

main components: cognitive, of personal creativity and technological. The basis of the cognitive component consists of scientific and theoretical knowledge and skills; the composition of the personal creativity component includes: professional and important managerial qualities, creativity, individual style of management; the technological component involves practical knowledge of management technologies and their characteristics which has been achieved by the Masters.

Key words: management, managerial culture, structure and components of culture, professionally important qualities, creativity, management technologies.

Стаття надійшла до редакції 26.02.2018 р.

Прийнято до друку 01.03.2018 р.

Рецензент – д.п.н., проф. Харченко С. Я.

УДК 978.147:[791.621:778.53-051]

М. М. Гончаренко

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ КІНО- ТА ТЕЛЕОПЕРАТОРІВ В УМОВАХ СУЧАСНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Пріоритетними завданнями сучасної освіти є необхідність оптимізації навчального процесу у вищих навчальних закладах з метою якісної підготовки майбутніх фахівців що регулюється Законами України «Про освіту» та «Про вищу освіту».

У сучасному суспільстві молоде покоління все більше стає активним і рівноправним учасником демократизації суспільства. Воно прагне на участь у всіх сферах суспільного життя. Нове місце молоді визначає також вихід процесу навчання на новий рівень.

За всіма прогнозами, ХХІ століття, стало століттям інформаційних технологій. Світ, що кілька десятиліть тому був інформаційно бідним, сьогодні, завдяки засобам масової і індивідуальної комунікації, перетворюється в середовище загального інформаційного простору. На наших очах формується нова соціокультурна і естетична парадигма, що характеризується домінуванням екранної культури.

Мистецтво та кінематограф зокрема є досить впливовою складовою у формуванні єдності нації, її естетичних критеріїв та індивідуальної свідомості суспільства, що є дуже важливим фактором у наш час, час внутрішньої економічної нестабільності та зовнішньополітичної експансії.

Кіно, як відомо, мистецтво синтетичне, воно поєднує багато складових з різних галузей творчості. Однією з вагомих складових у фільмовиробництві є технічна складова. У цьому сенсі, кіно є синтезом техніки та мистецтва. Науково-технічний прогрес, завдяки якому і

виникло мистецтво кіно, мав і має великий вплив і на кіновиробництво з технічного боку, і на естетику кіно мови тощо.

Сучасний кінематограф, його виробництво, неможливо уявити без новітніх розробок у різних галузях науки та техніки. Таким чином роль кінооператора – людини, яка за допомогою технічних засобів, створює кінематографічне зображення, – основи та фундаменту кінотвору, стає дуже вагомою. Це стосується й українського кіно, в якому б стані воно зараз не було. Українська кінооператорська школа за весь час розвитку кінематографу завжди була яскравим художнім явищем.

Проблема розуміння кіно як мистецтва глибоко вивчена і розроблялася в роботах відомих радянських і закордонних кіномитців. У класичних працях О. Довженко, С. Ейзенштейна, Ю. Лотмана, В. Пудовкіна і інших була досліджена специфіка кіномови, її система, синтетична природа, місце серед інших видів мистецтв.

Разом із, тим проблема операторської майстерності в контексті використання комплексу засобів художньої виразності для створення екранного образу розроблена в значно меншому ступені. Зокрема, деякі аспекти даної проблеми розглянуті в класичному творі А. Головні «Майстерність кінооператора» [1], у якому розкриті проблеми роботи оператора над зйомкою художніх фільмів.

Досліджуючи зародження та становлення української кінооператорської школи потрібно згадати, що на початку ХХ сторіччя Україна була частиною Російської імперії, а пізніше радянської. Отже, становлення українського кіно тісно пов'язане з російським та радянським кінематографом.

Кіно в Росії з'явилося приблизно через десять років після історичного показу перших фільмів братів А. та Л. Люм'єр на Бульварі Капуцинів у Парижі. На той час кінематограф перестає бути тільки розважальним атракціоном, у якому головним феноменом була рухлива фотографія. Це був початок створення нових форм та засобів впливу на глядача. Перші стрічки, в основному були французького походження, а виробництво й розповсюдження кінофільмів було зосереджено в руках іноземців.

У Парижі, при показі кінострічок, відомого на той час французького оператора Л. Форест'є, який працював в Росії, особливу увагу привертає картина «Донські казаки». Картина мала шалений успіх за кордоном (особливо в Америці) [7].

Кіноринок в Росії починає дуже швидко розвиватись. Попит на кіновидовища стає настільки великим, що кіновиробники зрозуміли вигідність випуску картин на вітчизняні сюжети, правильно прорахувавши, що вони принесуть набагато більший прибуток ніж прокат кінострічок закордонного виробництва. Перші російські кінострічки з'являються у 1907 році, їх виробництво було зосереджено в руках іноземців. Як і на заході, кіновиробництво в Росії починалось з хроніки, у виробництві яких все одно домінували іноземці як режисери, так і оператори. Але поступово у кіновиробництво приходило все більше вітчизняних фахівців.

У 90-х роках минулого сторіччя І. Тимченко – одеський механік-конструктор та професор фізики Московського університету М. Любимов сконструювали апарат для відтворення на екрані безперервного руху людей та предметів. Робота апарата була продемонстрована на засіданні секції фізики ІХ з'їзду російських натуралістів та лікарів 9 січня 1894 року. В той же час автори зареєстрували свій винахід. Але і він поділив долю «хрономотографу» та «сторбографу»: далі патенту справа не зрушила, не знайшло підприємця, який би зробив те, що пізніше зробили брати А. та Л. Люм'єри.

Пізніше провідні українські фотографи-художники досить успішно здійснювали процес «оживлення фотографій», створюючи так звані «рухомі знімки». Таким ентузіастом-винахідником був харківський художник-фотограф А. Федецький (1857-1902) [6]. Перший в Україні кіносюжет «Перенесення чудодійної ікони Куряжської Божої Матері у Харківський Покровський монастир» побачив світ 30 вересня 1896 року. У подальших своїх роботах майстер фіксував український побут, українське життя. Це знайшло відображення у фільмах «Відхід потягу від Харківського вокзалу», «Народні гуляння по Кінній площі», «Катання Червоною площею».

З 1907 року в Україні починається регулярне виробництво кінопродукції. В основному це хронікально-документальні сюжети, гостро постає потреба у професійних кінооператорах. Через те, що в основі кіно є фотографічне зображення, в кінооператорську професію приходять велика кількість професійних фотографів. Так відомий київський фотограф Н. Козловський змінив фотоапарат на кінокамеру та зробив перші хронікальні зйомки на місцевому матеріалі. Зйомки відбуваються не тільки у Києві, а також у Харкові, Одесі, Катеринославі, де працює оператором Д. Сахненко, якого з упевненістю можна назвати піонером українського кіно [6]. Він самостійно оволодів проекційною та знімальною технікою. Технічна та в якійсь мірі художня якість знятих ним стрічок свідчили про його операторську обдарованість і тим самим привернули увагу співробітників французької фірми «Пате», яка займалася кіновиробництвом.

Багата українська історія та літературне надбання не могли не привернути увагу кіномитців-початківців, так у 1911 році Д. Сахненко створює фільм «Запорізька Січ». Пізніше, у натурних декораціях, він створює фільми за п'єсами класиків української літератури: «Наталка Полтавка» за І. Котляревським та «Наймичка» за І. Тобілевичем. Кіномитець виступає як режисер, і як оператор. Але у подальшому, у фільмі «Богдан Хмельницький» за п'єсою М. Старицького виступає тільки як оператор. У цьому фільмі він один з перших поєднує павільйонні та натурні зйомки і робить це доволі вдало [6].

Звернення кінематографістів до фольклорних традицій та літературної класики плідно впливало на стильову різноманітність та збагачувало арсенал виразних засобів, створювало передумову побудови

кінематографічної мови. За часів першої світової війни українські кінематографісти не мали змоги брати участь у висвітленні військових подій. Монопольне право на документальні зйомки було віддано Скобелевському комітету, в якому працювало всього п'ять операторів: три російських і два іноземних. Сюжети були не цікаві, скупі і не завжди об'єктивні [4].

У Харкові кінопідприємець Ф. Щетинін випускає серію урапатріотичних стрічок про славу російської зброї та російських солдат. Ця продукція не вимагала від операторів будь-яких зображувальних прийомів і зводила його функції до елементарної технічної фіксації. З усіх фільмів, що були зроблені в Україні за часи першої світової війни уваги заслуговує драма «Життя та смерть лейтенанта Шмідта», де для показу правдивої атмосфери були задіяні масовки солдат та матросів. Автори фільму Я. Посельський та А. Разумний у подальшому плідно працювали у радянському кіно.

У перші роки після революції 1917 року в Росії ми можемо спостерігати занепад кіноіндустрії. Головною причиною цього був великий дефіцит кіноплівки.

Події революції 1917 року мали вплив на розвиток та становлення українського кіно. У 1918 році почали скорочуватися обсяги кіновиробництва на приватних кінофабриках. Велика кількість операторів почала знімати хронікальні сюжети. Так зароджувалось українське документальне кіно, яке потім стане яскравою сторінкою українського кінематографу взагалі.

Встановлення радянської влади на теренах Російської імперії та в Україні зокрема мало великий вплив на розвиток кінематографа. З одного боку нова ідеологія ускладнювала роботу над хронікально-документальними сюжетами, та з іншого – ця складність вимагала пошуку нових виразних засобів, вдосконалювала зображувальну мову кінематографу, в першу чергу це відносилось до роботи оператора.

Радянська кінохроніка мала в нових умовах великий вплив на розвиток операторського мистецтва, стала місцем виховання нових кадрів операторського цеху. Поставлена перед завданням безпосереднього відображення історичних подій, радянська хроніка вимагала від оператора ідейної цілеспрямованості, великої активності та творчої винахідливості, вміння пристосовуватись до різноманітних умов зйомки [5].

Специфіка роботи у документальному кіно потребує від оператора в багатьох випадках брати на себе авторські функції, зберігати композиційну єдність та сюжетну послідовність, розробляти принципи монтажних зйомок. Ідеологізація та політичне забарвлення спонукали операторів до пошуку різноманітних засобів зйомки для подальшого активного впливу на глядача. Це і верхні точки зйомки для відображення масштабних подій, нижні точки зйомки для надання монументальності, динамізму та експресивності деяким ораторам, застосування панорам, зйомки з рухливих об'єктів. Ці напрацювання у подальшому стануть

основою нової авангардної кіномови, яка буде активно використовуватися у ігровому кіно. У сюжеті оператора П. Єрмолова «Клятва червоних бійців» камера декілька разів змінює точку зйомки, надаючи можливість глядачу побачити, де розгортається подія, хто бере у ній участь. Динамічні портрети ораторів та слухаючих надають їм певну характеристику та авторське ставлення і створюють колективний кінопортрет червоноармійців [6].

Всеукраїнський кінокомітет створюється 27 січня 1919 року, це єдина республіканська організація, яка приступає до організації регулярного кіновиробництва. Враховуючи важливість впливу кінематографічного твору на глядача радянська влада 27 серпня 1919 року видає декрет про націоналізацію кінофотопромисловості. Всеукраїнського кіно комітету. Всеукраїнське фотокіноуправління 13 березня 1922 року перетворюється у – ВУФКУ. З цього часу виробництво художніх фільмів в Україні набуває значних темпів та масштабів. Базою кіновиробництва стають націоналізовані кіноательє в Одесі та Ялті.

Створюються перші кіномережі з утворенням постійних кінопроеційних залів-кінотеатрів, а також пересувних кіноустановок. Це було передумовою виникнення кіноперіодичної продукції у вигляді примітивних кіножурналів. Перші документальні зйомки здійснюють оператори, що працювали ще у дореволюційному кіно – О. Грінберг, В. Доброжанський, Г. Дробін, А. Майнс, М. Полянський, Д. Сахненко, та інші. У цей час з'являються перші просвітницькі та науково-популярні фільми, так звані *культурфільми* різної жанрової спрямованості. У цей час у кіно прийшли режисери А. Вінницький, Г. В'юник, Б. Цейтлін, О. Швачко. Оператори М. Балух, О. Панкрат'єв, П. Радзиховський, Д. Солод та інші. Пізніше до них приєднуються випускники Київського державного музично-драматичного інституту імені М. Лисенка – Є. Григорович, Г. Крикун, Б. Павлов, Л. Твердохлібова, С. Шульман, О. Уманський, майбутні видатні майстри наукового кіно України.

Протягом 1920-х років УРСР мала певну економічну автономію: внутрішньо економічна діяльність республіки регулювалась Українською економічною Радою, а зовнішні зв'язки здійснювались через систему дипломатичних та торгових представництв, що були створені українськими більшовиками закордоном на протипагу екзильним дипломатичним місіям УНР та Української Держави. Формально до 1933, а фактично до 1929 року ВУФКУ напряму підпорядковувалась Українській економічній Раді й діяло незалежно від всесоюзних органів влади. Це сприяло набуттю самостійного статусу українського кіно 1920-х років в радянському кінематографі [4].

У перші роки свого розвитку українські кінофабрики спираються головним чином на залучені творчі кадри, запрошені ВУФКУ на якийсь термін або на окремі постановки. Два роки працює в Україні відомий режисер російського німого кіно В. Гардін. Повернувшись з еміграції, на Одеській кінофабриці працює П. Чардинін. По два фільми поставили

М. Охлопков, І. Перестіані, Г. Рошаль. Кілька років на Київській кінофабриці працювали Д. Вертов та його брат М. Кауфман. З 1923 по 1930 роки у різні часи працювали в Україні московські режисери А. Анощенко, В. Баллюзек, А. Гавронский, Б. Глаголін, В. Строева, В. Турін, М. Шпіковський та багато інших.

В цей період для України створювали сценарії Н. Ердман, С. Єрмолинський, В. Каменський, А. Марієнгоф, В. Маяковський, Л. Нікулі, В. Туркін, ставили декорації художники В. Єгоров, В. Ковригін, І. Суворов, знімали оператори Ф. Веріго-Даровський, Б. Завелєв, М. Козловський, Є. Славинський, Д. Фельдман, Л. Форестьє. Крім залучених кадрів з Росії, ВУФКУ у 1925 році запрошує на Одеську кіностудію німецьких фахівців – операторів Альберта Кюна, Йозефа Ронута, художників Генріха Байзенгерца та Карла Гаакера, турецького режисера Ертугрула Мухсін-Бея, який пізніше зняв перший кольоровий фільм у Туреччині.

Участь іноземних кінематографістів в українському фільмовиробництві безумовно мало велике позитивне значення. Кращі з них активно допомагали формуванню молодій українській кінематографії, навчаючи національні творчі кадри, передаючи їм досвід та культуру кіновиробництва, закладаючи фундамент Українського кіно взагалі та української операторської школи, зокрема.

У 20-ті роки в кіно прийшли політпрацівники, А. Кордюм, Г. Тасін, художники А. Довженко, В. Кричевський, скульптор І. Кавалеридзе, літератор Г. Стабовий, театральний режисер Л. Курбас, фотограф Д. Демуцький, письменники М. Бажан, Ю. Яновський, пізніше А. Корнійчук, театральні актори А. Бучма, І. Змичковський, Д. Капка, П. Масоха, С. Свашенко, С. Шкурат, Н. Ужвій та ін..

Треба зауважити, що в той складний час влада надавала велике значення кінематографу. Він був оточений належною увагою, це створювало сприятливі обставини для того, щоб серйозні художники не дивились на нього, як на щось другорядне, як на тимчасову роботу. Кінематограф набував все більшої вагомості у суспільній свідомості. У цій атмосфері прихід у кіно письменників, художників, театральних режисерів, журналістів та інших обдарованих людей був цілком закономірним. Це у певній мірі було прогресивним явищем, що надало потужний імпульс у становленні та розвитку кіно мови, певного симбіозу різноманітних мистецтв.

Аналіз спадкоємності та взаємовпливу художньо-естетичних традицій, їх послідовного розвитку є дуже важливим для збереження накопиченого досвіду у галузі операторського мистецтва, досвіду, який може сприяти пошуку нової екранної образності, а також відновленню яскравої художньої самобутності української операторської екранної культури.

Список використаної літератури

1. Безклубенко С. Українське кіно / С. Безклубенко. – К. : КНУКіМ, 2001. **2. Козленко І.** Українське німе кіно / І. Козленко. – К. : Державне агентство з питань кіно, 2011. **3. Кордюм А.** Минуле яке залишається з нами / А. Кордюм. – К. : Мистецтво, 1965. **4. Корниенко І.** Кино Советской Украины / И. Корниенко. – М. : Искусство, 1975. **5. Нильсон В.** Изобразительное построение фильма / В. Нильсон. – М. : Кинофотоиздат, 1936. **6. Равлюк-Голіцина О.** Нариси з історії кіномистецтва України / О. Равлюк-Голіцина. – К., Інтертехнологія, 2006. **7. Форестье Л. П.** Великий Немой / Л. П. Форестье. – М. : Госкиноиздат, 1945.

Гончаренко М. М. Теоретичні засади підготовки кіно- та телеоператорів в умовах сучасного університету

В статті здійснено спробу дослідження зародження та становлення української кінооператорської школи. Розкрито теоретичні засади підготовки кіно- та телеоператорів в умовах сучасного університету. Виокремлено новітні розробки у різних галузях науки та техніки. Проаналізована проблема розуміння кіно як мистецтва. Охарактеризовано особливості операторської майстерності в контексті використання комплексу засобів художньої виразності для створення екранного образу. Визначено напрацювання які у подальшому стануть основою нової авангардної кіномови, яка буде активно використовуватися у ігровому кіно.

Ключові слова: кіно- телеоператори, кінооператорська школа, кіномистецтво, засоби художньої виразності, кіновиробництво.

Гончаренко Н. Н. Теоретические основы подготовки кино- и телеоператоров в условиях современного университета

В статье предпринята попытка исследования зарождения и становления украинского кинооператорской школы. Раскрыты теоретические основы подготовки кино- и телеоператоров в условиях современного университета. Выделены новейшие разработки в различных областях науки и техники. Проанализирована проблема понимания кино как искусства. Охарактеризованы особенности операторского мастерства в контексте использования комплекса средств художественной выразительности для создания экранного образа. Определены наработки которые в дальнейшем станут основой новой авангардной киноязыка, которая будет активно использоваться в игровом кино.

Ключевые слова: кино телеоператоры, кинооператорский школа, киноискусство, средства художественной выразительности, кинопроизводство.

Goncharenko N. Theoretical Bases of Training of Cinema and Teleoperators in Conditions of Modern University

The article attempts to study the origin and formation of the Ukrainian cinema-operative school. The theoretical bases of training of cinema and teleoperators in the conditions of a modern university are revealed. The latest developments in various fields of science and technology are highlighted. The problem of understanding cinema as an art is analyzed. The features of cameraman skill are described in the context of the use of the complex of means of artistic expressiveness for creation of the screen image. The workings out which in future will become the basis of the new avant-garde cinema, which will be actively used in the game cinema.

Key words: cinema-cameramen, film opera school, cinema art, means of artistic expression, film production.

Стаття надійшла до редакції 17.02.2018 р.

Прийнято до друку 01.03.2018 р.

Рецензент – д.п.н., проф. Бахов І. С.

УДК 37:001.895]:005.6

Л. І. Данило

**ФЕНОМЕН «ІННОВАЦІЯ» ТА «ІННОВАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ
В ОСВІТІ» ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА**

Зі стрімким розвитком інноваційних технологій та входження України до Європейського простору, підвищуються вимоги суспільства до якості освіти. Зважаючи на те, що якість освіти впливає на розвиток суспільства, з одного боку, вона залежить від процесів, що відбуваються в ньому, тобто повинна швидко адаптуватися та відповідати стану науково-технічного прогресу, з іншого – від якості освіти залежить підготовка конкурентно спроможних, досвідчених у нових засобах, методах, формах та технологіях, компетентних фахівців. При цьому відомо, що компетентним може бути лише той фахівець, який може швидко адаптуватися до нових змін та інноваційних технологій, що на сьогоднішній день досить швидко розвиваються. Тому, для вирішення завдань покладених сучасним суспільством перед освітою та беручи до уваги наші наукові інтереси зазначимо, що особливої уваги заслуговує аналіз сутності інноваційної діяльності у сфері освіти.

Відомо, що проблема інновації та інноваційної діяльності досліджується в усіх галузях наукової діяльності. Так, у технічних науках акцентується увага на технологічній стороні змін на основі принципово нових технологій (В. Макаров, Г. Менц). В економічній науці досліджується не лише процес впровадження, але і здатність