

## **ПАРАДОКСИ СТАНДАРТИЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ЕКРАННОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ**

*Проаналізовано сучасну ситуацію щодо формування стандартів мистецької екранної освіти в Україні.*

***Ключові слова:** державні стандарти освіти, екранна мистецька освіта, Україна.*

*Пронализирована современная ситуация относительно формирования стандартов экранного художественного образования в Украине.*

***Ключевые слова:** государственные стандарты образования, экранное художественное образование, Украина.*

*This article is analyzed the state standarts movie art education in Ukraine.*

***Key words:** state standarts of education, movie art education, Ukraine.*

Відомо, що освіта — це цілеспрямована пізнавальна діяльність людей зі здобуття знань, набуття вмінь або їх удосконалення. Тому її можна розуміти як передачу накопичених суспільством знань молодому поколінню для розвитку в нього пізнавальних можливостей, а також набуття вмінь і навичок для практичного застосування загальноосвітніх і професійних знань. У процесі історичної еволюції освіти до цієї діяльності людей долучили елементи технологічного характеру, оскільки здобуття знань, набуття вмінь або їх удосконалення стали надбанням не окремих індивідів, а суспільства загалом. Технології освіти як системи виявили свої ознаки в ХІХ ст., під час розквіту модернізму. Саме капіталізм з його нагальною необхідністю оновлення знань для модернізації технологічного підґрунтя свого розвитку, перетворив систему освіти на ринок освітніх послуг, рентабельність яких стала залежати від технологічності (а відтак — стандартизації) освітнього процесу. Передача культурного коду одного покоління іншому потребувала й потребує в умовах капіталізму певних процедур стандартизації, процедур визначення певних правил і характеристик щодо якості знань, навичок та вмінь, які можуть знадобитися новому поколінню в майбутньому.

Українське суспільство не є винятком. Українці, свідомо чи несвідомо, сподіваються на те, що їх нинішні надбання, надбання їх предків будуть передані молодому поколінню (частково або повністю), і ці культурні коди стануть основами подальшого розвитку наступних поколінь. Суттєвою часткою надбань сучасної української нації стали екранне мистецтво й екранна культура, видатні твори кінематографічної української культури, а також відносно молоді телевізійної культури другої половини ХХ ст. Формування екранного сегмента української культури модерної та постмодерної доби супроводжува-

лося відповідно і формуванням вітчизняної системи екранної освіти, основи якої закладені ще в 10-ті рр. ХХ ст. [15].

Актуальність дослідження сучасної ситуації формування стандартів мистецької екранної освіти в Україні зумовлена наявністю певних протиріч:

- динамічними трансформаціями морфології екранних мистецтв на сучасному етапі та відсутністю державної стратегії щодо формування стандартів освіти цього напрямку підготовки фахівців;
- орієнтацією української системи освіти на європейські засади існування та підготовку кадрів для кіно і телебачення за алгоритмами радянської системи фахової освіти;
- змінами в сучасних ринках праці мистецьких кадрів та відсутністю державної програми, яка зважає на ці зміни.

Мета статті — виявити певні парадокси стандартизації сучасної мистецької освіти в Україні.

Завдання дослідження:

- проаналізувати соціокультурні чинники, які вплинули на формування кризової ситуації, щодо стандартизації сучасної екранної мистецької освіти в Україні;
- розглянути періодизацію сучасної екранної мистецької освіти в Україні;
- виявити ті парадокси, які спричинила відсутність державного стандарту екранної мистецької освіти в Україні.

Об'єктом дослідження є екранна мистецька освіта в Україні.

Предмет дослідження — формування державного стандарту екранної мистецької освіти в Україні.

Уже на ранніх стадіях існування українська екранна освіта (спеціальні навчальні заклади в Києві, Одесі, Ялті) орієнтувалася на закони індустріальної стандартизації, які стосувалися як змісту екранної освіти, так і її форм. Розмаїта інфраструктур модерної екранної освіти (насамперед, кінокурси різних типів: А. Тальновського, М. Бонч-Томашевського, Г. Азагарова, А. Сибірякова, О. Оскарова і М. Полянського та ін.), яка виникла наприкінці ХІХ — початку ХХ ст., вже тоді орієнтувалася на кінотовиробництво дрібного, а потім середнього (фабричного) індустріального типу й стандарти продукту цього виробництва — кінофільму. Оскільки кінемаграф до Жовтневої революції ще не став індустрією в повному сенсі і не був націоналізований, то й система екранної освіти майже стовідсотково була недержавної форми власності. Саме наявність ринкових відносин як у молодій кіногалузі, так і в системі тодішньої кіноосвіти сформувала основні підходи до підготовки фахівців для виробництва екранного продукту: автономність навчальних закладів, наявність конкуренції між закладами на ринку освітніх послуг, а відтак — великої частки варіативної складової під час формування навчальної моделі. Акцент ставився на практичній підготовці фахівця, його «ремеслі» та вмінні

гнучко адаптуватися до змін ринкової кон'юнктури. На початку ХХ ст. «ядром» майбутнього стандарту екранної освіти стали загальні вимоги до фахівця: опанування основ постановки екранного дійства, сценарної й операторської майстерності. Уважалось, що головною фігурою у створенні кінофільму був кінооператор, адже від нього залежали якість екранного зображення та технологічні стандарти прокату кінокартини. Саме на підготовку фахівця-кінооператора як основної фігури кіновиробництва спрямовувалася стандартизація фахової освіти, оскільки інші професії в кіно вважалися суто «творчими» і тому були стандартизовані значно менше [1].

Жовтнева революція в Росії радикально змінила орієнтири в мистецькій екранній освіті, як у самій Росії, так і в радянській Україні. Базуючись на руйнації ринкових відносин у кіногалузі й орієнтуючись на нові ідеологічні засади існування, радянська екранна освіта пережила кризу-деконструкцію своїх методологічних засад. Нова економічна політика комуністичної України зруйнувала недержавну систему екранної освіти, але зберегла потребу в стандарті щодо неї. Плановість соціалістичної економіки (а виробництво кінофільмів у часи СРСР було найприбутковішою складовою цієї економіки) потребувала єдності вимог до підготовки кадрів у кіногалузі. Заходи ВУФКУ щодо цього є підтвердженням: і Державні курси кінематографії в Києві, й Державний технікум кінематографії в Одесі, й факультет сценічних мистецтв Харківського музично-драматичного інституту мали майже уніфіковані навчальні програми, методологічними засадами яких була модель навчального процесу, створена в першій у світі кіношколі державної форми власності (школі В. Гардіна, Л. Кулешова та Е. Тіссе, 1919) — майбутньому (з 1928-1934 рр.) ВДІКу, Всесоюзному державному інституті кінематографії. Певний стандарт кіноосвіти, створений С. М. Ейзенштейном для свого кінорежисерського факультету в 1928 р., донині є тією «освітньою матрицею», певним культурним кодом, яка покладена в основу підготовки кадрів для екранної галузі на всій території колишнього СРСР [4].

Будучи апологетом конструктивістських ідей у художній культурі й екранному мистецтві, С. М. Ейзенштейн у центрі власної навчальної моделі розмістив фігуру кінорежисера-деміурга, а весь навчальний процес у ВДІКу сформував як певний алгоритм, технологія реалізації якого фокусувалася на «виробництві» кінофільму як ідеологічного продукту. Перетворення комуністичної ідеології на радянський кіноміф потребувало певної майстерності й таланту, тому модель радянської кіноосвіти припускала певні відступи від жорсткої регламентації. Базовою в навчанні ставала майстерня педагога, який інтерпретував радянський стандарт освіти в межах власної творчої особистості й дозволяв учням копіювати таку інтерпретацію [2].

Складовими стандартизації екранної мистецької освіти в умовах радянської системи були: поступово зростаюча інваріантна

комуністична світоглядна складова (з 20 % у 20-ті рр. до 50 % у повоєнні роки ХХ ст.) та інваріантна (за браком інших ВНЗ з екранної освіти) власне мистецька складова, яка поступово збагачувалася теоретичними засадами підготовки фахівців для кіногалузі.

Декларування ідей соціальної рівності в радянському суспільстві, з одного боку, та прагнення до задоволення реальних потреб у кадрах на окремих територіях величезної країни, з іншого, додало до моделі фахової підготовки кадрів для кіногалузі такі елементи, як державна атестація кадрів (держіспити) та розподіл. Розподіл «закріплював» молодого фахівця за місцем постійної роботи, і лише держава мала право це місце потім змінити [10].

Упродовж тривалого часу кіноосвіта в СРСР не мала іншого рівня, аніж вищій, і ця обставина стала однією з причин кадрової кризи в кіногалузі наприкінці 80-х рр. ХХ ст.: раптом виявилось, що за відсутності «середньої спеціальної» освіти в системі екранної освіти неможливо компенсувати кимось і чимось спеціалістів асистентського рівня та професіоналів «додаткових» цехів у кіно: гримерів, пастежерів, піротехніків та ін.

Стандартизація фахової освіти в СРСР не була чимось унікальним. Досвід навчально-педагогічної діяльності С. М. Ейзенштейна та педагогів радянських навчальних закладів для кіногалузі мав певні аналогії в недержавній, капіталістичній системі освіти [3].

До Великої депресії в США (30-ті рр. ХХ ст.) підготовку кадрів для студій Голлівуду здійснювали недержавні кінокурси (їх очолювали як актори, так і режисери кіно), які жорстко конкурували між собою на ринку освітніх послуг. У роки Великої депресії, коли акції кіностудій перейшли до нью-йоркських банків, кіноосвіта в Голлівуді стала стандартизованою. Її надавали самі кіностудії, яким було дешевше готувати кадри для себе власними силами. Але менеджери банків висунули студіям Голлівуду певні вимоги кіноосвіти, які фокусувалися на «виробництві» кінофільму як індустріального продукту капіталістичного «символічного» ринку. Серед основних параметрів голлівудського стандарту освіти стала атестація якості кожного елементу кінофільму. Жорстко регламентувалися вимоги для сценарію фільму, а відтак — до сценариста як фахівця. Аналогічні регламентації стосувалися режисера, оператора, звукорежисера тощо. На противагу навчальній моделі С. М. Ейзенштейна, підготовка кадрів у Голлівуді центральною зробила фігуру продюсера — не творчого, а економічного менеджера «виробництва» кінофільму. Практична частина підготовки продюсера-професіонала передбачала реальне просування товару (кінофільму) на ринок. Таким чином, «атестаційним» інструментом якості підготовки кадрів слугувала не держава, а ринок, а якість підготовки фахівця вимірювалася касовими зборами кінофільмів [5].

Європейська модель стандартизації кіноосвіти теж передбачала пристосування до ринкових вимог. При цьому жорстка регламентація американського типу в Європі не прижилася і була лібералізована. У Європі не було великого кіноринку, кожна європейська країна мала власні особливості й темпи формування кіногалузі, а відтак основною метою стандартизації кіноосвіти стала коопродукція. Можливість сформуванню інтернаціональну кіногрупу для роботи над спільним кінопроектом, забезпечення безконфліктної професійної міграції в межах Європи — ось для чого європейська система екранної освіти потребувала стандартів. Оскільки Європа не мала і не має держсектора в кіногалузі, то і система кіноосвіти тривалий час залишалася недержавною, що забезпечувало їй організаційну автономність, ідеологічну свободу й економічну незалежність [9].

Які параметри містив у собі стандарт, створений радянською системою екранної освіти в Україні? На вкорінену тут ейзенштейнівську модель профільного навчального процесу мали вплив два контекстні фактори: значний розвиток кінопромисловості в Україні з 30-х рр. ХХ ст. та втрата українською кінематографією своєї організаційної, економічної, змістовно-ментальної автономії.

Організаційна централізація, економічна плановість і орієнтація на руйнування національно-орієнтованих культурних змістів підготовки фахівців для кіногалузі в Україні зробили існування стандартизованої профільної кіноосвіти інструментом тоталітарної системи, в якій справедливі вимоги до впорядкованості фахової системи освіти були замінені її стрімкою бюрократизацією, втратою творчого начала. У розпал сталінських репресій у 1938 р. підготовку кадрів для кіногалузі в Україні штучно припинено [7].

За часів «відлиги» 60-х рр. ХХ ст. в Україні відбулися певні демократичні зміни. Цей період в історії українського кіно інтерпретується як «національний ренесанс». За підтримки новоствореної Спілки кінематографістів України, Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого відкрив кінофакультет (восени 1961 р.), на якому розпочато підготовку трьох спеціальностей: кінорежисерів, кінооператорів та кінознавців. До змістовної частини навчальних програм уведено інформаційні масиви національно орієнтованої спрямованості, почалася «реанімація» втрачених етнічних культурних кодів. До початку 60-х рр. ХХ ст. програми підготовки кадрів для кіногалузі в Україні не зважали на культурні коди українського етносу, не мали варіативної складової і не передбачали впливу творчої постаті майстра-педагога на педагогічний процес [12].

Існуючи в межах радянської системи мистецької освіти, українські освітні інституції в 60-ті рр. пережили кризу-реанімацію, оскільки не змінили ідеологічних орієнтирів (а відтак і алгоритму

стандартизації екранної освіти), але спробували реанімувати в межах державних вимог утрачені етнічні культурні коди.

Виникнення світової індустрії телебачення стало новим етапом формування ринків праці для фахівців екрана. Динамічний поступ телебачення в США та Європі викликав «захисні» заходи від «інформаційної травми» зі сторони профільних освітніх інституцій за кордоном. Зважаючи на морфологічну спорідненість екранних мистецтв (кіно і телебачення), західна професійна спільнота відгукнулася впровадженням у кіношколах спеціальних навчальних дисциплін, орієнтованих на специфіку телебачення. Але згодом виявилось, що цього недостатньо. У 70-ті рр. ХХ ст. в Європі (а потім і в США) проведено заходи, які повністю змінили систему екранної освіти [8].

По-перше, визнано, що така освіта повинна бути не тільки професійною, але й масовою. Відповідно, передбачалася зростаюча роль індустрії телебачення, яка впливала на масову свідомість. Тому ця освіта дістала іншу назву — «медіаосвіта» і була інкорпорована в систему загальної національної освіти. Тепер медіаосвіта мала відповідати національним європейським державним стандартам освіти, а основною метою стало формування медіаграмотності та медіакомпетентності всіх верств населення західних країн. Вищий рівень медіаосвіти надавали відповідні структури європейських університетів за спеціальністю «медіа-комунікації» [11].

По-друге, переформатування західних кіноринків з масових на субкультурні змінило стандарти підготовки фахівців для кіно- та телегалузей. Субкультури потребували більшої варіативності професійної освіти й орієнтації на два основні типи екранного продукту: комерційний і так званий «арт-хаусний» (субкультурний). Провідні національні кіношколи Європи та США доповнили номенклатуру спеціальностей новими: телепродюсер, телережисер, телеоператор, фахівець телевізійного дизайну тощо, — та поступово сформуvalи новий алгоритм стандартизації напряму підготовки [6].

Першим рівнем став так званий пропедевтичний рівень професійної підготовки: за 2 роки навчання формувалися основи професійної екранної культури. Другим — рівень спеціалізації: орієнтації або на кіновиробництво, або на телевиробництво відповідного професійного профілю. Таким чином, пропедевтична професійна підготовка та спеціалізація склали освітньо-кваліфікаційний рівень підготовки «бакалавра» екранних мистецтв (професійна кваліфікація асистента кіно- та телевиробництва). Третій рівень європейської екранної освіти передбачав підготовку автора-постановника екранного твору. «Ядром» такої підготовки була орієнтація на свободу вибору екранної формотворчості студента кіношколи. Отже, стандартизація екранної освіти в західних країнах стосувалася лише пропедевтичного рівня професійної підготовки і забезпечила цій системі гнучкість відпо-

відно до вимог ринку праці в кіно та телегалузях, які переживали наприкінці ХХ ст. період кардинальних змін [13].

Перехід країн Заходу у 80-90-ті рр. ХХ ст. на цифрове кіно- та телевиробництво (тобто фазу посткласичного, постіндустріального існування) модернізував стандартизацію західної екранної освіти таким чином: закріпивши інваріантність пропедевтичного рівня професійної підготовки (2 роки), стандарт більшості європейських країн передбачає наявність свободи вибору західного ВНЗ щодо подальшої фахової спеціалізації студента кіношколи (формування індивідуального пакета освітніх послуг для кожного студента) й орієнтується на так звану «гібридність» фахової підготовки: студент, котрий навчається в такій кіношколі, може сформувати пакет освітніх послуг з навчальних дисциплін, які не відповідають певній спеціалізації (наприклад, кінооператорству або кінорежисурі). Студент має право долучити до свого пакета і продюсерство, і звукорежисуру, навчальні дисципліни будь-якої спеціалізації кіно та телегалузі. За відсутності жорсткої спеціалізації (яка відповідає за виробництво конкретної частини екранного продукту), західна система екранної мистецької освіти актуалізувала лише освітньо-кваліфікаційні рівні підготовки: «бакалавр» та «магістр». Але і їх здобуття не є важливим для подальшої успішної самореалізації студента кіношколи. Він стає відповідальним за власну реалізацію на ринку праці. І лише вдало підібраний пакет освітніх послуг та навички просування «себе на ринок» є умовами майбутньої професійної затребуваності. Серед таких навичок найголовнішою стає праця в інтернаціональних виробничих колективах, які виробляють екранний продукт з ознаками коопродукції. Нині такий досвід стандартизації екранної освіти мають не тільки кіношколи США, Мексики, Канади, Німеччини, Франції, але й Польщі, Чехії, Румунії. Однак існують і певні відмінності в методологічних засадах західної стандартизації екранної освіти [14].

Європейська модель: спостереження за дійсністю, що зображується

- Професіограма: людина спостерігаюча.
- Знання: як виокремлюються екранний час і простір.
- Уміння: спостерігати за реальністю.
- Навички: навички міметичного характеру.
- Когнітивні репрезентації «відкритого» типу.
- Мета стандартизації: стандартизувати пропедевтичну частину фахової підготовки.
- Тип освітньої стратегії: перехід на «відкриту» систему освіти.
- Стан освітнього менеджменту: прагматичний.

Американська модель: конструювання дійсності, що зображується

- Професіограма: людина конструююча.
- Знання: як діє конструкція.

- Уміння: конструювати екранний простір і час.
- Навички: зображати дію в межах динамічної конструкції.
- Когнітивні репрезентації «відкритого» типу.
- Мета стандартизації: стандартизувати пропедевтичну частину фахової підготовки.
- Тип освітньої стратегії: перехід на «відкриту» систему освіти.
- Стан освітнього менеджменту: прагматичний.

Україна доволі пізно зрозуміла необхідність підготовки кадрів для телебачення. Лише з 1995 р. в провідному ВНЗ — Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого — змінюється назва кінофакультету на факультет кіно та телебачення. З 2005 р. ця структура стає Інститутом екранних мистецтв. Нині в Україні працюють вісім навчальних закладів екранної освіти вищого рівня акредитації. Україна сьогодні змушена наздоганяти капіталістичний світ як у соціокультурному, так і в економічному відношенні. Сучасна молода держава Україна існує в доволі складному цивілізаційному, соціокультурному й економічному контексті. Будучи на 70 % індустріальною за способом виробництва і виробляючи несимволічний за формою і змістом, а цілком «реальний» (індустріальний) продукт, Україна намагається збільшити частку постіндустріального, інформаційного, за змістом та формою, виробництва, оскільки саме ця частка є найприбутковішою серед дигіталізованих виробництв сучасної світової інформаційної цивілізації (відома, що постіндустріальне виробництво орієнтоване на так званий «символічний» продукт, ринкова реалізація якого спрямована на так званий «символічний» прибуток, «символічний» капітал). При цьому в країні динамічно скорочується держсектор виробництва екранного продукту (в кіногалузі він практично вже зруйнований).

Чи має нині українська система екранної освіти державний стандарт? Ні. Кожен український ВНЗ, який має відповідний напрям підготовки кадрів, реалізує власну концепцію такої підготовки. Можна константувати, що українська система екранної освіти водночас переживає і кризу-деконструкцію, і кризу-реанімацію, і кризу-модернізацію.

У деконструктивній частині українська система екранної освіти прагне позбутися ідеологічної складової підготовки кадрів для екранних галузей. Такі спроби роблять необхідним упровадження доволі широкого комплексу світоглядних навчальних дисциплін фундаментального характеру широкого спектра (інколи до 40 % навчального часу). Це стає критичним для професійно-орієнтованого блоку навчальних дисциплін і варіативної складової навчального процесу.

У реанімаційній частині українська система екранної освіти намагається відновити етнічні культурні коди і допомогти нації завершити процес націєтворення, який (процес) неможливий без виробництва візуального продукту, спрямованого на таке відновлення. Але



тут професійно-орієнтована модель підготовки стикається з певними труднощами: культурні етнічні коди професійно продукувалися в екранній поетиці «українського поетичного кіно», естетику якого складно реанімувати за умов виробництва цифрового екранного продукту посткласничого типу. Цей продукт потребує актуалізації продюсерської моделі виробництва, а поетика «українського поетичного кіно» — режисерської моделі виробництва.

У модернізаційній частині українська система екранної освіти розпочала заходи реформатування на європейську кредитно-модульну систему організації навчального процесу, що потребує конкретизації як пропедевтичного рівня професійної підготовки, так і номенклатури спеціалізацій як основи державного стандарту, адже одночасна орієнтація на кіно та телевиробництво є надто затратною для ВНЗ. Нині в українській системі екранної освіти практично відсутній єдиний для всіх ВНЗ пропедевтичний рівень професійної підготовки. Підготовка студента освітньо-кваліфікаційного рівня «бакалавр» розпочинається зі спеціалізації студента (в профільних ВНЗ України таких спеціалізацій напряму «Кіно-, телемистецтво» налічується від 2 до 10). Означений стан диференціації напряму надто розпорошує науково-педагогічний та матеріально-технічний ресурси ВНЗ. Ускладнює ситуацію і той факт, що багато хто зі студентів визначається зі своєю спеціалізацією пізніше, коли минуть перші два курси навчання. Державна стандартизація пропедевтичного рівня професійної підготовки (2 роки) вирішила б цю проблему, тим більше, що наступні 2 роки бакалаврату могли бути присвячені мотивованій спеціалізації студента, базувалися на домінуванні варіативної частині стандарту і формували б, насамперед, практичні вміння та навички студента.

Українська модель: прагнення поєднання прорадянського конструювання дійсності, що зображується, й етнічно-орієнтованого спостереження за дійсністю, що зображується

- Професіограма: гібридна.
- Знання: як діє конструкція.
- Уміння: конструювати екранний простір і час.
- Навички: зображати дію в межах динамічної конструкції.
- Когнітивні репрезентації «закритого» типу (герметизація).
- Мега стандартизація: стандартизувати технологічний комплекс виробництва екранної продукції.
- Тип освітньої стратегії: існування в «закритій» системі освіти та декларування «відкритості».
- Стан освітнього менеджменту: кризовий.

Підсумовуючи, можна зазначити, що парадоксальним є те, що вищезазначені типові ознаки кризової ситуації в українській системі екранної освіти реалізуються водночас. Зрозуміло, що екран являє собою домінуючий інструмент наділення суб'єкта картинами світу, цінностями, нормами, розумінням того, що є оточуюча дійсність. Але

наявність такої парадоксальної кризової ситуації в українській системі екранної освіти формує тенденцію до «селекції, що знижується», в рейтинговій системі екранної репрезентації української ментальності.

Перспективи полягають у подальшому дослідженні всіх аспектів процесу стандартизації української системи екранної освіти, оскільки без формування державних стандартів унеможливорюється ефективна підготовка кадрів для кіно- та телегалузів.

### **Список літератури**

1. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до масового візуального / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. [Сер.] Мистецтвознав. Архітектура : [зб. наук. пр.]. — Х., 2007. — № 2. — С. 8–15.
2. Алфьорова З. І. Формування сучасного мас-медійного простору (англомовна література з проблеми) / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. — Х., 2001. — Вип. 8. — С. 60–67. — Бібліогр.: 33 назви.
3. Алфьорова З. До питання про екран у майбутньому / З. Алфьорова // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : матеріали наук. конф. / Акад. мистец. України. — К., 2000. — С. 124–126.
4. Алфьорова З. І. Соціокультурні аспекти розвитку телебачення та моделі підготовки кадрів / З. І. Алфьорова // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть : матеріали міжнар. конф. до 70-річчя ХДАК / Харк. держ. акад. культури. — Х., 1999. — Ч. 2. — С. 59–63.
5. Вартанов, А. С. Телевизионные зрелища / А.С. Вартанов.- М.: Знание, 1986.- 56 с.
6. Воропаєва Т.С. Діалог культур: ціннісний вимір//Традиція і культура. Феномен діалогу: традиція і сучасність: Матеріали ІХ Міжнародної конференції 19-20 листопада 2010 р. — К., 2010.—С. 8-10.
7. Денисюк, Ж. З. Телебачення як система ідентифікацій і конструювання реальності / Ж. З. Денисюк ; Денисюк Ж. З. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец., Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К. : Міленіум, 2007. — Вип. 19. — С. 196-204.
8. Иоскевич Я.Б. Категории аудиовизуального / Я. Б. Иоскевич // Новые аудиовизуальные технологии. — М., 2005.
9. Кириллова Н. Б. Медиакультура, миф, политика / Н. Б. Кириллова // Филос. науки. — 2006. — № 5. — С. 5–13.
10. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М. : Академический проект, 2005. — 448 с.— («Технологии»).
11. Колоскова Н.И. Экранная культура в контексте информатизации общества: Дисс. на соискание степени канд филос. Наук. / Н.И.Колоскова. — Ростов н/Дону, 2002.—26 с.
12. Медиакультура в меняющемся мире: формы и способы представления реального. Материалы науч. конф. (РГГУ, 26-27 ноября 2004 г., г. Москва) [Текст] // НЛО. —2005. — № 73 (3).—С.428-433

13. Петровская Е. В. Пройдемся по каналам: о телевидении, зэппинге и других подобных вещах / Е. В. Петровская // Киновед. записки. — № 34. — С. 158–161.
14. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтво знав. / І. Є. Победоносцева ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2005. — 21 с.
15. Разлогов К.Э. Электронная революция и повседневная культура [Текст] / К.Э.Разлогов // Новые аудиовизуальные технологии.— М., 2005 .— С.3-12. Рашкофф Д. Медиавирус: как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф. — М., 2003.

*Надійшла до редколегії 23.10.2013 р.*