой необходимо учитывать, что телевизионное изображение в меньшей степени, чем кинематографическое, способно передавать мелкие детали и поэтому требует более определенной композиции кадра с четко выраженным световым решением, легко читаемым телезрителем. В. Железняков отмечает: «Для хорошего качества изображения большое значение имеет количество тональных градаций от темного до светлого, которые должны выражать собою тени, полутени, рефлексы, света и блики. Таким образом, качество изображения, его выразительность, читаемость в очень большой степени зависят от качества освещения» [3, с. 117].

Создание современных осветительных приборов с люминесцентными лампами, которые создают рассеянный свет, привело к созданию примитивного характера освещения в телевидении, при котором объект освещен со всех сторон, что приводит к отсутствию какой-либо организации светового эффекта. Однако эти осветительные приборы, которые имеют высокие светотехнические характеристики, могут быть использованы в разумном сочетании с приборами направленного света для создания выразительного светового решения кадра.

В освоении методов освещения портретного кадра студентами специализации «Оператор телевидения» основную роль играют самостоятельная работа и индивидуальные занятия. Выполняя самостоятельную работу, студенты производят съемки в условиях съемочного павильона с применением источников искусственного света. В данном случае нужно сосредоточить внимание на том, что, создавая определенный световой рисунок с помощью нескольких осветительных приборов, мы воссоздаем эффект освещения, соответствующий задуманной изобразительной задаче. Создание выразительного светового рисунка во многом определяет совершенство композиции кадра. «В композиции кадра решающую роль играет не столько размер и форма



объектов, сколько то, как они выявлены светом. Характер освещения может подчеркивать и скрадывать объемы и фактуры, изменять изобразительную активность попадающих в кадр предметов, создавать четкие и расплывчатые контуры вещей и фигур. Интенсивность световых пятен и общий баланс светотени создают эффект легкости или тяжести, объемности или графичности» [4, с. 67].

При создании портретной композиции кадра студентам необходимо, используя свет нескольких осветительных приборов, добиться выразительного светового рисунка, не только выявляющего характерные особенности лица, но и передающего эмоциональное состояние человека в кадре. Решению этих задач и способствует применение метода прецизионного освещения, позволяющего добиться постоянства результатов съемки и создания необходимой световой атмосферы кадра.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Головня А. Д. Мастерство кинооператора / А. Д. Головня. – М. : Искусство, 1965. – 240 с.
2. Железняков В. Н. Cinematographer. Человек с фабрики грез / В. Н. Железняков. – М. : Пробел-2000, 2004. – 200 с.
3. Железняков В. Н. Цвет и контраст / В. Н. Железняков. – М. : ВГИК, 2000. – 157 с.
4. Медынский С. Е. Компонуем кинокадр / С. Е. Медынский. – М. : Искусство, 1988. – 237 с.

УДК 81`271.2

*М. К. Поляков,  
г. Луганск, Украина*

Оратор должен быть мудрецом, высоко-  
нравственным и образованным человеком.

Квинтилиан

### **И ВЫРАСТАЮТ МАСТЕРА СЛОВЕСНОЙ ЖИВОПИСИ...**

Литературный язык – это барьер на пути диалектной, жаргонной и просторечной лексики. Его нормы обязательны для всех, а особенно для тех, кто несёт его с подмосток сцены, с экрана телевизора, из радиодинамика. С первых дней пребывания студентов в академии мы говорим им о необходимости соблюдения орфоэпических норм, которые незаметны на письме, но хорошо заметны в устной речи. И вот тут-то об орфоэпии, т. е. о «правильной речи», говорить не приходится. Сразу

можно определить, кто откуда приехал и как у него обстоят дела с культурой речи. Именно с этого момента начинается систематическая, целенаправленная работа по овладению студентами практическими навыками по произношению звуков и ударению в словах.

Почему вчерашний школьник осваивает все это, придя в Луганскую государственную академию культуры и искусств? Попробуем разобраться. Что является сегодня эталоном, образцом «правильной речи»? Телевидение и радио – нет, семья – нет, школа – нет...

А ведь было время, когда ученика и семья и школа ориентировали на речь диктора, ведущего телевидения и радио. С ликвидацией института дикторов на ТВ эти ориентиры пропали. Масса орфоэпических, логических, интонационных и других ошибок сутками теперь вливаются в уши слушателей. Если не поленишься, взять листок бумаги и карандаш, то за 2 – 3 часа, проведенных за просмотром телевизионных программ, можно обнаружить столько «блох» (так раньше называли ошибки), что их хватит для того, чтобы заполнить лист формата А-4. Вот некоторые из них:

кв́артал – нужно говорить «квартáл» во всех случаях;  
область – о́бласти;  
возрасто́в – во́зрастов;  
с тренерáми – с трéнерами;  
бурьяно́м – бурья́ном.

Ещё больше ошибок допускается в украинских текстах:

через 10 хви́лин – за 10 хви́лин;  
зібра́лись – зібра́лись;  
диша́ти – ди́хати;  
одинадцять – одина́дцяти;  
п'ятидесяти – п'ятдесяти;  
четверг – четвер;  
Ірміно́ – Ірміно;  
поверне́ться – поверне́ться;  
прине́сли – принесли́;  
зарас – зараз.

Для тех, кто воспринимает текст, важно уловить смысл сказанного, а на наш взгляд, нарушение норм произношения и ударения мешает в этом. Помогают восприятию смысла и логика речи, и интонация. Но они в речи ведущих часто отсутствуют. Редкостью становятся логические паузы, ключевые слова, рассказ с чувством, толком, расстановкой, рисование

картин голосом. Ведь ораторы телевидения, как настоящие, так и будущие, – мастера словесной живописи. Такая работа на ТВ, ошибки, которые кочуют из передачи в передачу, вызывают оживлённое обсуждение у нас на занятиях по сценической и экранной речи. Студенты начинают понимать, к чему приводит отсутствие знаний, лень, простое невежество.

Помня о том, что театр, телевидение, радио помогают формировать у наших людей нормы русской и украинской речи, мы своим студентам – будущим специалистам телевидения предлагаем для работы на практических и индивидуальных занятиях лучшие прозаические и поэтические произведения. Анализируя их и готовя к чтению, студенты значительно пополняют свой словарный запас. А ещё советуем им учиться на ошибках других. Так, каждый студент в начале семестра получает задание провести «полевые записи», т. е., просматривая программы ТВ, анализировать их, а все замеченные ошибки, оговорки – записывать. По окончании семестра эта работа анализируется совместно с преподавателем, студент готовит сообщение, с которым выступает на практическом занятии.

Учиться на ошибках других – это хорошо, но еще важно не делать собственных, участвуя в различных студенческих программах, общаясь с сокурсниками, родителями, друзьями только с соблюдением орфоэпических норм. Всё это ведёт к успеху. И где бы наши выпускники по окончании академии ни работали – на столичных каналах или местных, они демонстрируют высокий уровень владения словом, правильное произношение, ударение, точные интонации.

Среди проблем, которые встают на пути повышения культуры речи студентов, в частности, в области произношения и ударения, на наш взгляд, одна из главных – отсутствие словарей ударений на украинском языке. Они так необходимы тем, кто уже трудится на телевидении и радио, а также – студентам и преподавателям, учителям и школьникам, всем, кто ежедневно работает со словом. Издан большой орфоэпический словарь украинского языка в 2 томах, но он сегодня – библиографическая редкость. Несколько лучше обстоит дело с русскими орфоэпическими словарями – их можно приобрести.

Только создав необходимые условия, проявив большое желание, осуществляя постоянный контроль над своими недочётами, можно вести борьбу за образцовую, грамотную речь на ТВ и в обществе в целом.

К.С. Станиславский говорил о том, что сценречь (читай экранная речь) – это искусство, которое требует огромного труда и глубокого изучения «секретов речевой техники», и добавлял: «Малейшее изменение в окраске гласной в слове уже меняет характер переживания – учитесь владеть этим» [1].

Собранность, хорошие знания, отсутствие речевой небрежности, чувство ответственности за каждое сказанное в эфир слово – вот в чем кроется секрет успеха будущего специалиста телевидения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 2., ч. 1. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954. – 424 с.

УДК 130.2

*Н. В. Романова,  
м. Луганськ, Україна*

### КУЛЬТУРОТВОРЧІСТЬ: ЦІННІСНИЙ АСПЕКТ

У сьогоденній аксіологічній та культурологічній думці факт того, що ціннісне ставлення людини до світу є культурно детермінованим, а буття культури є неможливим поза ціннісним контекстом, не підлягає сумніву [1, с. 12 – 21; 2, с. 11 – 18]. Корелятивні відношення культури й цінностей визначені їхнім антропологічним змістом, людиномірністю, яка водночас і породжує ціннісні системи культури, і породжується ними. Однак цей антропологічний фундамент у сучасній філософії розглядається в першу чергу як трансцендентально-суб'єктивний або трансцендентально-інтерсуб'єктивний фундамент, які в певному смислі є методично однорідними, бо в обох випадках за основу розгляду сутності цінностей взято людину у її свідомому стані, людину як Его, свідомий суб'єкт, який взаємодіє з іншими Его та свідомо оперує цінностями культурного буття, породженого у взаємодії цих свідомих суб'єктів.

У вітчизняній філософії найбільш ґрунтовний аналіз категорії «культуротворчість» запропонувала В. Леонт'єва, яка виходить у розумінні сутності культуротворчості з парадигми «афірмо», «сили афірмації», яка, по суті, є інтерпретативною практикою на основі герменевтичного кола. В. Леонт'єва розглядає культуротворчість як засновану на сукупності культурних актів, котрі дослідниця розглядає у двох аспектах — субстратному і процесуально-логічному [3, с. 11].

В. Леонтєва розглядає культуротворчість у першу чергу як процес осмислення й оформлення світу та людського буття. У такому розумінні, на думку дослідниці, є знятими протиставлення «культурне / повсякденне», «творче / репродуктивне», «творча особистість / звичайна людина». Взагалі в процесі культуротворчості людина, «існуючи як людська цілісність (тобто індивідуальність і особистість в одній конкретній унікальній тілесності), проживає і переживає власне життя, водночас перетворюючи його на буття-в-культурі» [Там само, с. 12], і це є характерним для всіх зрізів людського буття. Культура в концепції В. Леонтєвої постає як універсальна ціннісно-смилова цілісність, створена людиною як особистістю, однак, водночас, ця цілісність творить людину як особистість.

Культуротворчість розгортається навколо традиції, бо культура є лише там, де є традиція. Культуротворчість реалізується навколо екземпліфікації людьми наслідуваних моделей імітативної поведінки, тобто ціннісно-значущих ідеалів культурної діяльності. Як підкреслює Д. Ліхачов, творчий потенціал епохи визначається нерозривною єдністю традицій і новацій. «Історія культури є не лише історія змін, але і історія накопичення цінностей, які залишаються живими і дієвими елементами культури у наступному розвитку» [4, с. 26].

Культуротворча діяльність є формою, яка встановлює й маніфестує легітимні відхилення від норми, вводить у ціннісний гомогенний стандарт гетерогенність оцінювання. Інакше говорячи, якщо взагалі суспільна діяльність установлює ціннісні межі нормативних дій (рухів), то культуротворча діяльність встановлює ціннісний обрій норми соціоперформації.

На цьому підґрунті основі фондується й виробляється аксіологічне ставлення, яке через окремі цінності маніфестує сукупну цілісність суспільного руху, іншими словами — аксіомоделі як ціннісні орієнтації суспільства. Із поняттям аксіомоделі можна порівняти поняття суперсистем П. Сорокіна, в основі яких знаходиться ціннісне відношення. П. Сорокін стверджував, що будь-яке суспільство характеризується властивою йому системою цінностей, яка є основним регулювальником людської діяльності, від якої залежать думка, творчість і вірування індивідів кожного суспільства [5, с. 428 – 429].

Культуротворча діяльність є специфічною формою культурної практики, в основу якої, як і взагалі в основу інших культурних форм,

покладено принцип людиномірності світу, який спрямовує культуротворчість на породження ціннісних домінант та їх нормативних варіацій у системі певного антропологічного типу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баева Л. В. Информационная эпоха: метаморфозы классических ценностей: монография / Л. В. Баева. – Астрахань : Издат. дом «Астраханский университет», 2008. – 218 с.
2. Баева Л. В. Ценностные основания индивидуального бытия: Опыт экзистенциальной аксиологии: монография / Л. В. Баева. — М. : Прометей ; МПГУ, 2003. – 240 с.
3. Леонтьева В. Н. Культуротворческий процесс: основания и начала / В. Н. Леонтьева. – Х. : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2003. – 423 с.
4. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X – XVII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачев // Лихачев Д. С. Избранные работы : в 3 т. / Д. С. Лихачев. – Л. : Худож. лит., 1987. – Т. 1. – С. 24 – 260.
5. Сорокин П. Кризис нашего времени / П. Сорокин ; пер. с англ. А. Ю. Согомонова // Человек. Цивилизация. Общество. – М. : Политиздат, 1992. – С. 427 – 504. – (Мыслители XX века).

УДК 378.1:77:94(477)

*Р. В. Росляк,  
м. Київ, Україна*

### ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ В ГАЛУЗІ ВИЩОЇ КІНООСВІТИ В УКРАЇНІ (1920-і рр.)

Характерною особливістю кіноосвітнього процесу середини та другої половини 1920-х рр. стало, з одного боку, поступове згортання роботи приватних, з іншого – створення та розвиток державних освітніх установ.

Так, уже наприкінці 1923 р. за дозволом губернського відділу професійної освіти (з наступним затвердженням постановою колегії Головного комітету професійної освіти) у складі Київського державного театрального технікуму створено кінематографічний відділ [4]. Загалом же театральний технікум (крім кіновідділу, до його складу входили ще два відділи: української та російської драми) готував «майбутнього актора і кінонатурщика у смислі оволодіння фактурою виразного тіла» [3]. Організуючи відділ кіно, керівництво навчального закладу розраховувало, зокрема, поліпшити загальний фінансовий стан. Зважаючи на популярність кіноактора – з одного боку, а з другого – самоокупність, на яку був розрахований кіновідділ, його організація мала певні підстави.

Та якщо раніше за навчання у приватних кіношколах сплачувалися кошти, за рахунок яких ці установи, власне, й існували, то за радянських часів подібна схема діяла лише частково. Система пільг ставила під загрозу не лише самоокупні структури, а й інституції, у складі яких вони створювалися. Кіновідділ, усупереч надіям, не покривав навіть власних витрат. Замість прогнозованих прибутків нова структура відразу ж стала збитковою. Ці та інші фактори позначилися на подальшому функціонуванні не лише відділу кіно, а й навчального закладу загалом. У 1928 р. технікум увійшов до складу Київського музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка як акторський відділ драматичного факультету.

На початку 1924 р. організовано кіновідділ (факультет) у Харківському музично-драматичному інституті. Як повідомляла газета «Коммунист», «показовий факультет» мав три відділення: «1. Підготовка актора – робітничого кадру нової пролетарської формації; 2. Оператора і лаборанта; 3. Кінодекоратора-архітектора» [1]. Реалії виявилися іншими, тож далі спроб підготувати екранних виконавців тут так і не пішли. Традиційною проблемою для навчального закладу була фінансова скрута. Тому вже 1 жовтня 1924 р. на засіданні Головпрофосу було порушено питання про закриття факультету сценічних мистецтв (до його складу входив і відділ кіно) [2].

Серед кінонавчальних структур відомим був теакінофотовідділ Київського художнього інституту, що його створено 1926 р. на малярському факультеті. Незважаючи, що офіційного затвердження структури інституту загалом, згаданого факультету зокрема, з боку Народного комісаріату освіти УСРР не відбулося, однак усі навчальні плани освітнє відомство ухвалило. До складу відділу ввійшли підвідділи теакіно (готував художників театру та кіно) і фотокіно, де відбувалася підготовка фотохудожників та кінооператорів. У 1930 р. теакінофотовідділ став складовою новоутвореного Київського державного інституту кінематографії.

На відміну від попередніх навчальних установ, Державний технікум кінематографії перебував у підпорядкуванні не лише Наркомосу, а й Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ). Завдяки цьому в кінотехнікумі мали змогу набрати відповідний педагогічний склад, краще організувати виробничу практику і стажування, зрештою, у випускників були вищі шанси влаштуватися на роботу за отриманим фахом. Тож, серед кінонавчальних закладів 1920-х рр. Державний технікум кінематографії

ВУФКУ (1924 – 1930 рр.), що діяв на засадах вищого навчального закладу, по праву посідає провідне місце. Технікум мав два відділення: екранне – для підготовки кіноакторів і режисерів, і кінотехнічне – для підготовки лаборантів і операторів. В основу навчального процесу кінотехнікуму лягли дві складові: теоретична частина, орієнтована на самостійну роботу студентів (так звана виробщина) та практична робота – у технікумі та на кіновиробництві. Співвідношення між цими складовими з кожним роком зростало на користь практики. На першому курсі на теоретичні заняття відводилося дві третини навчального часу, решта – на практичні роботи. Наступного року співвідношення було однаковим. На останньому курсі теоретичні заняття охоплювали лише третину часу, а дві третини відводилися на практичну роботу [5]. Завершувався навчальний процес захистом кваліфікаційних (дипломних) робіт і стажуванням. Серед керівників кваліфікаційних робіт були такі відомі митці, як О. Довженко, А. Бучма, І. Кавалерідзе, Г. Рошаль, Г. Тасін, Б. Завелєв та інші. 1930 р. кінотехнікум переведено до Києва, де він разом з теакінофотовідділом малярського факультету Київського художнього інституту став базою для формування Київського державного інституту кінематографії.

Підсумовуючи вищевикладений матеріал, зауважимо, що в означений період державна політика мала риси невизначеності. Народний комісаріат освіти УСРР фактично не втручався в роботу мистецьких навчальних закладів. Кінонавчальні підрозділи створювалися не за планами, що їх розробляв центр, а за власною ініціативою навчальних закладів, яка згодом знаходила підтримку з боку Наркомосу. Так було у випадку з кіновідділами Київського державного театрального технікуму і Харківського музично-драматичного інституту, теакінофотовідділом Київського художнього інституту. Освітнє відомство фактично усунулося і від вирішення фінансових питань, що ставало головною причиною закриття кінонавчальних підрозділів. Відсутність координації спричиняла до того, що фахівців одних і тих спеціальностей готували в різних навчальних закладах. З метою оптимізації процесу підготовки кадрів для кіно необхідно було об'єднати цей процес під егідою кінематографічного відомства, створити якісно нові освітні установи. Ці завдання вже були реалізовані на початку 1930-х рр.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Рабочий киноактер : ред. ст. // Коммунист. – Х., 1924. – 14 февр.
2. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, ф. 166, оп.4, спр. 586, арк. 170.



3. Там само, спр. 599, арк. 18.
4. Там само, оп. 6, спр. 6337, арк. 19.
5. Там само, спр. 6428, арк. 23.

УДК 77:94(477)

*М. К. Софієнко,  
м. Київ, Україна*

## СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ КІНОЗНАВСТВО: ОСНОВНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Дослідження українського кінознавства в контексті сучасної політичної історії та суспільної думки, його проблем, засобів та методів моделювання кінематографічної картини є невід'ємним чинником у процесі виявлення нових горизонтів, як для теоретичного, так і для практичного вимірів кіномистецтва.

У 1977 році доробок кінознавців проаналізувала О. Б. Шупик у своїй роботі «Становлення українського радянського кінознавства». Фактично це була перша спроба ідентифікувати українську кінознавчу думку, розглянувши її основні проблеми та спрямування в хронологічних межах 20 – 30-х років минулого століття.

Методологічний інструментарій кінознавства на теренах вітчизняного дослідницького простору видозмінювався залежно від історичних координат.

На авансцену політичного маневрування кінознавство вийшло після Жовтневої соціалістичної революції. Між політикою, наукою і мистецтвом був установлений міцний і не завжди доречний взаємозв'язок.

Одним з основних важелів зміни естетичних поглядів та механізму наукових пошуків став історичний, а разом з тим і політичний злам на межі 80 – 90-х років ХХ століття. Зміна ідеологічних векторів стала рушійною силою на шляху створення нового дослідницького простору. На цьому етапі простежується дихотомія політики і науки.

Загальносвітовий досвід наукового дослідження, зокрема в галузі кінознавства, знаходив відгук у процесі відтворення нової методологічної стратегії. У кінознавчих розвідках, поруч із констатуючими, описовими оцінками, почали з'являтися аналітико-прогностичні судження. У пошуках нової теоретичної кіномоделі було ініційовано цикл суспільних обговорень «Українські альтернативи».

Сучасне українське кінознавство стає більш інформативним,

покладаючись на світовий досвід. Кінознавці виділяють новизну та актуальність, ставлять перед собою та митцями нові й адекватні питання. Кінознавча думка знаходиться на тому етапі, коли розмаїття теоретичних пошуків усе ж превалує над їхнім практичним утіленням.

Простежується тенденція заглиблення в традиції літературознавства та інших культурологічних наук, описові методи відходять на задній план, поступаючись місцем художній інтерпретації відповідно до особистого емоційного враження рецензента в рамках актуального контексту.

Амплітуда творчих інтерпретацій, що збільшувалася в процесі історичних перетворень, призвела до рівноправності багатьох можливих дискурсів. Теоретики та історики кіно трактують хід кінематографічних трансформацій через призму власного світосприйняття й подеколи апелюють до різних естетичних традицій.

У переломні історичні моменти надзвичайно важливим було також усвідомлення визначних чинників суспільної атмосфери, що безперечно вплинула на кіномову. Так трапилося після перелому 80-х років ХХ століття. Кінознавці, які розглядали історію українського кіно, мали заглибитися в соціологію й відображення у творчості суспільно-політичних реалій.

Звертаючись до світового досвіду в проекції на сучасне українське кінознавство, варто зазначити, що після появи семіотики в кінознавстві відбулося гальмування новаторських утворень. З'явилося багато робіт з історії кіно як на західному, так і на вітчизняному культурологічних просторах.

В українському дослідженні історичних контекстів продовжує превалювати тенденція реанімованих втрачених, але не забутих ланок цілісного процесу становлення українського кіно в мистецькому просторі. Разом з тим теоретичні надбання українських кінознавців за останні роки дають привід стверджувати, що коло дослідницьких інтересів розширюється.

Основною проблемою при дослідженні матеріалу залишається критерій його проблематизації, уміння схопити тонку лінію нових нерозкритих змістів. При цьому важливим є також уміння користуватися актуальними методами досліджень. В іншому ж випадку все сказане можна буде легко спрогнозувати.

Методологічні принципи аналізу далеко не завжди декларуються кінознавцями відкрито. Навіть не отримуючи теоретичного обґрунтування, вони втілюються в кінознавчій організації матеріалу: класифікації окремих фільмів та художніх течій, періодизації історії кіно. А також під час процесу аналізу, хід якого підпорядковується пріоритетам дослідника.

Концептуальний каркас теорії кінознавства формується на основі

стрімких тенденцій по відношенню до асимільованих кінознавчих дисциплін емпіричного рівня (кінокритика, кіносоціологія). Об'єктом дослідження скоріше стають взаємозв'язки та перетворення в різних сферах кіномистецтва, його вплив на інші види мистецтва, суспільство в цілому. Таким чином, теоретичну базу кінознавства становлять, у тому числі, відгалуження інших наукових дисциплін.

На прикладі останніх кінознавчих робіт можна казати про інтеграційні процеси у сфері наукових концепцій кінознавства, упровадження методологічних принципів, які сформувалися у сфері гуманітарних знань. Аналізуючи кіномистецтво, науковці все частіше згадують і про синергетику – міждисциплінарну науку, в основу якої покладено теорію самоорганізації різноманітних систем.

Методологія української кінознавчої думки за останні роки сягнула нових горизонтів, поповнивши свій арсенал тематичними напрацюваннями інших гуманітарних наук. Зміна ідеологічних векторів призвела до переосмислення аксіологічних надбань та естетичних функцій кіно. Наука, опинившись в іншій системі координат, відмінній від політичної, так само, як і кінематограф, відкрила нові стратегічні аспекти.

**УДК 004.496:130.2**

*А. В. Старкова,  
г. Харків, Україна*

### **КИБЕРДРАМА: К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕРМИНА**

Объект и предмет кибердрамы лежат за пределами привычных рамок теории драмы — в сфере видеоигр. Сегодня каждый так или иначе сталкивается с этим феноменом, однако вряд ли кто-то относится к нему серьезно, не говоря о восприятии его как объекта для научных изысканий. Тем не менее, виртуальные развлечения доступны практически на любом современном техническом устройстве — от специальных приставок и компьютеров до телефонов, фотоаппаратов и бытовой техники.

Информационно-техническая революция набирает обороты. Автоматы, машины и устройства стали обиходными, упрочились на работе и в быту, а значит, и в досуговой деятельности. Более ста лет назад зрители, которые не могли себе позволить поход в театр, шли в

кинематограф, через століття вони пересели на дивани перед екранами телевізорів, а под кінець ХХ віка — перемістились за монітори комп'ютерів. Техніка — то, завдяки чому виникла і існує людська цивілізація, починаючи від примітивних інструментів праці і до суперкомп'ютерів. Мистецтво ж зробило людину людиною, воно наповнює життя значенням. Його джерело — творче і ігрове початок, закладене в людській психіці. Кожна епоха породжує власні, особливі різновиди неінструментальної діяльності. Наш вік, повторюємо, визначає техніка: механіку заміняє електроніка, живе діяння записують на плівку, мазки стають пікселями, ігри — комп'ютерними, книги — цифровими, а походи в музеї і галереї — віртуальними. Усе ці феномени вимагають формалізації в науковому дискусії.

Згідно визначенню, наведеному в Великому енциклопедичному словнику, комп'ютерна гра — «технічна гра, в якій ігрове поле знаходиться під управлінням ЕВМ або виробляється на екрані дисплея. Комп'ютерна гра — одне з основних і масових застосувань мікропроцесорної обчислювальної техніки, що належить до дозвілля, виховання і освіти» [3]. Відзначимо, що терміни «комп'ютерні ігри», «відеоігри», «електронні ігри», «віртуальні розважки» в даній роботі використовуються як синоніми, хоча ці поняття, в принципі, не тотожні.

Термін «кібердрама» двохскладний. Згідно визначенню Оксфордського словника, «кібер» — щось пов'язане або характерне для «культури комп'ютерів», інформаційних технологій і віртуальної реальності [8]. Походить від терміну «кібернетика» (від грец. *kybernetike* — мистецтво управління), що означає науку про закономірності процесів управління, передачі інформації і автоматичного контролю в технічних системах, живих організмах і в суспільстві [2]. Сфера знань, яку охоплює таким чином кібернетика, настільки широка, що вона поступово розчинилася в «сусідніх» дисциплінах, особливо в теорії управління і т. н. комп'ютерних науках. В останні перешла і префікс *кібер-*. Наприклад, на слуху зараз «кіберпростір». Цю найновішу комунікаційну середовище, створену з допомогою цифрових машинних пристроїв, також називають віртуальним простором, глобальною мережею, всесвітньою павутиною або Інтернетом. Як відзначають сучасні дослідники, названь у неї багато, визначення те і справа

уточняются, но человеческое общение как ее сущность сохраняется всегда [6, с. 14]. Постепенно эта среда для «компьютерной навигации» стала неузнаваемо менять житейские привычки, да и собственно способ существования человека, и сегодня Интернет воспринимается как особая культурная реальность, а слово «виртуальный» имеет широчайшую область применения.

Обратимся теперь ко второй части слова «кибердрама». Справочные издания интерпретируют «драму» двояко: с одной стороны, как род литературы или литературное произведение, написанное в форме диалога и предназначенное для исполнения на сцене, то есть сценарий. С другой – как несчастье; жизненное событие, приносящее страдания. Мы будем исходить из первого значения. Сразу напомним, что Аристотель особенностью драматического называл «подражание действию посредством действия, а не рассказа» [1]. Этот момент важен не только для понимания феномена драмы, но и для того, как он взаимодействует с виртуальным миром.

В западном лудологическом дискурсе выделяют три подхода к анализу видеоигр, которые можно назвать технико-экономическим (product-oriented), социально-культурным (socio-culturally oriented) и эстетическо-художественным (aesthetically oriented). Главной интригой последнего является дискуссия нарратологов (narratologists или narrativists) и лудологов (ludologists). Первые относятся к видеоиграм как к рассказу, повествованию или нарративу, вторые настаивают на исследовании цифровых развлечений как собственно игр, важнейшей частью которых является динамика и взаимодействие.

Представительница первого течения, американка Джанет Мюррей (Janet Murray), ввела для описания видеоигры как нового типа повествования термин «кибердрама» (cyberdrama). «Кибердрама возникает, чтобы рассказать историю современности, как роман появился, чтобы поведать историю предшествующих культуры и времени» [11]. По ее мнению, компьютерные игры демонстрируют, как компьютер становится пространством выразительности (expressive medium). Мюррей считает компьютер средством, которое позволяет повествованию расширяться за счет новых выразительных возможностей. Нарратив, называемый ею кибердрамой, включает как традиционные (литература, кино, драма), так и интерактивные формы (видеоигры, гипертексты). Для исследователя эти «интерактивные формы» всегда обладают

повествовательностью.

Теоретический противник Мюррей норвежский лудологист Эспен Аарсет (Espen Aarseth) иронично возражает, что рассматривая видеоигры таким образом, вероятно, неплохо было бы профессиональным бейсбольным и футбольным командам нанимать в качестве тренеров нарратологов [7]. Отметим, что датчанин Гонсало Фраска (Gonzalo Frasca) заявляет об искусственности деления на лудологов и нарратологов, отмечая, что теоретики, в принципе, не противоречат друг другу [9].

С позиций культурологии компьютерные игры можно интерпретировать в рамках теории, предложенной Джозефом Кэмпбеллом в книге «Тысячеликий герой» [5]. Он ввел термин «мономиф», обозначающий универсальную историю или вечный сюжет, повторяющийся в культурах разных времен и народов. «Мономиф» обладает трехчленной структурой: Исход — Инициация — Возвращение. Схема такова: обстоятельства заставляют героя покинуть дом и отправиться в путешествие, на пути он встречается преграды и помощь, приобретает знания и опыт, достигает цель и получает вознаграждение, а затем возвращается домой.

Эту схему, в частности, можно проследить в мифах о Гильгамеше у древних шумеров, Моисее у иудеев, Тесее, Геракле, Ясоне, Одиссее у греков, короле Артуре у кельтов и многих других. Сюжет обыгрывался в многочисленных литературных произведениях и кинофильмах. Например, известный американский кинорежиссер и сценарист Джордж Лукас, автор космической саги «Звездные войны», прямо заявляет, что ее сюжет основан на идеях, почерпнутых в «Тысячеликом герое» и других книгах Кэмпбелла [10].

Различные виды искусства давно используют возможности виртуальной реальности. Чаще функция техники утилитарна: анонсы, афиши, электронные билеты, рецензии. Однако компьютеры и Интернет могут представлять средствами исполнения замысла творца, способом сделать идею зримой и слышимой. Виртуальные игры в массовом сознании воспринимаются как аттракцион, развлечение, хотя и в них человек предстает творцом. По мнению западных исследователей, видеоразвлечения постепенно трансформируются в искусство. В отечественном научном дискурсе компьютерные игры рассматриваются как новый жанр, форма художественного творчества, вид искусства.

Отметим, что в прошлом году правительство США и американский Национальный фонд искусств официально признали компьютерные и видеоигры видом искусства. К этому подтолкнули весьма утилитарные цели — это дает право разработчикам, наравне с представителями кинематографа, музыки, живописи и литературы, рассчитывать на государственные гранты. Напомним, что путь от аттракциона до искусства в прошлом столетии прошел кинематограф.

Как известно, драма также имеет корни в мифологии, а по Аристотелю, в ней обязательно наличествуют завязка, перипетия и развязка. Таким образом, можно с уверенностью сказать, что компьютерные игры — одна из драматических форм, а их интерактивность — это вопрос степени участия, но не формы. Почти в каждой из них присутствует пять ключевых элементов: стиль, фабула, герой, декорации и тема. Прямо скажем, и их развлекательность и популярность во многом определяется соблюдением классических законов драмы: единства времени, места и действия, наличием экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика. Отрывки : пер. с др.-греч. [Электронный ресурс] / Аристотель. — Режим доступа : [http://lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1\\_1.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1_1.txt_with-big-pictures.html).
2. Кибернетика // Толковый словарь С. И. Ожегова [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ozhegov.info/slovar/?q=%D0%9A%D0%B8%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0>.
3. Компьютерная игра // Большой энциклопедический словарь. — М. : Большая рос. энцикл., 1998. — С. 478.
4. Крапивенко О. Главные события игровой индустрии 2011 года [Электронный ресурс] / О. Крапивенко. — Режим доступа : <http://www.3dnews.ru/games/622071/>.
5. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой : пер. с англ. / Дж. Кэмпбелл. — М. : Рефл-бук, АСТ, Ваклер, 1997. — 384 с.
6. Трубочкин Д. Театр в киберпространстве / Д. Трубочкин // Театр. жизнь. — 2006. — № 2. — С. 14 – 18.
7. Aarseth E. Espen Aarseth responds [Электронный ресурс] / E. Aarseth. — Режим доступа : <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/cornucopia>.
8. Cyber // Oxford dictionaries [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://oxforddictionaries.com/definition/english/cyber?q=cyber>.
9. Frasca G. Ludologists Love Stories, too: Notes from a Debate that Never Took Place [Электронный ресурс] / G. Frasca. — Режим доступа : [http://www.ludology.org/articles/Frasca\\_LevelUp2003.pdf](http://www.ludology.org/articles/Frasca_LevelUp2003.pdf).
10. Lucas G. About George Lucas [Электронный ресурс] / G. Lucas. — Режим доступа : <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/george-lucas/about-george-lucas/649/>.
11. Murray J. From Game-Story to Cyberdrama [Электронный ресурс] /

J. Murray. — Режим доступа : <http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/autodramatic>.

УДК 621.397.13+004.738.5

*Л. П. Федорчук,  
м. Київ, Україна*

## СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

### *Телебачення і інтернет. Конкуренти чи партнери?*

Сьогодні телебачення, насамперед маємо на увазі українське, розглядає інтернет виключно як додатковий медіа-канал для просування власного продукту. Мало який керівник каналу радіє з того, що виготовлений за величезні кошти продукт доступний в будь-який час і без будь-якої реклами он-лайн.

Майбутнє ж цих взаємин – за стратегією танку (*рос.* – хоровод). Телебачення і інтернет – це різні способи транспортування контенту. Сьогодні вже він – продукт, контент – король, який править медіа-балом. Буде він розповсюджуватися через ефірні радіопередавачі, супутникові антени, кабельні мережі чи через інтернет – не так для телебачення й важливо. Нові десятиліття, навіть швидше, щокілька років будуть дарувати людству нові способи розповсюдження змісту. Питання лише в наповненні. І телеканал сьогодні – це не ефір у той чи інший спосіб, це передусім виготовлений контент, подальшу долю якого вирішить ринок і талановитий менеджер.

Виготовити ж якісний продукт здатна лише високопрофесійна команда. Тому за всієї відкритості інтернету й необмежених можливостях для самореалізації – продукт окремого користувача цікавить лише його і кількох найближчих друзів. Індивідуальний користувач і далі буде поширювати в мережі факти, створювати цікаві тексти, викладати відео, але він у більшості випадків не здатен виготовити якісний, значущий аудіовізуальний контент, що може зацікавити й утримати увагу десятків і сотень мільйонів людей. Телебачення, без сумніву, і далі розвиватиметься, а журналістика як професія існуватиме, не розчиниться в морі соціального писання й творення.

Іншого способу, як використовувати інтернет по максимуму, у телебачення в майбутньому немає. Опитування киян [1, с. 7] показує, що 25 – 40-річні з середнім і вище статком люди тільки у 18% випадків



назвали телевізор інформаційно-розважальним джерелом номер один. Для 54% ним є інтернет. Ці люди зранку вже не вмикають телевізор, насамперед вони відкривають стартову сторінку свого ноутбуку чи планшету і поринають у світ соціальних мереж, пошти, інформаційних порталів і відеопідкастів.

Тому телебачення вже сьогодні мусить йти до свого глядача саме цими шляхами – через власні сторінки в соціальних мережах, через ролики на відеохостингах, через промо на популярних порталах, через блоги своїх впізнаваних авторів.

Для українського телеринку важливо зробити не лише вибір на користь інтернету як стратегічного партнера, але й запустити фінансові важелі регулювання ринку. Адже в Україні телеканал як успішний бізнес – це швидше аномалія, аніж закономірність. Створення незалежних і при цьому фінансово успішних медіа – шлях однозначно перспективний.

### *Боротьба за молодих.*

Молодь уже свій вибір зробила. Цифрове покоління з легкістю плаває у неосяжному морі джерел інформації, миттєво реагує на будь-які візуальні подразнення і без обмежень продукує власні. Вони не читають текст, а сканують його, вони не концентруються на глибині, а переглядають різні джерела. Як наслідок, коротка пам'ять. Тому стратегічно, як одна з моделей розвитку, телеканали будуть думати про створення двох різних версій свого продукту, або про різні продукти – для цифрового й аналогового поколінь.

За 20 – 30 років не лише виросло нове цифрове покоління, а й змінилася психологія перегляду телебачення загалом, усією аудиторією. Якщо ще 10 років тому телебачення визначалося стабільністю – успішні програми мали високі рейтинги роками, то сьогодні, який би не був видовищний і цікавий проект, він живе 2 – 3 сезони. У минулому й стабільність сприйняття – щодня в той самий час люди дивилися ту саму програму. «Молода аудиторія більше не готова приходити до нас, як у храм, у певний час у певний день» [2].

Глядач телевізійних програм сьогодні свою увагу зосереджує не лише на телеєфірі. За даними компанії Bain@Company, що прозвучали на Світовому економічному форумі у Давосі [3], у 2011 році 83% американців, дивлячись телевізор, паралельно були в інтернеті, відвідуючи сайти, що не є соціальними медіа. 76% постануть щось, що стосується ТВ-шоу (51% з них робить це для того, аби відчутти зв'язок з іншими

глядачами). 41% твітять про шоу, яке дивляться.

Нині доля телебачення – переманити глядача, переключити його з іншої платформи, відірвати від інших способів проведення вільного часу. Тому телебаченню інтернет не треба копіювати, його треба використовувати. Прийшов час телебаченню говорити мовою інтернет, аби його почула молодь.

*Великі телеканали житимуть.*

Світ рухається до персонального телебачення. Сам глядач буде формувати свою телепрограму дня, створювати список своїх улюблених телеканалів і переглядати їх, коли він захоче, в якому режимові захоче і з якого захоче екрана. З появою технології 4G з'явилась нова концепція перегляду. Тепер можна поставити вдома телевізор на паузу, спуститись у метро і зі свого смартфона чи планшета продовжити перегляд.

Незважаючи на появу сотень тематичних, вузькопрофільних телеканалів, підсилення чекає великі сімейні канали. Хоча це триватиме не більше 30 років – потім пенсіонерами вже будуть ті, для кого телевізор з дитинства лише один з доступних екранів.

Поки що ж загальна телевізійна аудиторія в усьому світі зростає. Причин цьому кілька. Зрозуміло, що для молодих важливим є комфорт споживання телепродукту. І телебачення тут пропонує все нові й нові технології – HD якість, стереозвук, touch екран тощо. Але основною, найбільш чисельною і платоспроможною частиною аудиторії залишається доросле населення. А цих людей стає в світі все більше і більше – завдяки медицині, це визнаний факт, людина стала жити довше.

Інша світова тенденція – значне зниження якісної аудиторії. У інтелектуалів є потреба у телепродуктові високої якості, але немає часу дивитись телевізор. Утримувати таких біля екрана вдається лише платним каналам – лідерам телеринку з їх дорогим специфічним продуктом, який найчастіше не цікавий аудиторії масовій. Таким чином, великі широкопрофільні (сімейні канали) залишаються в зоні уваги не молодих, не дуже освічених і не дуже забезпечених матеріально людей – людей з обмеженим колом інтересів. Сьогодні стратегічною метою таких каналів є виробництво для молодих, які за пару десятиліть стануть найбільш важливою частиною їхньої аудиторії.

Освоївши мову цифрового покоління, потужні телеканали залишаться найбільшими виробниками суспільнозначимого продукту. Того продукту, що поряд з кіно, театром і літературою формуватимуть ще

довго ціннісний ряд кожної людини, даватимуть коди поведінки в тій чи іншій ситуації, пояснюватимуть час, в якому живемо, і зберігатимуть баланс уявлень про добро і зло.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Черняк М. Трендовое и нетрендовое в TV / М. Черняк // Marketing Media Review. – 2012. – № 7 (112). – С. 7.
2. Эрнст К. Когда говорят, что интернет убьет телевидение, это глупость [Электронный ресурс] / К. Эрнст. – Режим доступа : <http://www.kommersant.ru/doc/1793394>
3. Forces transforming the content landscape [Электронный ресурс]. – 01.02.2012. – Режим доступа : <http://www.bain.com/publications/articles/forces-transforming-the-content-landscape-world-economic-forum-2012>

УДК 791.43.01

*Л. М. Филь,*  
*г. Луганск, Украина*

### КИНООБРАЗ РЕМБРАНДТА ВАН РЕЙНА

Биографический жанр занимает одно из ведущих мест в современном художественном и документальном кино. Первые попытки экранизации жизни выдающихся личностей были предприняты на заре становления этого искусства. Сегодня можно назвать множество достаточно удачных фильмов, снятых известными кинорежиссерами, которые уже приобрели статус культовых, посвященных знаковым личностям разных эпох.

В биографическом художественном кино можно определить две линии, которым следуют режиссеры, – это реконструкция биографии либо стремление раскрыть и интерпретировать глубину личности и таланта того или иного гения. Во втором случае большинство режиссеров воссоздают личность сквозь призму собственного миропонимания, и в таком случае от человека «портретируемого» остается достаточно мало реального и истинного.

Личность великого голландского художника Рембрандта ван Рейна не осталась вне поля зрения художественного и документального кино. Здесь мы обратимся только к художественным фильмам, в которых художник стал главный персонажем. В разные периоды XX века появляются следующие фильмы: «Рембрандт» (оригинальное название «Rembrandt», режиссер Александр Корда, 1936 г.); «Rembrandt» (режиссер

Ганс Штейнхофф, 1942 г.); «Рембрандт: портрет 1669» («Rembrandt fecit 1669», режиссер Йос Стеллинг, 1977 г.); «Рембрандт» («Rembrandt», режиссер Шарль Маттон, 1999 г.); «Тайны ночного дозора (Ночной дозор)» («Nightwatching», режиссер Питер Гринуэй, 2007 г.).

Первая попытка экранизировать биографию мастера была предпринята соотечественником Рембрандта режиссером Александром Корда. Он не ставит перед собой какие-либо высокие философские задачи, а воссоздает биографию художника и его окружение.

Положительным моментом в этом фильме становится то, что режиссеру удалось подобрать блистательную актерскую группу (Чарли Лоутон, Гертрад Лафренс, Эльза Ланчестер, Роджер Ливеси, Джон Брайнин). Благодаря высокому мастерству актеров фильм во многом и удался, хотя по глубине содержания и драматургии оставляет много аспектов для критики.

Французский режиссер Шарль Маттон в 1999 г. снимает биографический фильм «Рембрандт». Достаточно подробно и тщательно зрителю представлены страницы жизни художника, хотя в целом фильм страдает отсутствием динамики, слишком перегружен совершенно незначительными диалогами. Автор фильма пытается обозначить личность Рембрандта, его исключительность и глубину натуры, но, к сожалению, эта попытка оказалась неудачной. Рембрандт Шарля Маттона слишком хрестоматийный и назидательный. Клаус Мария Брандауэр исполнил главную роль достаточно убедительно, но так и не смог показать всю силу своего мастерства. Сценарий и драматургия весьма ограничивали свободу актера, и ему пришлось лишь позировать в мизансценах, повторявших во многих моментах композиции картин художника.

Что действительно заслуживает внимания в фильме «Рембрандт» (1999 г.), так это работа оператора Пьера Дюпойе, получившая высокие оценки кинокритиков. Операторская работа выдержана совершенно в рембрандтовской манере. Выстраивая кадр за кадром, сохраняя композицию и освещение в стиле полотен художника, оператор сумел создать одну большую живописную картину.

Совершенно оригинальный взгляд на Рембрандта продемонстрировал Питер Гринуэй, выпустивший в свет фильм «Тайны ночного дозора (Ночной дозор)» («Nightwatching», 2007 г.). Интересен тот факт, что режиссер и далее не отошел от этой темы, и результатом стал уже документальный фильм-очерк 2008 г. о художнике «Я обвиняю».

Обе работы Питера Гринуэя вызвали абсолютно противоположные отзывы, как у критиков, так и у публики. До сегодняшнего дня на страницах сайтов, посвященных творчеству режиссера, идет обсуждение и ведутся яростные дискуссии по поводу содержательности и правомерности интерпретации Гринуэя.

Режиссер создает детективную историю, скрупулезно восстанавливая события картины Рембрандта «Ночной дозор», обнаруживая здесь тайный заговор. В этой ситуации художнику отведена роль обвинителя и жертвы. Объясняя некие связи между участниками и растолковывая символы, Гринуэй выносит собственный вердикт обществу, смиренно созерцающего падение мастера и позволившему ему погибнуть. Во многом режиссер продолжает линию фильма «Контракт рисовальщика», утверждая мысль о том, что только художнику дана возможность увидеть тайную подоплеку жизни и проникнуть в самую суть человеческой души. Общество не прощает того, кто способен приподнять тайную завесу и публично сорвать маску, обнаруживая под ней уродливую личину.

«Режиссёр вскрывает грязный, зловещий, коррумпированный и захватывающий заговор – успешно превращая тем самым „Ночной Дозор” в фильм Питера Гринуэя», – отмечает в рецензии Джей Хоберман [1].

В этом фильме переплелись детектив и психологическая драма с использованием элементов театральности.

Режиссера больше увлекает интерпретация истории «Ночного дозора», чем задача рассказать историю жизни и проникнуть в глубины личности Рембрандта. Сам Гринуэй считает Рембрандта человеком нашего времени и при этом обнаруживает в его творчестве явное проявление постмодернизма (особенно в картине «Ночной дозор»).

В одном из интервью П. Гринуэй, отвечая на вопрос журналиста, определил свое отношение к художнику: «Он мне всегда был интересен, еще с юности. Но тогда я относился к нему с подозрением: это была обратная реакция — все педагоги требовали им восхищаться. Рембрандт, возможно, один из самых успешных европейских художников за последние шесть столетий, и мне кажется, он идеально вписывается в нынешнее время. Мы сегодня хотим быть республиканцами и демократами, гуманистами и постфрейдистами. А Рембрандт четыреста лет назад уже воплощал все эти тенденции» [2].

Документальный фильм-очерк Гринуэя «Я обвиняю», по мнению

критиков, открывает новую страницу не только в творчестве режиссера, но претендует и на совершенно иное направление в развитии кинематографа. Режиссером планируется снять восемь фильмов о самых известных картинах выдающихся художников прошлого, где будет представлена их интерпретация, с использованием игровых моментов и визуальных эффектов.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Hoberman J. Peter Greenaway Is on Rembrandt's J'accuse [Электронный ресурс] / J. Hoberman. – Режим доступа : <http://www.villagevoice.com/2009-10-20/film/peter-greenaway-is-on-rembrandt-s-j-accuse/>
2. Тайны Ночного дозора: версия Гринуэя [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.rusrep.ru/2008/01/interview\\_gruneeey/](http://www.rusrep.ru/2008/01/interview_gruneeey/)

**УДК 378 (075.8)**

*И. П. Хорунжий,  
г. Луганск, Украина*

**РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ  
СОВРЕМЕННОГО РЕЖИССЕРА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ  
В ВУЗЕ**

Изменение социально-политических отношений, современной научной картины мира с неизбежностью влечет и изменение образовательной парадигмы. В условиях современного общества роль специалиста информационной, социально-культурной сферы, руководителя творческого коллектива все более возрастает. Только став носителем духовных, культурных ценностей, человек сможет воспринять их, репродуцировать в своих действиях и поступках, а затем уже возникнет стремление к созданию новых позитивных культурных реалий.

Проблемы воспитания творческой личности сейчас стоят очень остро. В мире IT-технологий молодые люди мало читают, редко ходят на выставки, в театры. Динамичность развития общества требует реорганизации образования и ставит перед ним задачу формирования творческой личности и специалиста с высоким уровнем профессионализма.

Актуальность данного исследования заключается в том, что профессия режиссера дает возможность наиболее ярко проявить свой талант. Поэтому важнейшая задача воспитания будущего режиссера – развитие творческого начала.

Объектом данного исследования являются реальные условия для развития творческих способностей студентов специализации «Кино-, телеискусство». Предмет исследования – педагогические условия для творческого развития студентов.

Цель исследования – определить эффективные подходы к развитию творческих способностей режиссеров в контексте современных тенденций развития образования. В соответствии с целью определены следующие задачи исследования: теоретически обосновать необходимость развития творческих способностей личности; разработать педагогическую модель развития творческих способностей; выделить тенденции развития творческих способностей в контексте совершенствования современной системы образования, роль и место педагога в процессе самоопределения студента в учебной и трудовой деятельности.

Проблема развития личности и ее творческих способностей отнюдь не новая, ей уделялось немало внимания в трудах А.С. Макаренко, К.Д. Ушинского, Е.Н. Ильина, В.А. Сухомлинского. Философы, психологи, ученые-педагоги современности в своих исследованиях обосновали необходимость и раскрыли актуальность развития творческих способностей. Среди них особый интерес представляют работы по развитию творческих способностей личности Л.С. Выготского и П.М. Якобсона. В исследованиях В.И. Андреева, Л.Н. Дроздиковой, А.Ю. Козыревой говорится, что только в творчестве и через него человек поднимается над своим природным состоянием, и тем выше, чем духовнее процесс его саморазвития [1]. Основные направления разработки проблемы творческих способностей обозначены в работах А.М. Матюшкина, Н.С. Лейтеса, В.М. Теплова, В.А. Крутецкого. Согласно К.С. Станиславскому, формирование творческой личности включает в себя физический, нравственно-эстетический, мыслительный компоненты и особый творческий процесс переживания и осмысления среды.

Под творческими способностями исследователи понимают качества личности, способствующие проявлению ее одаренности как индивидуальности, уникальности. Основные функции одаренности – максимальное приспособление к миру, окружению, нахождение решения во всех случаях, когда создаются новые, непредвиденные проблемы, требующие именно творческого подхода. Роль педагога – помочь студенту определить свои способности, меру таланта и направить его на постижение собственного максимума.

К.С. Станиславский так определяет понятие таланта: «Талант – это счастливая комбинация многих творческих способностей человека в соединении с творческой волей. Нужны: наблюдательность, впечатлительность, память, темперамент, фантазия, воображение, вкус, ум, чувство внутреннего и внешнего ритма и темпа, музыкальность, искренность, непосредственность, самообладание, находчивость, сценичность... Это сочетание многих человеческих способностей» [5].

Следовательно, насколько личность обладает творческими способностями, настолько она способна развиваться в определенном контексте. Чтобы работа режиссера была продуктивной, необходимы предпосылки разного рода – аналитический интеллект, творческая потребность к самовыражению, способность к обобщениям, чувствительность к психологическим отношениям между людьми, фантазия, пространственное воображение, способность руководить людьми, высокий ритм работы, творческое мышление.

Творческое мышление – это мышление, которое основывается на богатом воображении и даёт возможность увидеть режиссеру повседневные вещи с иной стороны, это неисчерпаемый источник новых мыслей в процессе саморазвития, оно безгранично в своём многообразии. Развитие творческого мышления происходит в процессе воспитания и обучения. Формирование данного вида мышления осуществляется при взаимодействии с внешним миром, с помощью получения знаний в сфере материальной и духовной культуры, искусства. Поэтому каждый может специально и целенаправленно формировать творческое мышление.

Для современного режиссера телевидения оказывается востребованным умение самостоятельно оценивать непредсказуемую ситуацию, способность ставить цели и определять достойные, нравственно оправданные способы действия. В связи с этим важно определить для студента критерии режиссерского таланта. Ведущая роль режиссера в современном телевидении предполагает наличие многих творческих функций. Можно сказать, что обязанность быть активным является почти синонимом режиссера. Режиссеру необходимо постоянно углублять и расширять общее образование. Знание литературы, истории, психологии, философии принадлежит к научному потенциалу режиссера. К творческому потенциалу мы относим понимание законов слова, движения, драматургии, театральной техники, основ сценографии, театрального костюма и т. д. Режиссеру необходимо владеть искусством



вести диспут, дискуссию, владеть своей речью и, что особенно важно, уметь выражать свои мысли на бумаге. В связи с этим у режиссера необходимо развивать особую способность видеть перспективы еще не рожденного фильма, передачи. Режиссер должен уметь ориентироваться в сценическом пространстве, должен учитывать все имеющиеся резервы и лимиты телевидения как художественного организма, как творческого и коммерческого предприятия. Сотрудничество режиссера с художником для создания декорации, с постановочной частью для создания костюмов, реквизита, интерьеров – все это имеет прямое отношение к творческому процессу. Таким образом, участие режиссера в решении технических, производственных и экономических вопросов постановки телепередачи, телефильма предопределено самой его профессией. У режиссера должен быть свой, особый тип вдохновения – оно должно быть четко распланировано по графику репетиций.

Однако сформулировать требования к режиссеру, а в нашем случае – к формированию этих навыков у студента-режиссера, не значит еще передать их ему. Как построить систему обучения так, чтобы наиболее полно раскрыть творческий потенциал студента, вооружить его знаниями, навыками и умениями профессии режиссера, – вот задача, стоящая перед любым педагогом. Чтобы «сделать» из студента уникальную личность, ему нужно дать понять и принять в себе эту творческую уникальность. Деликатная задача педагогов, таким образом, сводится к формированию осознания студентами их творческого ресурса и границ личных возможностей — т. е. формированию профессионального самосознания. И здесь главная роль принадлежит индивидуальным занятиям. Практика индивидуального подхода в обучении и формировании творческой личности должна строиться, на наш взгляд, на следующих теоретических положениях: методы и формы обучения и воспитания следует выбирать с учетом индивидуальности студентов и с целью достижения оптимальных образовательных результатов; индивидуальный подход требует соблюдения психолого-педагогического такта в отношении студентов, уважения их личности, внимания и чуткости в сочетании с требовательностью. Мы пришли к выводу, что необходимо шире практиковать вариативность учебных и контрольных заданий, применять различные формы сдачи экзаменов и зачетов.

Обучение и воспитание – единый процесс формирования творческой личности. Успех обучения зависит от самого ученика, от его желания знать

и уметь. Как писал К.С. Станиславский: «Научить нельзя – можно научиться» [3, с. 33]. В педагогической практике воспитания будущего режиссера многое зависит от индивидуальности мастера. Педагог, работающий в области искусства, должен лично осмысливать отдельные этапы процесса современной культуры, чтобы при воспитании творческой личности вносить конкретные замыслы, приемы, формы работы, что в конечном счете составляет школу данного мастера [Там же].

Педагогика давно установила, что наиболее эффективный путь обучения и воспитания – в развитии творческой инициативы студента, в формировании у него способности к самообучению. Базисное определение понятия «творческое саморазвитие личности» дал В.И. Андреев: «Творческое саморазвитие личности – это особый, вид творческой деятельности, направленной на интенсификацию и повышение эффективности процессов «самости» среди которых системообразующими являются самопознание, творческое самоопределение, самоуправление, творческая самореализация и самосовершенствование личности» [1, с. 34].

Упрочить свои знания, навыки студент может только в самостоятельной как индивидуальной, так и коллективной работе – вот почему основным способом передачи знаний в ЛГАКИ является практическое обучение режиссуре. С первого семестра студент должен постигать азы профессии как в учебной аудитории под руководством педагога, так и выступать в роли режиссера этюда, сценки, телесюжета и одновременно принимать участие в работах своих товарищей в качестве актера. Творческая обстановка на кафедре, показы видеоработ соседним курсам – это база как формирования коллектива, так и роста творческих способностей.

Сегодня проблема воспитания и формирования творческой личности приобретает исключительную актуальность. Творчески мыслящий человек способен быстрее и экономичнее решать поставленные перед ним задачи, эффективнее преодолевать трудности, намечать новые цели, обеспечивать себе большую свободу выбора и действий, то есть, в конечном счете, наиболее эффективно организовывать свою деятельность при решении задач, поставленных перед ним обществом [2].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев В. И. Педагогика творческого саморазвития / В. И. Андреев. – Казань : Казан. ун-т, 1996. – 567 с.
2. Смирнов С. Д. Педагогика и психология высшего образования: от деятельности к личности / С. Д. Смирнов. – М. : Академия, 2001. – 304 с.
3. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9 т. / К. С. Станиславский. – М. :

Искусство, 1988 – 1999. –

Т. 3. Ч. 2 : Работа над собой в творческом процессе воплощения. – 1990. – 508 с.

УДК 792+ 378

*С. О. Швидка,  
м. Черкаси, Україна*

## ЕЛЕМЕНТИ АКТОРСЬКОЇ ТА РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Одна з універсальних граней культури пов'язана з реалізацією естетичного світосприйняття. Людині відкривається якісно нова форма буття – краса Всесвіту. Краса – це істинно людський вимір життя. І в цьому розумінні слід уважніше подивитися на роль мистецтва, яке є найповнішим, концентрованим вираженням естетичного світовідчуття. По-справжньому художні відкриття виводять людину за межі видимого світу, у них закріплюється реакція розумної істоти на тонко організований світ, який не можна обмежити точними логічними схемами. Наука відображає світ, який існує незалежно від людської свідомості. Мистецтво ж утілює реалії, зігріті людською просвітленістю, воно відображає глибини людського духу, а отже й безмежність Всесвіту. Сутність естетичного виміру буття розкривається в естетичному почутті, яке є одухотвореним переживанням, заснованим на усвідомленні всезагальної гармонії і перш за все унікальності людського життя як найвищої цінності буття. При естетичному почутті не емоції володіють людиною, а навпаки, індивід глибоко проаналізувавши, усвідомивши і оволодівши ними здатен вільно керувати своїми почуттями, виходячи за межі власного «я». Саме тому Л.С. Виготський назвав естетичні емоції «розумними» [1]. При цьому, чим більший рівень свободи отримує людина, тим більше передумов для розвитку естетичного почуття, тим різноманітніше коло предметів і явищ, здатних викликати естетичні переживання.

Отже, за допомогою мистецтва можна залучитися до естетичного осягнення світу, до всесвітньої краси. Справжні її творці завжди прагнули відобразити у фарбах, мармурі, звуках, словах хвилюючу присутність гармонії, висвітлити загальнозначуще, вічне, вибудовуючи естетичний образ Всесвіту. Світова художня культура відобразила факт інтенсивного, багатопланового прагнення людини до краси, до глибин досконалості. Художня творчість наближає до таємниці прекрасного, допомагає відчутти

хвилюючу, неосяжну присутність краси і бережно нести в життя це велике почуття причетності до світу вічності [3].

Ось чому викликає досить активний інтерес науковців проблема формування особистості засобами мистецтва. У зв'язку з цим у програми підготовки студентів вводяться курси із різних галузей мистецтвознавства. Зокрема це стосується педагогічних спеціальностей, адже професія вчителя значною мірою споріднена із професією актора, режисера, сценариста. Проблеми взаємодії та спорідненості вищезазначених професій присвятили свої дослідження відомі науковці: В.Ц. Абрамян, Б.В. Ардов, Р.Х. Баталов, Д.О. Белухін, О.М. Головенко, І.А. Зязюн, В.Н. Кан-Калик, Н.Г. Ксенофонтowa та інші.

О.М. Головенко, урахуваючи близькість акторської, режисерської та педагогічної діяльності за змістовою (комунікативною) та інструментальною (особистість творця і його психофізична природа) ознакою, виділяє ряд спільних процесуальних характеристик:

1. Процес акторської, режисерської та педагогічної творчості здійснюється в обставинах публічного виступу безпосередньо у присутності групи людей, які є активними співучасниками цього процесу.

2. Ці види діяльності через свою специфіку роблять об'єкт свого впливу одночасно і суб'єктом творчості, співавтором, без активної участі якого сам процес творчої активності неможливий.

3. В основі акторської, режисерської і педагогічної творчості лежить творчість у відведений для цього час, що потребує від творця оперативності в управлінні своїм психічним станом і своєчасного створення творчого самопочуття.

4. Результати цього виду творчості динамічні, вони розвиваються, змінюються, являючи собою завжди процес.

5. Акторська, режисерська і педагогічна діяльність мають колективний характер [2].

Актор, режисер, педагог для повної професійної реалізації повинні володіти спільними професійними здібностями та уміннями: проєктивними, конструктивними, організаторськими, комунікативними, креативними. У зв'язку з цим великою запорукою розвитку професійної майстерності педагога є залучення студентів – майбутніх педагогів до акторської і режисерської та кінотворчості.

Дослідження показали, що в процесі вивчення курсу «Основи сценічного і екранного мистецтва» студенти спеціальності «Початкова

освіта» демонстрували значні зрушення у сфері творчості. Адже під час занять вони опановували основи творчого процесу, закономірності архітектоніки, композиційного рішення, поєднання різних видів мистецтва в єдиному акті творчості тощо.

Комплекс вправ, запозичених із театральної педагогіки, спрямований на формування уваги, уяви, пантомімічної виразності, культури і техніки мови. Ефективною формою роботи в цьому напрямі є етюд. Адже етюд – це завжди деяка історія, в основі якої лежить певна подія, що реалізується за допомогою навичок акторської чи режисерської майстерності. Найголовніше тут – дослідження життя у його русі, діалектичних суперечностях і єдності, в нерозривному переплетінні фактів і відображення цієї єдності у наочних формах вираження. Створення таких етюдів і оформлення їх у вигляді невеличких кіносюжетів – викликало злет фантазії та вибух творчості у студентів. У процесі виконання цього завдання вони демонстрували результати засвоєння теорії та сформованість конструктивно-проективних умінь, уяви, креативності. Разом з тим це дозволило їм глибше осмислити життя, закономірності людських взаємовідносин, усвідомити актуальні проблеми сьогодення.

Таким чином, результати досліджень показали, що залучення студентів до акторської та режисерської майстерності, до кіномистецтва значно вдосконалює професіоналізм фахівців педагогічної справи – розширює їхній світогляд, формує активну життєву позицію, розвиває образне та аналітичне мислення, удосконалює комплекс здібностей та умінь (конструктивних, проєктивних, комунікативних, креативних), сприяє формуванню особистісно-професійних якостей (уяви, уваги, емпатії, людяності, духовності тощо)

### ЛІТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; предисл. А. Н. Леонтьева ; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова ; общ. ред. В. В. Иванова. — 3-е изд. — М. : Искусство, 1986. — 573 с.
2. Головенко О. М. Система К.С. Станиславского в процессе формирования педагогической техники будущего учителя : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук : спец. 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования» / О. М. Головенко. – М., 1991. – 16 с.
3. Мартынов В. Ф. Мировая художественная культура : учеб. пособие / В. Ф. Мартынов. – Минск : НТООО «ТетраСистемс», 1997. – 320 с.

## ВИКОРИСТАННЯ ХРОНІКИ В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ФІЛЬМАХ

Використання хроніки в сучасному документальному кіно являє собою одну з найважливіших проблем сучасного мистецтвознавства. Відомо, що документальний фільм радянської доби відтворював вибірково реальні факти та події як віддзеркалення розвитку суспільного табу. Наприклад, на початку 20-х років у документальних картинах було зроблено акцент на відновлення країни з руїни, спричиненої світовою та громадянською війною. Кількість заідеологізованих стрічок, метою яких було виховання громадян на засадах комунізму, зростала впродовж усього Радянського періоду [1; 4; 9 – 12; 14]. Залежність української документалістики від Радянської влади є незаперечливим фактом. Така залежність із часом набуває й позитивний ознак: дедалі більшої цінності мають всі ті кінокадри, як документи історії [3; 8]. Отже, актуальність теми зумовлена сучасним рівнем розвитку мистецтвознавчої науки.

*Мета доповіді* – на основі аналізу сучасних документальних фільмів і наукової літератури розглянути використання хроніки, як важливого композиційного засобу художньо-емоційного освоєння історичних подій для подальшого мистецтвознавчого розгляду документального кіно пострадянського періоду.

*Для досягнення поставленої мети визначені такі завдання:*

- окреслити існуючий досвід використання хроніки в документальному кіно;
- на основі аналізу наукової літератури та сучасних документальних фільмів дослідити використання хронікальних кадрів у композиційній побудові зазначених в дослідженні стрічок;
- визначити особливості використання хроніки в сучасному документальному кіно України.

Звернемось до тлумачення самого терміну. «Хроніка, -и, ж. 1. Літопис. 2. Літературний твір про історію подій, пригод і т. ін. 3. Коротка інформація про сучасні події в засобах масової інформації. 4. Документальний фільм про реальні події» [13, с. 859]. Отже, хроніка – являє собою окремий жанр документального кіно.

С початку виникнення кіномистецтва завжди великим успіхом користуються фільми, що створені за допомогою монтажу старої хроніки. Початок монтажному документальному кіно надала у 20-х роках Есфір Шуб, створивши на основі дореволюційного матеріалу стрічку «Падіння династії Романових» (1927 р.). Цікавим прикладом застосування старих кадрів у радянський період став документальний фільм «Звичайний фашизм» М. Ромма, практично цілком змонтований із хроніки гітлерівців. У 60-ті роки з'явилося багато монтажних стрічок, створених майстрами кіно різних країн. Наприклад, режисери Андре і Аннелі Торндайк у 1959 – 1963 роках створюють двохчастинний документальний фільм «Російське диво». Мета стрічки – показати перевагу соціалістичного строю над капіталістичним. Характер фільму – пропагандистський [1; 4 – 6; 9 – 11; 12].

Сучасне українське документальне кіно має багато цікавого хронікального матеріалу. Хронікальні кадри набувають мистецтвознавчої ваги не тільки для ілюстрації певних історичних подій. На нашу думку, використання хроніки у композиції сучасних документальних стрічок є одним із вдалих засобів художньо-емоційного освоєння історичних подій. За допомогою хроніки режисери втілюють своє відношення до подій історії з сучасної точки зору, особисті почуття й переживання, що викликані новими історичними фактами.

Наприклад, відомий сучасний український документальний фільм Сергія Буковського «Війна. Український рахунок» (2002 р.) [2] містить у складі своєї композиційної побудови хронікальні кадри фільму «Визволення» О. Довженка. Але закадрова розповідь надає зовсім інший сенс цій хроніці – той, який був неможливим у межах авторитарного режиму. Голос за кадром свідчить про те, що фактично Радянська влада спровокувала боротьбу ОУН, а пізніше УПА проти себе самої: жорстокі репресії, примусова колективізація посіяла ненависть не лише проти росіян, але й проти українців – вихідців зі Східної України. Оскільки документальний шедевр Сергія Буковського «Війна. Український рахунок» було створено за підтримки телеканалу «1+1», а телебачення, у свою чергу, вимагає від режисера-документаліста знімати за сценарієм, з синхронним звуком, з пластичним вираженням думки автора, стає зрозумілим те майстерне, композиційне використання хроніки автором, як результат творчих пошуків, можливостей розуміння ідеї, яку він намагався висловити, передати хід своїх авторських міркувань аудиторії сучасників.

Цим критеріям відповідає згадана документальна робота.

Документальна стрічка 2012 року «Голгофа голоду» [7, с. 7] (режисери Тетяна Біскул, Борис Ревенко, Володимир Мехно, кіностудія «Волинь») розповідає про трагедію голодомору. Метраж стрічки – 13 хвилин. Вісімдесятивосьмирічний засновник і директор Торчинського краєзнавчого музею, що на Волині, Григорій Олександрович Гуртовий поділився спогадами про своє нелегке життя. Сучасні кадри чергуються з хронікальними, що сприяє виникненню сильного емоційного ефекту. «Боляче говорити», – починає головний герой документального фільму свою жахливу розповідь про голодомор. Разом з цією фразою розгортається монтажний ряд хронікальних кадрів, який чергується з фотографіями та документами протоколів обшуків. Більше п'ятидесяти п'яти років Григорій Гуртовий присвятив музею. Це все для нього «святе у житті»...

Вдале режисерське рішення композиційної побудови фільму сприяє сильному емоційно-чуттєвому ефекту саме завдяки використанню хронікального матеріалу. Зйомки з різних ракурсів, крупні плани розповідача, експонати музею – все гармонійно та ритмічно підкреслено за допомогою введення до композиції хронікальних кадрів. Хроніка майстерно передає глядачам почуття та враження творців фільму від розповіді Гуртового. «Мене іноді питають: розкажи, який був голод? Боляче мені...» [7, с. 7] – так емоційно напружено закінчується стрічка.

Цікавим є, на нашу думку, документальна робота «Українська Голгофа» [Там само, с. 12] режисера Миколи Торяника, телевізійної студії «Заяр – ТМ» м. Гадяч. Документальний фільм, знятий у 2012 році, присвячено останнім з очевидців, які залишилися на цьому світі, щоб розповісти про страшний Голодомор. Їхні емоції та почуття не згасли й до нашого часу. Зі сльозами на очах свідчать ці люди і хроніка стає допоміжним засобом вираження творчих можливостей режисера, його думки, яку він намагається передати глядачу. Трагедію жителів села Лютенькі підкреслено звуками дзвона і кадрами хроніки. Саме цей жанр допомагає глядачу вловити хід авторської думки. Розповіді Д. Г. Кремнай, Є. П. Німченко, В. С. Марченко, С. П. Горова, Г. П. Сіроштан, М. Д. Савченко, І. Д. Красюк режисер гармонійно об'єднав у ритмі хронікальних кадрів. Таким прийомом він торкнувся емоційного стану глядача.

Опрацювавши наукову літературу, ми дійшли *висновків*, що хроніка



являє собою окремих жанр документального кіно. Отже, виникає необхідність детально описувати і вивчати її використання в українському документальному кіно, тому, що в умовах розвитку сучасного телебачення хроніка є засобом втілення сильного емоційного впливу. Стає можливим втілення нової ідеї та відношення авторів сучасних документальних фільмів до історичних подій завдяки введенню хронікальних кадрів до складу композиції сучасних документальних стрічок. Із сучасного погляду на події минулого автори відшуковують матеріал у зв'язках та відношеннях. Хроніка передає людські почуття і враження разом із новим науковим поглядом. Такий засіб є ваговою частиною композиції стрічок. Його мета - це художньо-емоційного освоєння історичних подій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Безклубенко С. Д. Українське кіно : начерк історії [Електронний ресурс] / С. Д. Безклубенко. – К., 2001. – 118 с. — Режим доступу : <http://library.knukim.edu.ua/mystectvo/kino-telemystetstvo/2104-ukrayinske-kino-nacherk-istoriyi.html>
2. Документальний фільм Сергія Буковського «Війна. Український рахунок. І. 1/3» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=cxtgll3j2Sc>
3. Ігошкіна Н. Г. Культурологія мистецтва / Н. Г. Ігошкіна. – К. : МАУП, 2005. – 208 с.
4. Історія Українського Радянського кіно : в 3 т. – К. : Наук. думка, 1987. – Т. 2. – 214 с.
5. Кинословарь : в 2 т. / ред. С. И. Юткевич. — М. : Сов. энцикл., 1966. — Т. 1. — 1966. — 976 с.
6. Кино : энцикл. словарь / ред. С. И. Юткевич. — М. : Сов. энцикл., 1986. — 640 с.
7. Кінокімерія. VII Міжнародний фестиваль аматорського кіно. Каталог. – Херсон, 2012. – 52 с.
8. Марченко С. Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний погляд [Електронний ресурс] / С. Марченко // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – 2011. – № 9. – С. 91 – 103. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Nvkkarogo/2011\\_9/1\\_9.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nvkkarogo/2011_9/1_9.pdf)
9. Росляк Р. В. Кінопрокатна політика в Україні 30-х років ХХ століття [Електронний ресурс] / Р. В. Росляк // Вісн. ДАКККіМ. – 2012 – №1. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2012\\_1/31.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2012_1/31.pdf)
10. Росляк Р. В. Націоналізація кінематографа в Україні образів [Електронний ресурс] / Р. В. Росляк // Вісн. ДАКККіМ. – 2011 – №3. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2011\\_3/40.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_3/40.pdf)
11. Росляк Р. В. Планування та здійснення кінофікації українського села: 30-і роки ХХ століття [Електронний ресурс] / Р. В. Росляк // Вісн. ДАКККіМ. – 2011. – № 4. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vdakk/2011\\_4/53.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_4/53.pdf)
12. Самойленко Т. Особливості становлення та розвитку українського радянського кінематографу (1920 – 1930-ті рр.) [Електронний ресурс] / Т. Самойленко // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. – Вип. 2. – 328 с. – Режим доступу :

[http://nbuv.gov.ua/Portal/Soc\\_Gum/NZTNPU\\_ist/2010\\_2/2010\\_2/Samoylenko.pdf](http://nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/NZTNPU_ist/2010_2/2010_2/Samoylenko.pdf)

13. Тлумачний словник української мови / за ред. проф. В. С. Калашникова. – 2-е вид. – Х. : Прапор, 2005. – 992 с.
14. Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання : зб. ст. / упоряд. Л. Брюховецька. – К. : Задруга, 2010. – 252 с.

УДК 378.147:791

*Р. Н. Ширман,  
м. Київ, Україна*

### ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТВОРЧИХ МАЙСТЕРЕНЬ У ЗАКЛАДАХ КІНООСВІТИ

Одна з нагальних проблем сучасної кінематографічної та телевізійної освіти полягає у виборі системи навчання творчих працівників кіно та телебачення. Еклектичне та некритичне поєднання елементів різних моделей призводить до сумних наслідків. Є потреба проаналізувати досягнення та вади різних систем навчання аби обрати найбільш доцільну за наших умов.

У світі існує багато моделей організації навчання у творчому навчальному закладі. Серед них найбільш поширеними є такі: система роботи за принципом творчих майстерень, система навчання з постійною зміною педагогів, спільне (протягом деякого часу) навчання студентів усіх творчих спеціальностей, навчання за індивідуально обраними програмами (коли не існує такого поняття, як «курс» взагалі).

Придивимося до цих методів організації навчального процесу, щоб зрозуміти їхні позитивні та негативні боки.

Найбільш поширена та відома нам – система творчих майстерень. Саме за принципом роботи творчих майстерень у 1918 році було створено ВДІК. Майстерні Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, О. Довженка, М. Ромма, І. Савченка, Г. Козинцева увійшли до історії кіномистецтва. За таким принципом і сьогодні побудовано навчання в кращих театральних та кінематографічних навчальних закладах Росії та України.

Майстер (художній керівник) є головною постаттю в навчальному процесі. Мистецька, громадська, особиста репутація майстра є гарантією того, що він обиратиме та навчатиме по-справжньому талановитих учнів, вкладаючи в роботу весь свій хист та сумління. Ця традиція бере початок із стародавніх європейських майстерень художників, де учні вчилися та переймали досвід майстра. Протягом п'яти років художній керівник є

вчителем та вихователем студентів майстерні. Людські та творчі стосунки, що складаються між майстром та учнями, іноді тривають усе життя. Зрозуміло, що при цій системі роль майстра під час набору студентів та їхнього навчання є вирішальною. Головним стає інтуїція, досвід та відповідальність майстра-митця за долю молодої людини. Майстер може варіювати як систему оцінок (підтримувати, коли треба, чи, навпаки, більш жорстко оцінювати певну роботу того чи іншого студента), так і методи виховання учнів. Усі майстерні (навіть за наявності загальної програми) суттєво відрізняються одна від одної. Особистість майстра накладає на роботу майстерні свій відбиток. Це робить кожную майстерню унікальною творчою школою.

Зрозуміло, що така система навчання за нинішніх умов стикається з багатьма проблемами. Вона не відповідає вкрай заформалізованим та уніфікованим вимогам, що стоять перед навчальними закладами. У роботу кожної майстерні сьогодні втручається безліч чинників, на які майстер вплинути не може. Це стосується законодавчих, економічних, організаційних чинників. Легітимність постаті майстра за сучасних умов стає дедалі більш сумнівною.

Усе частіше викладачі творчих ВНЗ стикаються з тим, що кількість балів (у шкільному атестаті, за результатами тестування, на загальноосвітніх іспитах) стає вирішальною для вступу і подальшого навчання. Кількість балів за модульною системою має чи не більшу вагу, ніж екранний твір студента чи акторський виступ на сцені.

І це не лише наші реалії. Ректор Всеросійського державного інституту кінематографії Володимир Малишев на сторінках російської газети «Культура» (лютий 2012 року) скаржиться на те, що марно намагається довести Міністерству культури Росії, що ВДІК суцільно відрізняється від Інституту сталі та сплавів (при всій до нього повазі) і обов'язково потребує таких очевидних речей, як, наприклад, творчий конкурс для абітурієнтів.

Але, на мій погляд, набагато більш загрозливою для системи існування творчих майстерень є внутрішня криза, що стає все більш помітною.

Колись усі країни соціалістичного табору копіювали радянську систему навчання. Усі творчі заклади в Польщі, Болгарії, НДР, Чехословаччині також будувалися за принципами творчих майстерень. Зараз у світі цей принцип майже повністю скасовано. Багато хто

звинувачує систему навчання у творчих майстернях у тоталітаризмі та порушенні студентських свобод. Адже студент змушений п'ять років вислуховувати лише одну точку зору й підкорятися певним вимогам, які визначає майстер. Це, на думку багатьох європейських та американських фахівців, звужує можливості навчання. Студент позбавлений вибору. Це не свобода. Навпаки. Для декого це справжнє середньовіччя. Це призводить до того, що іноді студенти вимушені копіювати стилістику свого майстра, догоджати його смакам. Через це виникають конфлікти, непорозуміння. Теплі та сентиментальні спогади про вчителів і домашню атмосферу кращих творчих майстерень не рятують систему в цілому. Багато серйозних та авторитетних практиків і педагогів вважають, що система навчання у майстернях своє віджила. Закиди в старомодності та відсутності демократії є дуже серйозними.

Сьогодні у світі поширені зовсім інші системи освіти.

Більшість кінематографічних та телевізійних учбових закладів не мають майстерень. Там немає художніх керівників курсу. У багатьох європейських та американських учбових закладах студенти протягом першого року (інколи навіть протягом двох років) не розділяються за професіями. Вони навчаються всі разом і мають опанувати основи всіх кінематографічних та телевізійних професій. Кожен має зробити екранні роботи в різній якості: як режисер, як сценарист, як оператор, як звукорежисер, як продюсер, як монтажер. Це дозволяє практично познайомитися з професіями та самому зробити свідомий власний вибір щодо подальшої спеціалізації. Згодом студенти продовжують навчання згідно з обраною спеціальністю (режисер, оператор, звукорежисер, продюсер тощо). Не випадковий власний вибір, не лише інтуїція майстра, а власний практичний досвід має підказати студенту, чим саме йому краще за все займатися, до чого в нього є здібності.

Саме про таку організацію навчання мріяв свого часу відомий режисер, засновник кафедри телебачення в КНУКіМ професор Віктор Борисович Кісін. Його досвід співпраці з закордонними кінематографічними та телевізійними школами (зокрема, досвід перебування в Голландії) підказував, що саме такий спосіб навчання є сьогодні найбільш перспективним. На жаль, передчасна смерть майстра не дозволила йому втілити в життя ці плани.

Творчий конкурс – найважливіший етап роботи будь-якого поважного навчального закладу, що готує майбутніх митців. Це аксіома в

Європі та в Америці.

Типовий шанований американський навчальний кінозаклад – це кінофакультет Каліфорнійського університету.

Абітурієнти при вступі обов'язково представляють свої роботи на творчий конкурс – сценарії, оповідання, нариси, романи, вірші, малюнки тощо. Усі, хто хоче бути режисерами, операторами, сценаристами, крім того, мають надіслати свій фотофільм. Екзаменатори під час вступної співбесіди можуть торкатися необмеженого кола питань, пов'язаних із культурою та мистецтвом.

У Каліфорнійському університеті (як і в багатьох інших навчальних закладах США) абітурієнти вступають до загального відділення кінотелевиробництва. Там взагалі немає розділення на факультети за спеціальностями. Приймають на перший курс п'ятдесят студентів, ділять їх на п'ять груп по десять осіб. Усі вивчають однакові предмети. Перший курс – вступні лекції за всіма дисциплінами. Це вивчення базових речей. По закінченні першого базового рівня й відповідних іспитів студент переходить на більш високий рівень навчання, обирає свою подальшу спеціалізацію. Наприклад, вивчаючи сценарну майстерність, студент на кожному новому рівні отримує все більш складні завдання. Те ж саме стосується режисури, операторської майстерності. Там існують різні рівні опанування кожної дисципліни. Можна обрати абсолютно всі професії та напрямки, але тоді навчання розтягнеться на десятиліття. При такій організації навчання немає не тільки майстрів, а й навіть курсу в нашому розумінні. Кожен навчається за своєю власною програмою. І обирає викладачів (з режисури, операторської майстерності та ін.) за власним бажанням, керуючись авторитетом педагога та його репутацією в студентів. Термін навчання залежить від здібностей та сумління самого учня.

За такої системи навчання склад викладачів постійно змінюється. Хтось читає курс документальної зйомки. Хтось навчає працювати з акторами. Відповідні спеціалісти читають поглиблені курси з історії мистецтва. Диктат якогось одного майстра тут неможливий. Ця гнучка система дозволяє залучити до викладання спеціалістів найвищого ґатунку, які не мають можливості постійно працювати в навчальному закладі, але певний час (у проміжках між власними творчими проектами) можуть приділити для викладання свого спецкурсу. Саме на такі спецкурси приїздять студенти з інших університетів, аби отримати уроки у видатних

майстрів.

Добре відомі нам проблеми зі студентами, що навчаються за контрактом і мають академічні заборгованості (особливо за фахом!), вирішуються доволі просто. Студента не виганяють через профнепридатність. Якщо він і далі хоче сплачувати кошти, то може навчатися скільки завгодно років, але перейти з одного рівня на інший він зможе лише тоді, коли успішно складе іспити й зробить переконливі екранні роботи. Ніхто з викладачів не буде заплющувати очі на творчу неспроможність студента лише через те, що «за все сплачено».

За дещо іншою системою працює Паризька кіношкола La Femis. Вона налічує 8 факультетів і готує сценаристів, режисерів, операторів, звукорежисерів, монтажерів, продюсерів, художників-постановників. На кожному курсі навчається п'ять студентів.

Перший етап вступу – подача документів, коли адміністрація школи приймає попереднє рішення про допуск до творчих іспитів.

Якщо документи приймають, то абітурієнти проходять творчий конкурс у три тури.

У перший рік навчання всі студенти навчаються разом, одним курсом за однією програмою. Кожен має попрацювати над навчальними завданнями за всіма професіями: як режисер, оператор, звукорежисер, художник. Кожну роботу оцінюють різні професори, що керують виконанням окремих завдань. Системи майстрів курсу тут також немає. На кожному етапі навчання окремі курси читають запрошені фахівці. Постійно працює система майстер-класів. Головне в навчанні – виконання практичних робіт.

У школі відпрацьовано чітку навчальну та виробничу програму. Наприклад, з 15 жовтня до 15 грудня студенти роблять вправи, працюючи з акторами, з 15 січня по 15 квітня – вправи з операторської майстерності. Певні строки визначені для зйомок фільмів. Для допомоги при виконанні кожного завдання студент на певний час отримує професійного куратора.

Успішний досвід багатьох шанованих закордонних навчальних закладів дозволяє простежити певні напрямки розвитку та організації навчального процесу. Усе більше навчальних закладів базується на таких принципах:

1. Відмова від творчих майстерень.
2. Надзвичайно жорсткий творчий конкурс, аби вчасно позбутися випадкових, нездатних до творчої роботи студентів.

3. Спільне навчання на першому етапі перебування в кіношколі. Це дає змогу опанувати суміжні професії та зробити для себе власний обґрунтований вибір.

4. В американських та європейських університетах на відповідних факультетах головний акцент робиться на виконанні практичних робіт. Фільм, екранні твори – єдиний важливий підсумок навчання.

5. Демократичність навчального процесу, надання студентам можливості навчатися в різних педагогів за власним вибором.

6. За кошти студент може навчатися скільки завгодно років, але університет не гарантує, що кожен отримає диплом.

7. Навчальні програми різних творчих навчальних закладів та умови прийому мають кардинальні відмінності. Немає й бути не може одного усталеного стандарту (наприклад, до надзвичайно авторитетної у світі Берлінської кіношколи (DFFB) приймають студентів, не молодших за 23 роки, аби вони мали необхідний для митця життєвий досвід).

8. Усі навчальні заклади мають професійну знімальну базу.

9. У навчальні плани університетів та кіношкіл обов'язково закладені строки виконання практичних знімальних робіт (коли студенти займаються виключно зйомками).

Усе це потребує ретельної уваги та вивчення, бо звична для нас система навчання фахівців у галузі кіно і телебачення все менше відповідає вимогам часу та світовим стандартам, працює під великим зовнішнім та внутрішнім тиском.

**УДК 791.43.01**

*Э. С. Юлдашев,  
г. Ташкент, Узбекистан*

### **ЗВУК В КИНО: ПОИСКИ, ПРОБЛЕМЫ, НОВЫЕ МЕТОДЫ**

Проблемы звукооформления фильмов являются на сегодняшний день одними из основных для современного развивающегося кино. Все режиссеры без исключения сталкиваются с проблемами качественного озвучивания фильмов.

Наша кафедра представляет собой синтез звука и изображения не

только по названию, но и в процессе обучения, так как готовит специалистов по специальной программе взаимодействия двух специальностей, с самых азов обучения. С первых дней мы даем понять студентам, что звук – это, вероятно, наиболее труднодостижимый элемент в кино. Довольно часто он представляет собой трудный этап для кинематографистов, звук – это 2/3 фильма. Да, у нас есть возможность добиться высокого качества изображения, но со звуком все намного сложнее. До недавнего времени изображение и звук на экране относились к разным областям искусства. Теперь же современный кинематограф признает, что эти два элемента одинаково значимы.

Помимо сотрудничества с государственными и негосударственными частными компаниями, которые дают большие возможности для практики и развития студентов, мы проводим мастер-классы с ведущими мировыми деятелями в области кино. Так, в октябре этого года мы провели мастер-классы с такими видными представителями кинематографа, как Марк Дакаскос (актер), Фредерик Дифенталь (актер), Матиас Хьюз (актер), Олег Ужинов (режиссер-аниматор), режиссеры Мэнахем Голан, Филипп Берксан, Тэйлор Кеннеди, операторы Томас Маух, Кристофер Бэлл, Ханс Иоахим Шпегель (кинокритик), Георгий Малков (продюсер), Александр Рязанцев (генеральный директор кинокомпании «Каро Премьер»), Ник Пауэлл (директор Национальной школы кино и ТВ), Фипресси Жан Руа (президент Международной федерации кинопрессы). Это всё, по нашему мнению, даёт серьезный стимул для творческого развития студентов.

Один из выпускников нашей кафедры, знаменитый кинорежиссер, сценарист и кинопродюсер Тимур Бекмамбетов как-то сказал: «Как для хорошего кино нужен яркий звук, так краски нужны для кисти Пикассо; звук делает либо портит кино», то есть на сегодняшний день звук в кино стал одним из решающих факторов в успехе всей картины. В частности, мы это видим как на практике, так и в самой истории кинематографа.

Как для кино нужен звук, так и для развития звукорежиссуры нужна киноиндустрия, это синтез, от которого зависит будущее экранного искусства. В нашей стране первые предпосылки для развития звукорежиссуры дало именно кино, это происходит и по сей день. В далеком 1927 году в Узбекистане, а точнее в Центральной Азии, на экраны выходит первый звуковой фильм – «Шакалы равата». Развитие киноиндустрии в стране и технический прогресс привели к тому, что в 2006 году в Ташкенте открывается первая в Центральной Азии студия



Dolby Surround.

На протяжении двух последних десятилетий наблюдается возрастание в социокультурном пространстве роли и значения звукорежиссуры как искусства и как неотъемлемой части технического прогресса в целом. Очевидно, что эта область является не изученной с научной точки зрения. Но звукорежиссура уже давно и твердо заняла доминирующее положение в области коммуникативной и культурной жизни современного общества. Без этой области наша с вами культура не сможет конкурировать с современными тенденциями на мировом уровне.

Век немого кино уже давно прошёл, пришла и утвердилась эра «обволакивающего» звука системы Dolby Surround в кинематографе. Времявещание телевидения в моноформате – это уже изживший себя, пройденный этап.

В силу своей специфики звукорежиссура является одной из важных ступеней развития таких видов искусства, как кино. Трансляция художественной реальности с грамотным и богатым звуковым сопровождением всегда способствует укреплению связи зрителя с художественной стороной фильма, расширению масштаба зрительской аудитории.

Следует также отметить, что сила воздействия звука значительна. В нашем представлении, звук в аудиовизуальных искусствах – это, прежде всего, физическое явление, которое вкуче с эмоциональной составляющей воздействует одномоментно во времени и пространстве и направлено на усиление воздействия.

Звук имеет множество функций, и его место и роль трудно переоценить в системе документально-художественного произведения.

Между тем как в нашей стране, так и за рубежом, где технические эксперименты со звуком обрели широкий размах, накоплен богатый фактический материал, требующий научного осмысления в контексте культуры и искусства, в том числе в интересах совершенствования самой художественной практики. В этом плане наиболее актуальными представляются вопросы о том, способны ли технические новшества дать импульс возникновению новых художественно-эстетических качеств и ценностей в экранных видах искусства, освещать проблему их влияния на творческий процесс, сознание и подсознание зрительской аудитории.

Актуальность данной работы обусловлена, в первую очередь, тем, что определенно недостаточно теоретических построений, научных

исследований, связанных со звуком и звукотворчеством в экранных искусствах как таковых. В последние десятилетия намечается явное противоречие между тем, что требуется аудитории, и тем, что мы видим на экране. И речь здесь идет не только о качестве, но и о культуре звука. Звук, который способен влиять на целостность художественно-эстетического восприятия аудиовизуального произведения, сам подвергся значительным изменениям как в акустическом, так и в эмоциональном плане, а потому появилась острая необходимость не только проанализировать особенности проявления и существования звука в любом экранном произведении, но и выявить те закономерности, которые способствуют этим превращениям. Эволюция звука, участие его в общем художественном кинопроцессе и представляет для нас наибольший интерес.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

**Айдемірова Анжеліка Ельмудінівна**, викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Алексєєва Олена Петрівна**, кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри кіновідеотворчості Казанського державного університету культури і мистецтв (м. Казань, Російська Федерація)

**Безручко Олександр Вікторович**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри кіно-, телемистецтва КиМУ, заступник директора Інституту телебачення, кіно і театру, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету (м. Київ, Україна)

**Беломоїна Катерина Сергіївна**, аспірант Харківської державної академії культури, викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Валюкевич Алла Геннадіївна**, викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Гвоздєв Володимир Миколайович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля (м. Луганськ, Україна)

**Горевалов Сергій Іванович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ, Україна)

**Грекова Олена Миколаївна**, викладач кафедри кіно-, телемистецтва, завідувач навчальної лабораторії Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Дунін Василь Керсантович**, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Журавльова Тетяна Леонідівна**, доцент кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Золоєва Дар'я Таймуразівна**, аспірант Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (м. Київ, Україна)

**Канівець Іван Анатолійович**, аспірант Київського національного

університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (м. Київ, Україна)

**Колос Діна Миколаївна**, здобувач Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Костєв Ігор Вікторович**, викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Кошак Олександр Михайлович**, кандидат наук із соціальних комунікацій, старший викладач кафедри телебачення і радіомовлення Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ, Україна)

**Кулабухова Валентина Опанасівна**, заслужений працівник культури Російської Федерації, доцент кафедри акторського мистецтва Белгородського державного інституту мистецтв і культури (м. Белгород, Російська Федерація)

**Курінна Ганна Вікторівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри телерепортерської майстерності, заступник декана факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Ландяк Оксана Миронівна**, кандидат філософських наук, викладач кафедри «Кіно-, телемистецтво» Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Морєнова Марина Ігорівна**, здобувач Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Москалюк Борис Олександрович**, заслужений журналіст України, старший викладач кафедри журналістики Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля (м. Луганськ, Україна)

**Нікітіна Аліна Андріївна**, студентка 3 курсу спеціальності «Телерепортерство» Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна); науковий керівник – **Алфьорова Зоя Іванівна**, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри телебачення, декан факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Образ Василь Федорович**, старший викладач кафедри режисури

телебачення Інституту кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

**Особов Іван Павлович**, асистент кафедри педагогіки Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Луганськ, Україна)

**Первишева Ірина Борисівна**, аспірант кафедри культурології та медіа-комунікацій, викладач кафедри телебачення факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Пічугін Олександр Всеволодович**, викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Поляков Михайло Карпович**, старший викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Романова Наталія Валеріївна**, викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Росляк Роман Володимирович**, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (м. Київ, Україна)

**Софієнко Марина Костянтинівна**, аспірант Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (м. Київ, Україна)

**Старкова Ганна Володимирівна**, кандидат культурології, викладач кафедри телебачення Харківської державної академії культури (м. Харків, Україна)

**Федорчук Людмила Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент, викладач Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ, Україна)

**Филь Леонід Максимович**, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри художньої фотографії Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Хорунжий Іван Петрович**, старший викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

**Швидка Світлана Олександрівна**, кандидат педагогічних наук, доцент Черкаського національного університету імені Богдана

Хмельницького ННІ педагогічної освіти, соціальної роботи і мистецтва  
(м. Черкаси, Україна)

**Шершньова Катерина Сергіївна**, здобувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (м. Київ, Україна)

**Ширман Роман Натанович**, заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва Інституту кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, Україна)

**Юлдашев Ельдар Садикович**, докторант, викладач кафедри звукорежисерської та кінотелеоператорської майстерності Державного Інституту мистецтв і культури Узбекистану, головний звукорежисер в «IOSIS COMPANY» (м. Ташкент, Узбекистан)

**ДЛЯ НОТАТОК**

---

**ПРОФЕСІЙНА ОСВІТА  
В ГАЛУЗІ КІНО-, ТЕЛЕМІСТЕЦТВА**

МАТЕРІАЛИ  
IV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ  
КОНФЕРЕНЦІЇ

13 – 14 грудня 2012 р.

**Відповідальний за випуск:**

В. К. Дунін

**Технічний редактор – Н. В. Колотовкіна**

**Комп'ютерний макет – Я. Л. Масольд**

**Дизайн обкладинки – С. В. Вейда**

**За достовірність викладених фактів, цитат  
та інших відомостей відповідає автор**

Підп. до друку 24.11.2010. Формат 60x84 1/16. Папір офсет.  
Гарнітура Times New Roman. Друк RISO. Ум. друк. арк. 8,5  
Тираж 100 пр. Зам. № 220.

Видавництво

Луганської державної академії культури і мистецтв

91055, м. Луганськ, Красна площа, 7.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 2686 від 15.11.2006 р.

Тел.: (0642) 59-02-62