

4. Постмодернизм : Новейший философский словарь / [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – Минск : Современный литератор, 2007. – 816 с.
5. Радвилович А. Ю. Инструментарий новой музыки камерных жанров второй половины XX века (на примере творчества зарубежных композиторов 1960–1980 гг.) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Радвилович Александр Юрьевич. – СПб., 2007. – 228 с.
6. Чекан Ю. І. Інтонанційний образ світу : монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.

References

1. Vitachek E. F. Ocherki po istorii izgotovleniya smyichkovyih instrumentov / E. F. Vitachek. – M. : Muzyka, 1964. – 348 s.
2. Debre R. Vvedenie v mediologiyu / Rezhii Debre. – M. : Prakisis, 2010. – 368 s.
3. Martyisheva M. V. Tembroye pole kak tselostnyiy vyrazitelno-koloristicheskiy komponent skripichnogo zvuchaniya : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Martyisheva Marina Vladimirovna. – SPb., 2011. – 223 s.
4. Postmodernizm : Noveyshiyy filosofskiy slovar / [gl. nauch. red. i sost. A. A. Gritsanov]. – Minsk : Sovremennyy literator, 2007. – 816 s.
5. Radvilovich A. Yu. Instrumentariy novoy muzyki kamernyih zhanrov vtoroy polovinyi XX veka (na primere tvorchestva zarubezhnyih kompozitorov 1960–1980 gg.) : dis. ... kand. Iskusstvovedeniya : 17.00.09 / Radvilovich Aleksandr Yurevich. – SPb., 2007. – 228 s.
6. Chekan Yu. I. Intonatsiynyi obraz svitu : monografiya / Yuriy Chekan. – K. : Logos, 2009. – 227 s.

УДК 167.7:791.43"20/21"

Погребняк Галина Петрівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com

СВІТОГЛЯД ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ МОДЕЛІ АВТОРСТВА

У статті розглядаються світоглядні засади творчості кінорежисера, визначаються її специфіка та особлива роль у сучасному культуротворчому процесі. Дослідник розглядає вплив світогляду на формування особистості автора та авторської моделі в кіно. Висвітлюються актуальні проблеми сучасної кінематографічної освіти, пов'язані із становленням мистецької індивідуальності, пропонуються шляхи їх розв'язання, враховуючи багатофункціональний характер режисерської спеціальності.

Ключові слова: світогляд, творчість, кінематограф, режисер, автор.

Погребняк Галина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Мировоззрение как фактор формирования кинематографической модели авторства

В статье рассматриваются мировоззренческие основы творчества кинорежиссера, определяются ее специфика и особая роль в современном культуротворческом процессе. Исследователь рассматривает влияние мировоззрения на формирование личности автора и авторской модели в кино. Освещаются актуальные проблемы современного кинематографического образования, связанные со становлением художественной индивидуальности, предлагаются пути их разрешения, учитывая многофункциональный характер режиссерской специальности.

Ключевые слова: мировоззрение, творчество, кинематограф, режиссер, автор.

Pogrebniak Galina, candidate of science, professor of National academy of staff of culture and art Outlook as a factor of formation model cinematic authorship

The article deals with the philosophical principles of art filmmaker, determined its specific and special role in today's culture-process. Researcher examines the impact of ideology on the formation of personality of the author and the author's model of the movies. Highlights issues of the modern cinematic education associated with the development of artistic identity, the ways of solving them, given the nature of the director's multi speciality.

Key words: outlook, creativity, cinema, director, author.

Осмишуючи сутність світу, людина прагне досягнути його безмежну повноту, знайти в ньому своє гідне місце. Пізнаючи себе й накопичуючи буттєвий досвід, створюючи систему власних принципів, ідеалів і цінностей, людська індивідуальність набуває суб'єктивних переконань, в котрих міститься домінуючий мотив її ставлення до світу. Світогляд людини формується поступово, що і є основою її особистості. При цьому спираючись на світоглядні засади, людина визначає себе як індивіда, демонструє особистісні норми мислення та вчинків, свої наміри й устремління, власну життєву позицію.

Набутий життєвий досвід і різноманітні форми контакту людини зі світом у складному процесі його пізнання–розмаїті й можуть бути виражені як через споглядання, так і через предметно-практичну діяльність світоперетворення, а саме творчість, зокрема кінематографічну, яка покликана відігравати

домінуючу роль у відображенні художньої картини світу. Творчість, вважає свого часу І.Кант, передбачена вже самою природою пізнання, адже " в творчій уяві присутній момент довільності, спонтанності, вона є корелятом винахідливості. У творчості присутній момент необхідності (споглядання), вона опосередковано пов'язана з ідеями розуму, і, відповідно моральним світом" [1, 114].

Мистецька діяльність займає чільне місце у задоволенні духовних потреб, підвищенні загальнокультурного рівня та естетичного формування людини. З цією метою використовуються найрізноманітніші її форми, серед яких виділяється режисерська діяльність, яка останнім часом набуває універсальних якостей, охоплюючи різноманітні сфери побутування суспільства і є важливим чинником як сучасного культуротворчого процесу, так і мистецтвознавчої науки. Зазначимо, що соціокультурний феномен будь-якого виду естетичної діяльності, в тому числі і режисури кіно не обмежується вузьким колом кінематографічної педагогіки, а сягає проблем формування професійної майстерності кінорежисера з точки зору творчих потенцій його особистості. Отож, усунення суперечностей між загальними потребами, які диктує нинішній стан кінематографічної культури, й традиційною системою навчальних методів у галузі підготовки професійних кадрів визначає актуальність нашого дослідження. Використовуючи методи спостереження та теоретичного аналізу, метою свого дослідження автор визначає перегляд змісту навчання режисерів кіно, вибору з арсеналу наукових знань саме тих, які необхідні для підготовки висококваліфікованих спеціалістів кінематографічної галузі, подальшого прогнозування та моделювання їхньої професійної структури.

Зазначимо, що кінематограф – це передовсім мистецтво кінорежисера, особливо коли йдеться про режисера-автора, котрому належить глибоко проникати в буття, його явища, осмислювати і оцінювати їх, "виявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності" [2, 18] у створенні екранного образу фільму, демонструючи цілісність усіх його складових частин. Л. Трауберг свого часу зазначав: "Кінематограф з перших днів свого розквіту став режисерським. З цього приводу можна сумувати, протестувати, боротися, але така історія. Однак режисерський кінематограф передбачає наявність режисера! Не оповідача. Автора!" [3, 17].

Коли йдеться про кіноосвіту взагалі й підготовку кінорежисерів, зокрема, виникає цілий ряд запитань, причиною котрих виявляється не тільки сумна соціально-економічна ситуація, що склалась у вітчизняному кінотворчості. Предметом особливої тривоги є проблема суспільної затребуваності режисерських кадрів, художньо-естетична й морально-етична спрямованість їхньої творчості. Важливо з якою метою навчаються майбутні фахівці? Які теми, ідеї, думки прагнуть донести до глядача? Адже "у роботі режисера, – зазначав Л.Кулешов – все повинно бути підпорядковано ідеї, що визначає доцільність кожного найдрібнішого кадру" [4, 65], аналіз котрого повинен зводитись до того, з якого душевного стану художника він складається і як в результаті впливає на публіку. Адже режисер повинен довіряти глядачеві, а найкраще – "зробити його співучасником творчості, захопити сюжетом твору так, щоб він полюбив і повірив герою. Його слід підняти і нести на крилах глибоко правдивих і високоемоційних почуттів режисерської фантазії, щоби перетворившись на мить на художника, він зміг додумати, дофантазувати і виправдати чимало з недовомленого, наміченого режисером" [5, 133].

Проблема ставлення молодих режисерів до кінодебюту, у разі якщо трапиться диво його фільмувати постає не менш важливою. Практика свідчить: часом дебютанти "забувають" (або навмисне роблять вигляд), що "першу кінострічку як і наступні, треба ставити так, якби вона була останньою і вимагала, щоб їй було віддано все" [5, 147]. Щоправда однієї лише відданості замало аби фільм став мистецьким надбанням. Отож, одним з головних завдань художніх керівників режисерських курсів має бути зосередження уваги на таких поняттях як "актуальність", "кінопошук", "кінокультура", "кінотрадиції? При цьому режисерові "не треба думати, що тільки такі твори актуальні, в яких автор узагальнює, показує факти сьогодення; і в творах, що показують історичні події, можуть бути близькі і зрозумілі сучасному глядачеві ідеї" [4,66]. Однак які педагогічні методи слід застосовувати, щоби впливати на світосприйняття й світовідтворення індивідом дійсності? У який спосіб слід формувати кінематографічне бачення майбутнього фахівця, котрий, приміром, не особливо цікавиться світом, не переймається проблемами світоперетворення, але будучи надмірно егоцентричним, одержимий ідеєю самовизначення і самовираження за будь-яку ціну? Зазначимо, що за своєю сутністю світогляд є цілісним сприйняттям людиною буття, пошуку нею головних і значимих ціннісних орієнтирів, узагальнюючим осмисленням сенсу життя, виявом вищої форми її самосвідомості як особистості. При цьому світоглядна позиція митця, його світоглядні орієнтири стають передумовою прагнення знайти відповіді на смисложиттєві запитання, є визначальним фактором успішної реалізації творчих завдань. З прикрістю слід констатувати той факт, що переважна більшість молодих сучасних режисерів швидко "зрозуміли як упіймати удачу...з'ясувавши для себе, що самовиразяться простіше, аніж розповісти історію. Якщо тобі абсолютно нічого знімати і ти пустий... але при цьому можеш вмовити потужного оператора фільмувати твоє кіно, використати музику Вівальді, то завжди знайдуться кілька осіб, котрі скажуть, що це цікаво. А історію розповісти надзвичайно складно" [6, 101]. Здається що постає режисера, який вміє "розробити суб'єктивні враження, знайти в них загальноозначує і дати уявленням свої форми" [7, 258] не є нині актуальною в середовищі молодих кінематографістів.

Парадоксально, але серед значимих проблем вітчизняної режисерської освіти на особливу увагу заслуговує навчання вмінню "бачити" фільм на "папері" людини з недостатньо розвинутою уявою, небагатою фантазією? Як навчити писати того, хто практично не читає й мало чим цікавиться, однак хоче називатись режисером? Адже давно відійшла у небуття як практика так званого "поштуч-

ного" відбору абітурієнтів, так і обов'язковий віковий критерій, що уможлививлював прихід у режисуру перш за все дорослих мислячих людей з певним життєвим досвідом, таких, що "добре і глибоко знають життя" [5, 146] (і іноді мають першу вищу освіту), системою цінностей, орієнтирів, прагнень і уподобань, людей сповнених певних ідей і готових донести їх світові. Такі митці, зазвичай, прагнуть відшукати найкращі способи реалізації власних авторських ідей, що на думку П.Г. Гонзага і означає "бути гарним художником, відчувати вплив оточуючих предметів і вміти передавати це іншим – визначає художника-поета, знайти причини їх впливу – свідчить про наявність художника-філософа" [8, 153]. Розкрити суть, відчуті, оцінити все назване вище – означає бути режисером-автором.

Нині вищі навчальні заклади в Україні поставлені в такі умови, що змушені вдаватись до "валового" випуску режисерських кадрів, набираючи на курс мало не до тридцяти осіб, більшість з яких тільки роблять вигляд, що навчаються, бо ж зараховані на контрактній основі й вважають себе студентами "привілейованої касты", що ніби дозволяє їм часом ігнорувати навчальний процес. "Режисер повинен знати собі ціну, – зазначає Е.Рязанов, – але ні в якому разі не переоцінювати власну персону і її значення" [9, 75]. Однак, амбіційні хлопці та дівчата наївно сподіваються приховати відсутність таланту і вміння чи здатність наполегливо працювати фактично купленим дипломом.

Отож, як таких студентів навчити відчувати і відображати специфічний духовний рух і своєрідне прагнення, "муку матерії" [10, 11], розкласти її на кадри, примножувати засобами монтажу і при цьому намагатись перетворити перегляд свого фільму в акт плідної співтворчості митця і глядача? Адже ніхто, приміром, не вчив видатного американського режисера Девіда Уорка Гріффіта. Він опановував знання самостійно. Однак робив це у такий спосіб, що під впливом кіномайстра, "освіченої людини і вдумливого любителя читання, актори стали навіть надмірно захоплюватися науковими дослідженнями і філософією" [3, 19]. Свого часу П.Лафарг зазначав, що "філософствування – відмітна риса людини, відрода її розуму" [11, 237]. В цьому зауваженні фіксується потреба, що коріниться в мисленні будь-якої людини, тим більше кінорежисера. Але вона може існувати, або як потенційна, або як така, що проявляється у нерозвинутому вигляді, в повсякденній свідомості, а не тільки як усвідомлена потреба. Для митця вона завжди актуальна.

Не менш важливим щодо освіти режисера є і запитання про те, для якої аудиторії зніматиме свою першу, не дипломну стрічку молодий режисер? О.Герман, один з найбільш послідовних і загадкових представників авторського кіно, пригадував розмову з початкуючим митцем, запитавши, для кого той фільмує кіно. На що отримав відповідь: "для себе". Однак майстер впевнений, що "для себе не можна навіть прозу писати, вірші. Навіть лист. Тим більше кіно. Коли знімаєш фільм, ти робиш це для когось, нехай це будуть нечисленні люди: якісь друзі... улюблені жінки, але все одно адреса повинна бути ... Якщо робиш фільм для себе ... Тоді вже і не демонструй ніде" [6, 102].

Як же розпізнати та максимально точно визначити режисерський потенціал абітурієнта? Адже педагогічна практика часом свідчить, що саме той абітурієнт, який продемонстрував на вступних іспитах досить скромні мистецькі дані, має значний потенціал, прагне і демонструє здатність до самовдосконалення в процесі навчання й поступово залишає далеко позаду тих однокурсників, котрі на фахових випробуваннях начебто й виграшно зарекомендували себе, однак згодом так і не виявили здібностей до навчання, не стали спроможними до саморозвитку.

Для визначення режисерського потенціалу існує низка емпіричних та експериментальних критеріїв, основними з яких повинні стати інтелектуальний, морально-етичний, художньо-естетичний, психофізіологічний, комунікативний. На наш погляд, провідним у відборі майбутніх кінорежисерів повинен стати саме критерій, що засвідчує рівень інтелекту, загальну ерудицію абітурієнта, здатність до накопичення знань, оскільки як зазначав ще О.Довженко зняти фільм "розумніший" за себе поки ще вдалось нікому, не кажучи про просвітницьку функцію кінематографа, котра покладена на розумного митця. На думку ж Л.Трауберга "однаково погані – брязкання знаннями і кокетство невіглаством" [3,98]. Ми в свою чергу зазначимо, що посилення аналітичного, інтелектуального начала в художній творчості надає відносинам між мистецтвом і філософією нової якості – зв'язки між ними стають все більш оголеними і філософська думка чи проблема досить часто виявляється об'єктом художнього зображення. Приміром може слугувати хоча б основний предмет філософського пізнання – система відношень "людина і світ". Адже відтворювана мистецтвом художня картина світу, котра утворюється як результат складної і неоднозначної взаємодії численних образів, характерів, творів завжди знаходиться в тому чи іншому більшому чи меншому зв'язку з тими концепціями, які склались у філософії. До того ж у процесі зображення теми "Людина і Світ" зростає інтелектуальна наповненість мистецтва, підсилюється роль авторського начала у висвітленні філософської тематики. При цьому актуальною залишається думка О.Довженка про те, що авторам фільмів "слід з повагою ставитися до розуму глядача. Головний же недолік наших кінокартин у тому, що творці немов би не бажають рахуватися з високим інтелектуальним рівнем нашого народу" [12, 403].

Важливим критерієм у відборі здобувачів режисерського фаху, на який на вступних іспитах до вищого навчального закладу, зазвичай, не звертають уваги є тестування морально-етичних якостей абітурієнтів, що базуються на усвідомленні ними таких понять, як добро, честь, гідність, совість, сором, відповідальність, порядність, повага, толерантність, любов до ближнього, самосвідомість, національна свідомість. На думку Е. Рязанова душа режисера "зобов'язана бути не тільки відкритою добротою..., але й творити її" [9,75]. Отож, про який виховний статус фільму можна вести мову, коли його

автор (нехай потужна особистість, непересічна індивідуальність) не тільки не наділений вказаними якостями, але й має про них приблизне уявлення? Чи можуть нині молоді режисери висловити своє творче кредо так, як це зробив фундатор українського авторського кіно О.Довженко: "Я пристрасно мріяв про добро... мені здавалось, що я народився для того, щоби принести людям багато добра. Я вірив, що здійснию це в кіно..." [12, 441].

Теоретично та й практично можна навчити студента відтворювати екранними засобами образ світу, картину світу. Однак важливим є той фактор, що специфіку названих понять, в основі яких лежить своєрідний остов уявлень про світ – світоглядна модель – визначає обов'язкова залежність від "призми, через яку здійснюється світобачення" [13,55] митця, в якій задіяні усі сфери й рівні його свідомості, від різноманітних процесів сприйняття, відчуттів, уявлень до найвищої форми його психічної діяльності – національної свідомості. А тому створення навчальних програм, котрі би обов'язково включали національну складову і послідовно стимулювали студентів режисерських спеціальностей до "усвідомлення національної основи художніх творів і емпатійно-емоційного ставлення до національної сутності художніх образів; проведення в процесі навчання художніх паралелей між творами в різних видах мистецтва за національно-стильовими ознаками"[14,183], а також активного стимулювання студентів до глибоко усвідомленого відтворення національних ознак засобами кіно у власній творчості, безсумнівно, дало би позитивний результат.

Зважаючи на те, що світоглядний вплив кінематографа в значній мірі залежить від того, наскільки глибоким є проникнення митця у суспільні явища й внутрішній світ людини, а також діалектичної єдності художнього сприйняття ним дійсності, що є "основою й першоджерелом творчості, моделлю" [15,18], у селекційному процесі як абітурієнтів режисерських спеціальностей, так і подальшому навчанні студентів слід особливої уваги надавати їх розумінню і вмінню відображати кінематографічними засобами не тільки естетичні категорії "огидне", "потворне", "низьке", "трагічне", але й "піднесене", "прекрасне", "героїчне", "гармонічне". Мета й завдання художньо-естетичних і технічних засобів в кіно – неподільні, оскільки відомо, що саме "досягнення кінотехніки лежали в основі багатьох художніх відкриттів" [16, 86]. Свого часу О. Довженко запитував: "Чи може бути прекрасною багнюка? Так. Хіба глина великого скульптора не багнюка? Яка ж вона велична ця безмежна гладінь намитого мокрого мулу!" [11, 294].

Важливим моментом у професійному відборі здобувачів режисерського фаху має бути і обов'язкове врахування психофізіологічних особливостей "молодого обдарування". Чільне місце в цьому ряді повинна займати, але не займає, оцінка типу нервової системи абітурієнта, оскільки режисерська професія за своєю суттю диктаторська й вимагає демонстрації певних вольових якостей. Не слід залишати без уваги спроможність тонкого емоційного сприйняття здобувачем навколишньої дійсності, що може виступати певною запорукою формування майбутнім режисером емоційно-художньої виразності фільму. Режисерський фах вимагає від кожного, хто має бажання ним оволодіти, й дужого здоров'я, неабиякої витривалості, вольових якостей, а головне терпіння. Адже "постановка фільму – процес, що триває рік і більше й треба вміти розподілити на увесь період творчий запал, примусити себе терпеливо чекати..." [9, 75].

Виявлення комунікабельних здатностей та розвиток комунікативних навичок чи не найбільша прогалина в сучасній вітчизняній освіті кінорежисера. Хоча щось, що віддалено нагадує комунікативну методик у вихованні студентів режисерських спеціальностей, жевріє в практиці мистецьких вишів і торкається поняття "комунікація" як своєрідного двостороннього обміну інформацією "викладач-студент", "студент-студент". Однак, це не завжди дає позитивний результат, бо часом зводиться до такого: "Я знав режисерів, котрі по тридцять років розбирали перед учнями надбання й недоліки двох-трьох своїх загалом вдалих фільмів, здобутки ставали планетарними, прорахунки – дрібницею. Це, звісно, не відноситься до С.Ейзенштейна, в книгах якого розбір власних шедеврів зроблений з неупередженістю хірурга" [3, 22]. Загалом таке навчання начебто і має на меті індивідуалізацію як умову навчання мистецтву режисури й часом впливає на формування його авторської моделі, що передбачає виявлення (за Е.Пасовим) індивідуальних властивостей студентів й індивідуальну індивідуалізацію, визначення їх суб'єктних властивостей і суб'єктну індивідуалізацію, окреслення особистісних властивостей і особистісну індивідуалізацію [17]. При цьому слід зважити на думку Вс.Пудовкіна, котрий давав таку оцінку режисеру-автору: "Кожен художник індивідуальний, його твір пов'язаний з суб'єктивними думками, почуттями. Але художник не має права будувати свій твір на тому, що йому "здалося" цікавим чи важливим. Не все приватне є важливим і цікавим" [18, 11].

Специфічною складовою режисерської професії є вміння організувати творчий процес, керуючи величезною кількістю креативних спеціалістів. Однак чи навчають у вишах майбутніх фахівців організувати, управляти, керувати колективом знімальної групи, більше того, чи намагаються при відборі ще тільки абітурієнтів виявити їх здатність встановлювати й підтримувати контакти з іншими людьми, а саме комунікативну компетентність? Незважаючи на те, що заявлена в освітньо-кваліфікаційній характеристиці комунікативна функція режисерського фаху вважається однією з провідних, мало хто у вищій школі надає їй належної уваги в оволодінні ремеслом. Майбутніх кінорежисерів не вчать елементарному – доброзичливості в роботі з творчим колективом, не викладають стратегію відкритого, діалогічного, рольового, міжособистісного спілкування, що передбачає вміння слухати і виявляти готовність враховувати позиції інших заради спільної справи – якісного кінопродукту. Адже

"режисерові не потрібно бути генієм, котрий нікого і нічого не помічає. Не слід стояти осторонь колективу, а тим більше над ним. Для творчого колективу режисер повинен бути авторитетом, котрий ґрунтується не на високому посадовому положенні, а здобувається працею, знаннями, величезною любов'ю до мистецтва. Кінорежисеру слід користуватися усіма способами зближення зі знімальною групою" [5, 155].

Як наслідок, молоді креативні харизматичні кінорежисери не здатні в роботі над кінопроектом обирати вірну стратегію і тактику спілкування з творчими партнерами, роблячи передчасні висновки за відсутності достатнього числа фактів; за відсутності уваги й належного інтересу не можуть порозумітись з не менш талановитими колегами; занадто замкнуті, зосереджені на собі й схильні безапеляційно відкидати все, що хоч якось суперечить власним поглядам, залишаючись при цьому недостатньо переконливими; часом неспроможні здійснювати об'єктивний аналіз виробничих ситуацій, проблем на знімальному майданчику, попереджувати небажаний розвиток подій.

Підводячи підсумок, слід зазначити, що методологічне обґрунтування сучасної режисерської освіти мало би включати, але не включає системність поєднання способів освоєння як дійсності, так і кіномистецтва, виявом чого слід вважати цілісність світоглядних і емоційних, інтелектуальних і раціональних, свідомих і підсвідомих, індивідуальних і особистісних, естетичних і етичних, об'єктивних і суб'єктивних, комунікативних принципів мистецького навчання, дотримання яких сприятиме ефективності підготовки спеціаліста кінематографічної галузі. З огляду на сказане, навдивовижу актуальною виглядає нині думка, висловлена більше п'ятдесяти років тому: "В більшості картин молодих авторів, незважаючи на їх здібності, ми бачимо елементи приреченості, похмурості, погоню за кадром заради кадру, за ракурсом заради ракурсу. Однак глибокої думки, великої і певної мети у режисерів немає. Майстерністю вони володіють погано, бракує їй культури ..." [5,21]. То ж хотілося сподіватись, що з часом зміняться підходи у вихованні режисерських кадрів, фільми котрих були би конкурентноспроможними на міжнародному ринку.

Література

1. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Мысль, 1994. – 268с.
2. Автор // Скопенко О. Мала філологічна енциклопедія. – Київ.: Довіра, 2007. – 478с.
3. Трауберг Л. Избранные произведения: В 2-х т. / Л. Трауберг. – Т.1. – М.: Искусство, 1988. – 496с.
4. Кулешов Л. Уроки кинорежиссуры / Л. Кулешов – М.: ВГИК, 1999. – 262 с.
5. Пыр'ев И.А. Избранные произведения: В 2-х т./ И.А. Пыр'ев. – М.: Искусство, 1978. – Т.1. – 450с.
6. Герман А. Высокая простота / А. Герман // Искусство кино. – 1990. – №6. – С. 100-102.
7. Горький М. Собрание сочинений: В 30т. / М. Горький – М.: Госполитиздат, 1955. – Т.29. – 259с.
8. Гонзага П.Г. Предупреждение моему начальнику. – В кн. Мастера искусства об искусстве / П.Г. Гонзага. – Т.6. – М.: Искусство. – 1969. – С. 144-157.
9. Рязанов Э. Неподведенные итоги / Э. Рязанов. – М.: Вагрибус. – 1995. – 512с.
10. Фокин И. Л. Феноменология теогонической души в учении Я. Бёме / И. Л. Фокин // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. – 2008. – № 1(10). – С. 7-18.
11. Лафарг П. Литературно-критические статьи / П. Лафарг. – М.: Худож. лит., 1936. – 304 с.
12. Довженко А.П. Думы у карты Родины: киноповести, рассказы, очерки статьи. – Л.: Лениздат, 1983. – 463с.
13. Постовалова В.И. Картины мира в жизнедеятельности человека / В.И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 12-69.
14. Степура М. Концептуальні засади мистецької педагогіки / М. Степура // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування. – К.: ДАККіМ, 2009. – 199с.
15. Бальзак Оноре Думы про мистецтво. Пер. з фр. / Оноре Бальзак. – К.: Мистецтво, 1981. – 255с.
16. Ждан В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В.Н. Ждан. – М.: Искусство, 1986. – 496с.
17. Пассов Е.И. Основы коммуникативной методики обучения иноязычному общению / Е.И. Пасов. – М.: Русский язык, 1989. – 276 с.
18. Власов М. Пудовкин – кинокритик и публицист // Пудовкин В.И. Собрание сочинений: в 3т. – М.: Искусство, 1975. – Т.2 – 479с.

References

1. Kant I. Kritika chistogo razuma / I. Kant. – M.: Mysl', 1994. – 268s.
2. Avtor // Skopenko O. Mala filolohichna entsyklopediia. – Kyiv.: Dovira, 2007. – 478s.
3. Trauberg L. Izbrannye proizvedeniia: V 2-kh t. / L. Trauberg. – T.1. – M.: Iskusstvo, 1988. – 496s.
4. Kuleshov L. Uroki kinorezhissury / L. Kuleshov – M.: VGIK, 1999. – 262 s.
5. Pyr'ev I.A. Izbrannye proizvedeniia: V 2-kh t./ I.A. Pyr'ev. – M.: Iskusstvo, 1978. – T.1. – 450s.
6. German A. Vysokaia prostota / A. German // Iskusstvo kino. – 1990. – №6. – S. 100-102.
7. Gor'kii M. Sbranie sochinenii: V 30t. / M. Gor'kii – M.: Gospolitizdat, 1955. – T.29. – 259s.
8. Gonzaga P.G. Predupredomlenie moemu nachal'niku. – V kn. Mastera iskusstva ob iskusstve / P.G. Gonzaga. – T.6. – M.: Iskusstvo. – 1969. – S. 144-157.
9. Riazanov E. Nepodvedennye itogi / E. Riazanov. – M.: Vagrimus. – 1995. – 512s.
10. Fokin I. L. Fenomenologiiia teogonicheskoi dushi v uchenii Ia. Beme / I. L. Fokin // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina. – 2008. – № 1(10). – S. 7-18.
11. Lafarg P. Literaturno-kriticheskie stat'i / P. Lafarg. – M.: Khudozh. lit., 1936. – 304 s.
12. Dovzhenko A.P. Dumy u karty Rodiny: kinopovesti, rasskazy, ocherki stat'i. – L.: Lenizdat, 1983. – 463s.

13. Postovalova V.I. Kartiny mira v zhiznedeiatel'nosti cheloveka/ V.I.Postovalova // Rol' chelovecheskogo faktora v iazyke: lazyk i kartina mira. – M.: Nauka, 1988. – S. 12-69.
14. Stepura M. Kontseptualni zasady mystetskoj pedahohiky / M. Stepura // Suchasni problemy mystetstvosnavchoi ekspertnoi otsinky kulturnykh tsinnosti ta predmetiv kolektsionuvannia. – K.: DAKKKiM, 2009. – 199s.
15. Balzak Onore Dumky pro mystetstvo. Per. z fr. / Onore Balzak. – K.: Mystetstvo, 1981. – 255s.
16. Zhdan V.N. Estetika ekrana i vzaimodeistvie iskusstv / V.N.Zhdan. – M.: Iskusstvo, 1986. – 496s.
17. Passov E.I. Osnovy kommunikativnoi metodiki obuchenia inoiazychnomu obshcheniu / E.I. Pasov. – M.: Russkii iazyk, 1989. – 276 s.
18. Vlasov M. Pudovkin – kinokritik i publitsist // Pudovkin V.I. Sobranie sochinenii: v 3t. – M.: Iskusstvo, 1975. – T.2 – 479s.

УДК 72.012

Сьомкін Володимир Васильович
кандидат мистецтвознавства, професор
Інституту дизайну та ландшафтного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

АКТУАЛІЗАЦІЯ ЕРГОНОМІКИ В КОНТЕКСТІ ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ

Технічний прогрес, впровадження нових технологічних процесів, централізація і керування великими комплексами з визначенням засобів оптимальної взаємодії людини та середовища життєдіяльності визначили актуальність ергономіки, зокрема в контексті розвитку дизайн-діяльності. Одне з найважливіших завдань проектування знарядь праці та інших промислових виробів, предметного оточення людини полягає в оптимізації процесів використання їх людиною. Ергономіка розглядається як природно-наукова основа дизайну. Вона забезпечує дизайн-проектників, інженерно-технічних фахівців, архітекторів знаннями законів формування і зміцнення людської діяльності. Саме тому ергономічне забезпечення дизайн-проектуюванню об'єктів предметного середовища є логічною і в багатьох випадках пріоритетною складовою формування предметного світу.

Ключові слова: ергономіка, дизайн, людський чинник, оптимізація, діяльність.

Сьомкін Володимир Васильович, кандидат искусствоведения, профессор Института дизайна и ландшафтного искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Актуализация эргономики в контексте дизайн-деятельности

Технический прогресс, внедрение новых технологических процессов, централизация и управление крупными комплексами с определением средств оптимального взаимодействия человека и среды жизнедеятельности определили актуальность эргономики, в том числе в контексте развития дизайн-деятельности. Одна из задач проектирования орудий труда и других промышленных изделий, предметного окружения человека заключается в оптимизации процессов их использования человеком. Эргономика рассматривается как естественно-научная основа дизайна. Она обеспечивает дизайнеров, проектировщиков, инженерно-технических специалистов, архитекторов знаниями законов формирования и укрепления человеческой деятельности. Именно поэтому эргономичное обеспечение дизайн-проектирования объектов предметной среды является логичной и во многих случаях пріоритетной составляющей формирования предметного мира.

Ключевые слова: эргономика, дизайн, человеческой фактор, оптимизация, деятельность.

Syomkin Vladimir, cand. Art History, Professor. Institute of Design and Landscape Art The National Academy of Culture and Arts

Actualization ergonomics in the context of design

Further technical progress of mankind, implementation of new processes, centralize and manage large complex with determining the optimal means of human interaction and the entire habitat identified the relevance of ergonomics, particularly in the context of design – business. One of the most important design tools pryasi wither. Other industrial products, total human environment objective is to optimize processes using them is a man. Ergonomics and design enable the creation of tools, processes and environments that enable better meet the challenges of human development, human health and the environment of life in all its manifestations. Ergonomics is an essential research – part of the project design – activities and cooperation designer and ergonomists interdependent and organic. Ergonomics is seen as a natural – scientific basis for design. Ergonomics provides designers, designers, producers, engineers – technicians, architects knowledge of the laws of the formation and strengthening of human activity. That's why ergonomic design software – any design – which objects subject environment is logical and in many cases a priority component forming the material world that surrounds.

Key words: ergonomics, design, human factors, optimization activities.

Діяльність людини в сучасних умовах неможливо зрозуміти, дослідити та удосконалити, не вивчаючи її у взаємодії з функціонуванням технічних засобів, що оточують людину в предметному середовищі і за допомогою яких люди вирішують ті чи інші завдання щодо різноманітних видів діяльності, насамперед трудової. Технічний прогрес загострив проблему узгодження технічних засобів та технологічних процесів, централізації і керування великими комплексами з визначенням умов і засобів оп-