

ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЇ АКТОРА ТА РЕЖИСЕРА

Аналізуються основні методи та принципи виховання студентів-акторів і режисерів драматичного театру в школі ЕКМАТЕДОС при Харківській державній академії культури.

Ключові слова: *ЕКМАТЕДОС, драматичний театр, специфіка професії, школа виховання, сценічний образ, паралельний світ існування, імпровізації.*

Анализируются основные методы и принципы воспитания студентов-актеров и режиссеров драматического театра в школе ЭКМАТЕДОС при Харьковской государственной академии культуры.

Ключевые слова: *ЭКМАТЕДОС, драматический театр, специфика профессии, школа воспитания, сценический образ, параллельный мир существования, импровизации.*

The basic methods and principles of education of actors and directors of the Drama Theatre in school ЕКМАТЕДОS at the Kharkiv State Academy of Culture are analyzed.

Key words: *ЕКМАТЕДОS, Drama Theatre, specificity of the profession, school education, scenic image, the existence of a parallel world, improvisation.*

XXI ст. стало певною віхою на етапі перехідного періоду в театральному мистецтві від існуючих традиційних методів у роботі актора і режисера до пошуків та експериментів у професійному театрі. Кафедра майстерності актора ХДАК, маючи десятилітній досвід роботи з майбутніми молодими митцями-акторами та режисерами, намагається знайти інший вимір у навчальному процесі. Головним стратегічним напрямом є спроба відкрити в кожному індивідуумі можливості стати в майбутньому справжнім майстром-професіоналом. Спільне навчання акторів драматичного театру та кіно з режисерами драматичного театру надає змоги взаємовпливу як у щоденному реальному житті, так і в навчальному професійному спрямуванні. Актори, будучи за специфікою своєї професії виконавцями завдань, які ставлять перед ними режисери, зобов'язані втілювати творчі завдання зі збереженням власного «Я». Режисери повинні не підкоряти собі власне «Я» актора, а допомогти розкрити його в майбутньому сценічному образі. Актори, працюючи над елементами техніки та технології за допомогою думки, поведінки і почуттів, намагаються зберегти базовий зміст літературно-художнього джерела за умови сучасного способу подання будь-якого персонажа, незалежно від жанру та виду літератури. Режисери, детально досліджуючи літературно-художній матеріал творів, шукають сучасні техніку та технологію сценічного втілення, в основі якого буде творчий однодумець-актор. Постійно перебуваючи поруч один з одним, актори та режисери знаходять під час навчання свою неповторну

професійну мову спілкування. Надзвичайно важливо (особливо на початковому етапі першого та другого курсів навчання) надати акторам та режисерам сучасних світоглядних знань, які містять поняття про людину як носія інформації універсуму та природи навколишнього середовища — флори та фауни. Педагоги-майстри повинні чітко усвідомлювати відповідальність за майбутнє студентів-акторів та режисерів і постійно вдосконалювати власний інтелектуальний світогляд у щоденному професійному житті. Традиції, безперечно, потрібні в навчанні як базові категорії пізнання професії актора та режисера, але вони не можуть стати єдиними критеріями. Пізнавши під час навчального процесу історичний аспект професії актора та режисера, педагоги-майстри надають можливості акторам та режисерам знаходити і досліджувати нові, сучасні спрямування в театральній сфері. Тільки в такому разі студенти-актори та режисери зможуть стати справжніми майстрами, коли на початку ознайомлення з професією вони мають право у своїх пошуках на помилки та їх виправлення. Живий процес навчання професії актора та режисера — це постійний рух до відкриття. Здійснювати пошук, експеримент у мистецтві театру — це значить вести за собою тих, хто зупинився на етапі розуміння тільки зафіксованих традицій театральної техніки та технології.

Розпочавши у 2001 р. професійний цикл навчання акторів та режисерів драматичного театру, при ХДАК паралельно створено експериментальну майстерню театральних досліджень ЕКМАТЕДОС. Процес навчання в ній не відбувається за класичним зразком — від простого до складного. Виховання учнів ЕКМАТЕДОС — це створення паралельного світу існування творчої особистості як у реальному житті, так і у створеній виставі. Саме на це спрямована робота творчої лабораторії. Важливо з'ясувати, з яких саме чинників складається внутрішнє паралельне життя, як воно виникає і яким чином його можна матеріалізувати на сцені?

Стосовно методики викладання акторської майстерності розроблено власний принцип опанування цієї водночас складної та цікавої професії. В ЕКМАТЕДОСІ із самого початку актора не навчають, а виховують згідно із законами творчості, що узгоджуються з поглядами й історично зафіксованими методами роботи видатних режисерів.

Слід не «муштрувати» молодого актора на першому етапі навчання (хоча це іноді необхідно), а надати йому під час виконання сценічних імпровізацій свободу мислення в просторі та часі, розкриваючи неповторне власне «Я» особистості. Це допомагає значно докладніше зрозуміти, хто такий актор і навіщо він існує на сцені.

У школі ЕКМАТЕДОС немає поняття «етюд» — існує його заміник «сценічна імпровізація». Це зроблено свідомо, оскільки імпровізація потребує від актора внутрішньої та зовнішньої свободи — бажання злетіти над побутом до неба самопізнання, екзистенції,

творчого та духовного пошуку власного «Я» в системі космосу універсуму.

Таким чином актор та режисер наближаються до усвідомлення себе, власного «Я» на сцені, та, на жаль, нині є забутим поняття «людської позиції» як унікальності біологічного та духовного існування людини у величезному космічному просторі, оскільки її виховання значно впливає на формування особистості майбутнього митця.

Особистість — це людина, яка може відтворити в просторі та часі неповторний акт творчості вистави, проблемну сутність сучасності в сценічно-художньому образі. Пошук становлення молодого митця розпочинається одночасно двома шляхами, які повинні допомогти йому розуміти паралельний світ існування у виставі:

- перший шлях — опанування всіх професійних елементів техніки та технології актора, що напрацьовані людством;
- другий шлях — очищення тіла та духу актора й режисера від нашарувань негативних явищ реального життя.

Теоретично-практична базова підготовка потрібна, як акторові, так і режисерові, щоб, маючи ці знання, актор та режисер на практиці могли бути поліфонічними, тобто скеровувати увагу глядача, змушуючи його після вистави в емоційному плані самостійно шукати відповідь на ті проблеми, які він бачив під час вистави.

Усе це актори і режисери школи ЕКМАТЕДОС вивчають тоді, коли починають пізнавати театральні напрями та школи в інтеграційному сенсі категорії «паралельний світ».

Світову історію театру акторам та режисерам викладають фахівці-теоретики, котрі ретельно вивчають літературну сутність театального мистецтва. Інколи такі театрознавці, переглядаючи виставу з «видовищними заворотами», щоб розплутати певний «експериментально-авангардний шок» сучасних режисерів, самі вигадують знакову мову, яку потім виправдовують, незважаючи на відсутність змісту... Новітній театрознавець сучасності — це такий «пуголовок», який схоплює теоретичні знання, ігноруючи глибоку практичну науково-дослідну роботу, суть свого призначення. Звісно, існують справжні дослідники театру, проте таких у наш час одиниці. У сучасному театрознавстві України спостерігається відсторонено-естетичний погляд на театр, а не досконале дослідження його недоліків та успіхів.

Нинішні театрознавці переважно намагаються створити «змагальний майданчик» термінології, запозиченої з іноземних слів та Інтернет-видань. Пишучи рецензії на професійні вистави в театрах, театрознавці будь-що хочуть показати свою інтелектуальну зверхню ерудованість і глибокі знання сучасних термінів, не усвідомлюючи при цьому найголовнішого призначення їхньої професії — розкрити суть складного процесу створення та втілення вистави і всіх її складових. Бажання стати суддею, прокурором є домінантою нинішніх театрознавців, котрі пишуть про театральне мистецтво, а потрібно бути

дослідником, науковцем, який аналізує продукт творчості актора, режисера, художника, балетмейстера тощо з наміром розкрити творчий метод митця. Дуже важливо в процесі художнього осмислення реального життя засобами театру на етапі пізнання професії поєднати в навчанні в одну творчу майстерню акторів, режисерів і театрознавців. Подібний метод навчання вможливив би вже в стінах мистецьких ВНЗ України не відсторонено спостерігати за роботою акторів та режисерів, а бути співучасниками, партнерами, однодумцями.

Вивчаючи театральні школи світу, актори та режисери ЕКМАТЕДОС на теоретично-практичних заняттях досліджують специфіку, науково-практичну та методичну спадщину, певну символіку як зовнішньої, так і внутрішньої глибини кожної школи, незалежно від місця її географічного розміщення на земній кулі. В ЕКМАТЕДОСі вивчають аутентичні джерела театрального мистецтва Японії, Африки, Америки, Європи та ін. з метою розширення світогляду майбутніх фахівців театру, підвищення їх професійного рівня, набуття майстерності актора та режисера. У процесі професійного зростання саме вивчення театрального практичного досвіду різноманітних шкіл світу допомагає акторам та режисерам наблизитися до розуміння поняття паралельного світу існування людини.

ЕКМАТЕДОС розвиває і пропонує сучасний складний метод створення сценічного образу під назвою паралельний світ існування. Це — не протиставлення однієї системи іншій, а вимога часу.

У реальному житті в молодих акторів та режисерів ЕКМАТЕДОС є багато запропонованих, конкретних схем існування. Паралельний світ існування акторів також неоднозначний. Завдання полягає в чіткій скерованості тіла й душі актора в таємницю нового світу існування емоційно-енергетичного середовища майбутньої вистави. За термінами «паралельний світ», «емоційно-енергетичне існування», «середовище» тощо в ЕКМАТЕДОС створюється специфічний, неповторний комплекс науково-дослідницької роботи, кінцева мета якої полягає у творчому відкритті.

Бакалаври театрального мистецтва, актори та режисери драматичного театру протягом чотирьох років в ЕКМАТЕДОСі навчаються за чіткою системною програмою, яка складається з чотирьох головних розділів та окремих підрозділів, що мають надати ґрунтовних знань у сучасному світі глобалізації.

Перший розділ вводить студентів в історичну та традиційну методику пізнання професії актора й режисера. Головним акцентом у цьому розділі є реалістичний світ дослідження життя людини та навколишнього середовища від давніх часів до сьогодення.

Актор, працюючи в професійному театрі з режисером над майбутнім сценічним образом з будь-якого жанру і виду літератури, має здійснювати щоденно всі попередні вимоги техніки й технології професії актора. Професійний театр — це навички та вміння використання

раніше опанованих елементів техніки і технології професії актора. Тому, безумовно, щоденний процес репетицій у професійному театрі не може відокремлюватися від паралельного вдосконалення всіх елементів техніки і технології професії актора.

Зрозумівши власне «Я», актор на етапі опанування перших елементів техніки і технології своєї професії починає перехід до нового етапу пізнання професії. Цей перехід від власного «Я» як розуміння частини природи до залучення до системи сюжетних імпровізацій з різноманітням флори і фауни потребує точності та чіткості проходження кожного елементу техніки і технології професії актора. На цьому етапі роботи актор, працюючи з режисером, не повинен пропускати жодного з елементів майстерності актора.

Він зрозумів своє тіло, відчув власний природний голос, тембр, звучання, їх переваги й недоліки, і зрештою під час тренінгу з очищення своєї психіки, розуму, способу мислення, переходить до всіх існуючих елементів техніки та технології з опанування кожного з них. Цей процес надзвичайно важливий, складний і тривалий.

Актор має усвідомити, що система К. С. Станіславського — відповідь на вищезазначені запитання. Актор, котрий працює в системі реалістично-психологічного театру, зобов'язаний відтворити правду реалістично-побутового життя у відібраній формі, запропонованій автором літературно-художнього тексту. Уся методика роботи актора над роллю в психологічно-реалістичному театрі описана в другій частині праці К. С. Станіславського «Робота актора над роллю».

Система Станіславського — це повна органіка проживання почуття, мислення актора, правда існування людини в реальному житті.

Другий розділ називається «Перехідний етап пізнання професії актора та режисера від дослідження реалістичного театру до іншого театру нереалістичного спрямування». У цьому розділі студенти мають зафіксувати попередній цикл дослідження реалістичного театру, відтворити всі його компоненти в режисерських та акторських роботах, і в результаті — зуміти «очистити» спосіб мислення, логіку поведінки та природи почуттів власного «Я» для пізнання іншого методу техніки та технології роботи актора й режисера.

Отримавши роль, текст літературно-художнього джерела, актор розпочинає особисту та колективну роботу в майбутній виставі.

Текст ролі — це інформація про майбутній сценічний образ, закладена в літературно-художньому джерелі автора в письмовій формі.

Актор не повинен після отримання тексту ролі чекати на зустріч з режисером-постановником майбутньої вистави, йому слід негайно в письмовій формі фіксувати в окремому зошиті все, що стосується його майбутнього образу. Передусім, це сам текст літературно-художнього джерела, над яким актор уважно, без режисера, паралельно працює. Читаючи текст п'єси, актор у письмовій формі фіксує

враження від прочитаного, шукає інші джерела інформації щодо конкретно його літературно-художнього твору. Емоційні враження мають два аспекти: раціональний та ірраціональний.

Раціональне — це логічне, свідоме, спрямоване на пошук відповіді: що собою являє мій майбутній сценічний образ?

Ірраціональне — це підсвідоме, емоційне, чуттєве, в якому в письмовій формі подаються чуттєві враження від майбутнього сценічного образу.

Рекомендується таку індивідуальну роботу у двох напрямках проводити включно до прем'єри.

У чому полягає логічний, раціональний опис роботи над майбутнім сценічним образом? Насамперед, це все, закладене в самій п'єсі: що говорять про мій персонаж; що я кажу сам про себе; чого не говорять про мій персонаж, але чому я перебуваю в ній. Додаткову інформацію про персонаж дослідження надають логіка і раціональне мислення стосовно майбутнього сценічного образу.

Ірраціональне дослідження — емоційні, чуттєві, підсвідомі враження, які виникають від усвідомлення того, що фіксує мозок, без контролю над ним. Що належить до цієї роботи підсвідомості? Це — будь-які способи вираження — звукові, кольорові, пластичні, фактурні, музичні, світлові; другий аспект — це входження власного «Я» у свідомість «Я» майбутнього сценічного образу. Там я бачу рухи, жести, відображення в дзеркалі обличчя. Я можу себе оголити, одягнути, розчленити. Я бачу складки зморшок на руці, обличчі. Таким чином актор шукає навіть певні взаємовідносини в просторі не тільки з живими людьми, а й із середовищем неживих істот. Під час самотійної роботи в актора створюється власний індивідуальний метод тренажу, тренінгу на основі літературно-художнього джерела.

Зустріч актора з режисером під час першого прочитання п'єси (за-стольний період) вимагає від актора третього спрямування, тобто: передбачити під час репетицій задум режисера та з'ясувати можливості його втілення через власне «Я».

Спілкування вже з першого прочитання п'єси з партнерами зумовлює четвертий етап роботи, тобто колективну творчість. Таким чином, власне «Я» актора намагається зрозуміти інше «Я» партнера під час репетицій.

Робота актора й режисера над персонажем та майбутнім сценічним образом, з моменту спілкування із сюжетним текстом літературно-художнього джерела, починається з простого. Режисер з актором, пройшовши перший етап підготовчої роботи всієї інформації аж до початку розвитку сюжету літературно-художнього джерела, зрештою починають працювати над сюжетом.

Стисло слід зрозуміти систему і методику всієї роботи в реалістично-психологічному процесі створення майбутнього сценічного образу. Насамперед, важливо не втратити як режисерові, так

і акторові, проміжок між початком сюжету і входженням у сюжет літературно-художнього джерела.

Коли актори і режисер зрештою зрозуміли, що проміжок має цілісність, тоді якісно, врівноважено можна розпочинати аналіз і дослідження життя персонажа в сюжеті літературно-художнього джерела. Найголовніше на цьому етапі роботи — зрозуміти розвиток сюжету літературно-художнього джерела згідно з життям персонажа в кожній події, кількість часового простору існування персонажа, зміни та конфлікти, які відбуваються з персонажем від першої події до останньої події літературно-художнього джерела. У цьому розділі акторові дуже важливо зрозуміти сутність життя персонажа в розвиткові подій сюжету літературно-художнього джерела. Залежно від обсягу матеріалу літературно-художнього джерела, кількість часу, відведеного на цей процес репетицій, становить від 10-15 днів до 4-5 тижнів.

Перший крок до персонажа в опануванні сюжету літературно-художнього джерела — це лінія безперервності життя персонажа за декілька годин до початку сюжету і самого сюжету. Акторові важливо чітко відобразити цей проміжок часу в письмовій формі. Суть описання проміжку (зміст і форма) — це наявність місця мого перебування до початку сюжету, що відбувалося зі мною і моїм персонажем у цей період часу — зовнішня поведінка; внутрішня проблема, яка турбує мене, потребує вирішення або пошуку шляхів до нього; мій власний (персональний) емоційний, нервово-психічний стан і одяг; деталі реквізиту, меблі, костюм та ін.; спілкування і контактність з живими істотами й іншим (дзеркало, книги, зошит тощо). Усе вищезазначене акторові дійсно необхідно чітко описати й обов'язково створити прості та складні сюжети імпрровізації до початку сюжету.

Коли все зроблено актором згідно з вищезазначеною схемою, нарешті відбувається зустріч із текстом сюжету літературно-художнього джерела. На цьому етапі режисер разом з актором повинні, не перериваючи лінію поведінки персонажа між минулим і сучасним, плавно продовжувати течію життя в сюжеті літературно-художнього джерела персонажа.

Режисер та актор повинні зрозуміти й безперервність виходу за межі сюжету і продовження життя знову в сюжеті. Під час виходу персонажа із сюжету літературно-художнього джерела обов'язково потрібно перебувати в просторі й у складних імпрровізаціях поза межами сюжету.

Акторам, працюючи за методом психологічно-реалістичного театрального процесу, дійсно необхідно вивчити поведінку живих людей, тобто знати спосіб їхнього мислення, зовнішню форму поведінки, а також природу почуттів, емоцій у конкретній ситуації реального життя.

Уся робота над пізнанням життя персонажа — це пошук разом з режисером відповідей на запитання щодо мотивації поведінки й емоційних почуттів мого персонажа, що постійно виникають. Зазвичай,

також слід робити імпровізації, в яких своїми словами шукаються характер, характерність, мотивація поведінки і почуттів.

У такому способі роботи режисер та актор удосконалюють минуле життя своїх персонажів через пізнання конкретно-сучасного життя в сюжеті літературно-художнього джерела.

Третій розділ навчання — це дослідження та пізнання входження актора та режисера в середовищі паралельного світу існування. У цьому розділі важливим аспектом є режисерські й акторські тренінги, які вможливають повне очищення свідомості, мислення, поведінки та почуттів від нашарувань руйнівництва в щоденному реальному житті власного «Я».

Атмосфера будь-якого виду мистецтва потребує комплексного, цілісного сприйняття всіх існуючих у ньому компонентів, засобів виразності, як візуально видимих, так і існуючих в інших паралельних сприйнятках. Атмосфера — це емоційне, по суті підсвідоме, сприйняття будь-якого виду мистецтва. Раціональність, тобто свідоме і логічне осмислення атмосфери, можлива і має право на існування тільки на етапі її дослідження, а не на кінцевому етапі існування.

Як приклад наведемо три протилежні напрями різних видів мистецтва: «Джоконда» Леонардо да Вінчі, балет на музику Чайковського «Лебедине озеро», кінофільм «Сталкер» Андрія Тарковського.

Кожен із них має свою неповторну атмосферу існування і технічні та технологічні засоби виразності. Кожен з них створила конкретна жива людина — автор — як першоджерело атмосфери.

Творчість актора як носія поліфонії інформації від власного людського «Я» через весь комплекс і процес входження та передавання інформації, яку було обрано з багатьох інших джерел у роботі над сценічним образом, пройшовши складний і відповідальний шлях у роботі над утіленням майбутнього сценічного образу у виставі, настає момент роботи, коли людина-актор, увібравши власним «Я» іншу людину-персонаж сюжету літературно-художнього джерела, входить у середовище інших компонентів, існуючих у виставі, таких як: сценографія, світло, фактура, конкретне місце сценічного простору, в якому відбувається вистава, добовий час показу вистави, контингент глядачів.

Емоційні враження й відчуття від побаченого будь-якого виду мистецтва, а особливо — неповторність акту творчості актора, складають саме життя людини.

З'ясувавши поняття атмосфери в будь-якому виді мистецтва, і, звичайно, в такому складному живому акті творчості, як театр, актор повинен усвідомити і зрозуміти методику техніки та технології взаємовідносин життя персонажів з допоміжними засобами виразності вистави.

Актор може існувати в живому акті творчості і без будь-яких додаткових засобів виразності. Сама жива людина-актор уже є

цілісною, повноцінною внутрішньою і зовнішньою атмосферою, яка вибрала в себе всю інформацію про життя певного героя літературно-художнього джерела.

Уявімо ситуацію, коли актор своїм внутрішнім світом та зовнішнім тілесним вираженням у сценічному просторі створює світ як героя сюжету літературно-художнього джерела, так і свого персонажа. Актор користується тільки можливими для його власного «Я» засобами техніки і технології, тобто способом мислення, голосом, пластикою тіла, певною фізичною зовнішньою дією, згідно з розвитком сюжету літературно-художнього джерела, та деякими іншими засобами, які допомагають йому на очах у глядачів перевтілюватися в «Я» іншої людини-персонажа. Такий принцип театру, звичайно, існує. Використовуючи додаткові засоби виразності, що допомагають повніше передати інформацію про певний акт творчості під назвою вистава, режисер і актор досягають своєї мети. Усі елементи й компоненти додаткових засобів виразності: сценографії, музики, дизайну костюмів, світлового шумового оформлення — створюють значно набагато емоційніший візуальний вплив на глядача.

У такій роботі актора з додатковими засобами виразності дуже важливо, щоб співвідношення всіх компонентів були збалансованими і підпорядкованими головній меті — створити неповторну атмосферу загально-емоційного враження від вистави, номінальною в якій буде, звичайно, жива людина-актор з неповторним, унікальним матеріалом живого акту творчості. Саме такий процес роботи і повинен стати результатом цілісності атмосфери у взаємовідносинах життя персонажів з іншими допоміжними засобами виразності.

Четвертий розділ — це, по суті, підсумок усього навчального процесу в ЕКМАТЕДОСі, головним стрижнем на цьому етапі входження в професію актора та режисера є «Розчинення в перебуванні в паралельному світі існування».

Тривалий і нелегкий шлях у роботі актора від усвідомлення та дослідження власного «Я» до повноцінного створення сценічного образу в паралельному світі існування вистави є найвищим ступенем і показником головної мети життя людини-актора — носія таємниці існування в паралельному світі середовища вистави. Паралельний світ існування актора в середовищі вистави створиться тоді, коли актор у роботі над сценічним образом дотримає всіх умов методики двох етапів: реалістично-психологічного життя персонажа і перехідного етапу — емоційно-енергетичного існування персонажа в середовищі паралельного світу вистави.

Неможливо створити паралельний світ існування без щоденного режиму реального життя людини-актора з усіма правилами і вимогами методики роботи над сценічними образами.

Будь-які відступи від методики відразу зруйнують усі етапи попередньої роботи. Актор чесно повинен для себе один раз сказати:

«Тільки тоді я зможу стати справжнім майстром сцени, коли свідомо виконуватиму своє людське і професійне призначення».

Паралельний світ існування актора у виставі не може бути автоматичним без створення і проживання людини-актора в паралельному світі реального щоденного життя. Усі думки, вчинки, почуття сценічного образу, створеного людиною-актором, і її розчинення в паралельному світі середовища існування вистави відбудеться і стане загадкою, таємницею невидимого світу життя тоді, коли в щоденній реальності буття людини-актор зуміє також створити свій неповторний паралельний світ. Постійне щоденне очищення флорою і фауною як професійними вправами та тренінгами в роботі над персонажем є основою всієї методики. Такі очищення флорою і фауною власного «Я» в побуті реального життя є шляхом до існування повноцінного сценічного образу в паралельному світі створеної вистави.

Сценічний образ і паралельний світ існування вистави глядачі повинні сприймати, переглянувши живий акт творчості людини-актора у виставі. Катарсис для глядачів є головним «рентгеном» відповіді на запитання: чи була ця вистава і сценічний образ, створений актором у ній, тим магнетизмом, невідомим світом, що змушує кожну людину-глядача також замислюватися про високе призначення власного життя на землі?

Десятилітня історія кафедри майстерності актора ХДАК та творчої майстерні ЕКМАТЕДОС стала вагомою віхою в сучасному розвитку пошуків відкриттів нового методу в навчанні майбутніх фахівців театрального мистецтва.

Надійшла до редколегії 24.03.2014 р.

УДК [378.096 :791] (477,54-25) ХДАК

З. І. АЛФЬОРОВА

МОДЕРНІЗАЦІЯ ФАХОВОЇ МЕДІАОСВІТИ ПІД ВПЛИВОМ НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ (ФАКУЛЬТЕТ КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА ХДАК)

Аналізуються концептуальні засади розвитку факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури.

Ключові слова: факультет кіно-, телемистецтва, екранна мистецька освіта, Харківська державна академія культури, Україна.

Анализируются концептуальные основы развития факультета кино-, телеискусства Харьковской государственной академии культуры.

Ключевые слова: факультет кино-, телеискусства, экранное художественное образование, Харьковская государственная академия культуры.