

І. А. Хоменко,
канд. філол. наук

УДК 007: 304: 070 (075.8)

Межа точності, або Термінологічні проблеми соціальної комунікації

Статтю присвячено проблемі термінологічної семантики соціальної комунікації, зокрема, теорії радіомовлення.

Ключові слова: термін, радіодрама, гібридні жанри, радіофільм, «Hörspiel», «infotainment», «feature», «reality show».

Мета нашої розвідки – оптимізація дослідницького процесу в галузі соціальної комунікації шляхом удосконалення термінологічної системи. Завдання – уточнення семантики термінології сучасного радіомовлення і з'ясування залежності між коректним використанням термінів та розвитком теорії радіомовлення як напряму пізнання. Досліджувана термінологічна система вивчалася у розвідках [2–15; 25–29]. Конкретні відомості про ці роботи і посилання подано у тексті статті.

Зазвичай термінами користуються, вважаючи їх гранично чіткими і точними знаками, які вичерпно визначають семантику відповідних явищ. Таке ставлення впливає з самого латинського слова «terminus», тобто межа, кінець. Тому в загальному розумінні термін – це символ, приведений у процесі пізнання до максимальної відповідності з реалією, «...ім'я з відтінком спец. (наук.) його значення, що уточнюється в контексті якоїсь теорії чи галузі знання» («Філософський енциклопедичний словник», [1]). При тому більшість науковців, чий фах не пов'язаний з лінгвістикою та соціальною комунікацією, не замислюється над справжніми межами семантичної відповідності визначеної термінологічної бази.

Проблема в тому, що не всі дисципліни мають однакові можливості досягнення тієї смислової межі, яку містить у собі поняття «terminus». Вищий рівень семантичної вичерпності – у термінології математичного дослідження, побудованого на аксіоматичному методі. Порівняно нижчий – у термінології природничих галузей. Там смисл терміна прив'язаний до рівня розуміння певних фізичних, хімічних, біологічних процесів. Тому термінологія природничих наук значно гнучкіша. Але, попри цю гнучкість, будь-які зміни термінологічної системи природничих наук зумовлені досягненнями об'єктивних досліджень, результат яких не залежить від особистості того, хто їх провадить.

Не завжди так – у дисциплінах гуманітарних. Там, де рівень формалізації викладу наукових даних обмежений багатозначністю самого акту вербальної комунікації – важко знайти об'єктивні критерії відповідності знака явищу. В соціальних науках порівняно часто трапляється, що термін втрачає відповідність денотату, але використовується й далі. Як це може позначитися на функціональності галузі?

Візьмемо для прикладу теорію масової комунікації та один із найцікавіших її феноменів – так звані гібридні жанри телебачення і радіомовлення. Вже з самим визначенням «гібридний жанр» пов'язана смислова девіація, викликана відривом терміна від свого первісного значення.

Слово «гібридизація» і похідне від нього словосполучення «гібридний жанр» (публіцистичний аналог – «жанр-кентавр») увійшли в теорію журналістики, літератури, мистецтва на позначення комунікаційного явища, суть якого – системне поєднання ознак різних жанрів чи навіть видів і типів комунікаційної діяльності в композиційних межах єдиного твору. Гібрид мистецтва та журналістики утворює документальну радіодраму і радіофільм, гібрид розважальної, наприклад, гумористичної передачі й новини – infotainment і т. д. Саме в такому значенні термін «гібридизація» використовувався у фундаментальних працях українських і російських теоретиків комунікації, на яких ґрунтувалося вітчизняне журналістичкознавство (див.: Ю. Бараневич [2], Т. Марченко [3; 4], М. Мікрюков [5; 6] та ін.).

З виникненням нових комунікаційних реалій, пов'язаних з використанням комп'ютерних технологій виробництва і розповсюдження інформації, термін «гібридизація» почав також цілком природно використовуватися на позначення мультимедійних комп'ютерних технологій (див. О. Мелешенко [7]). Це не викликає заперечень, оскільки мультимедійність від-

повідаеться смислу процесу, визначеного словом «гібридизація», не меншою мірою, ніж, наприклад, синтезування творчих прийомів драми і публіцистики у програмі – «feature». Але згодом, щоби розрізнити комп'ютерні мультимедіа та жанрову гібридизацію докомп'ютерної доби, синтез жанрових ознак почали позначати терміном «дифузія». Автор чув, як під час захисту кваліфікаційної роботи науковець заперечив дипломникові, який використав слово «гібридний жанр» у точній відповідності з теоретичними положеннями минулого: «Ні, ви описуєте дифузійні жанри».

Але термін «гібридизація» був запозичений теорією комунікації з біології зовсім не випадково, так само, як не випадково, а в точній відповідності з біологічним смислом був запозичений з біології ядерною фізикою термін «ділення» для характеристики атомного розпаду. Адже властивості будь-якого біологічного гібриду характеризуються не простим змішуванням рис батьківських видів, а й характером їх співвідношення, тим, властивості якого батьківського виду домінують, а які – рецесивні. Так само і в телевізійній чи радіопрограмі гібридного напрямку. Функціональність її залежить не тільки від висхідних жанрів, але й від характеру їх взаємодії, того, який саме жанр (тип, вид) домінує у сполученні. Наприклад, гібридизація радіоп'єси і радіорепортажу може породити такі жанри, як документальна радіовистава, «напівдрама» (див. про ці жанри М. Голядкін [8], Т. Марченко [4]), «псевдоевристичний репортаж», радіофільм. Ці гібриди можуть бути функціонально вдалими, мало-ефективними чи навіть шкідливими (згадаймо масові афекти, які виникали після трансляцій псевдоевристичних репортажів на кшталт американської вистави «Війна світів» чи британського радіобурлеску «Радіомовлення на барикадах»). І залежить їх дієвість та ефективність насамперед від характеру системних зв'язків між художнім та документальним складниками, від ієрархії жанрових елементів у творі. (Див. про це докладно: І. Хоменко, В. Фоменко [9]). Термін «гібридизація» семантично відтворює цю особливість. Натомість запозичений з хімії термін «дифузія» (від лат. «diffusio» – розповсюдження, розтікання) дослівно означає повільне проникнення молекул однієї речовини (газу, рідини, твердого тіла) в другу. Цей процес не має смислової кореляції з процесом утворення гібридних жанрів, не розкриває комунікаційної суті явища. Таким чином, зрозуміле бажання науковців семантично розмежувати медійні реалії докомп'ютерної та комп'ю-

терної доби призвели до втрати смислової відповідності терміна.

Розглянемо інші приклади з того ж класифікаційного ряду.

Одним із найцікавіших медійних явищ є гібридні радіопрограми, утворені поєднанням інформаційно-публіцистичних жанрів і радіодрами (радіоп'єси). Термінологічна система інформаційного та публіцистичного мовлення в українській теорії розроблена цілком коректно. Але ось які сумніви висловлює у статті «Радіоп'єса. Специфіка, виразні засоби, жанри» А. Близнюк:

«На мою думку, радіоп'єса – термін не зовсім вдалий, бо передає не сутність певного літературного явища, а лише природу його виникнення чи, скоріше, існування цього явища. Значно влучнішим є німецький термін «Hörspiel» чи польський «sluchowisko», які означають дослівно слухоп'єса» (А. Близнюк [10]).

Можна тільки вітати спробу літературознавчого осмислення радіомистецтва. У цьому розумінні розвідка А. Близнюка цікава й корисна так само, як усілякий новий погляд на традиційну проблему. Але не можна обійти увагою той факт, що насправді «природа виникнення» (тобто, комунікаційна специфіка радіо) вплинула на форму, структуру, композицію, зміст і соціальну функціональність радіодрами не меншою мірою, ніж її звукова природа.

Саме ефір, тобто, можливість миттєвого та масового розповсюдження, при тому не як блідій копії, а як доступного всім і водночас оригінального мистецького твору (не позбавленого «аури оригінальності», як писав філософ і радіодраматург Вальтер Беньямін (В. Беньямін [11]), визначив і популярність, і впливовість, і актуальну тематику радіомистецтва доби «Радіобуму». На жаль, саме ці риси й спричинилися до трагедії оригінального радіомистецтва. Радіодраматурги нацистської Німеччини, України і Росії доби культу особи, США років маккартизму дорого заплатили за спробу зоставитися чесними у безчесні часи, за право розповідати правду в ефірі хоча б мовою Езопа. У цьому розумінні долю радіоп'єси неможливо відокремити від історії радіомовлення (див.: І. Хоменко [12; 13]).

Але соціально-політичними складниками роль радіо у формуванні радіодрами як виду комунікаційної діяльності не вичерпується. Якраз примусова верстка радіопрограм, те, що радіотрансляцію неможливо зупинити чи повернути до пропущеного чи незрозумілого місця, зумовило порівняно короткий хрономет-

раж радіоп'єси, невелику кількість дійових осіб та деякі інші особливості. Вистава, підготовлена для аудіовидавництва або розповсюдження в інтернеті, як подкаст («podcast» – сучасний термін, утворений поєднанням слів ipod – портативний мультимедійний пристрій та broadcasting – радіомовлення) теж має суто звукову природу. Але вона вільна від структурно-композиційних та часових обмежень, під впливом яких формувалася ефірна радіодраматургія. Аудіокнига може звучати багато годин і мати будь-яку кількість персонажів: стомившись, слухач зупинить відтворення, а коли чогось не зрозуміє, то прослухає ще раз окремі уривки фонограми. Але драматург, котрий пише для радіо, позбавлений тієї свободи, яку мають творчі колективи фірм звукозапису. Йому чітко вкажуть допустиму кількість хвилин, можливий склад акторської групи. Досвідчений радіоредактор розкриє авторові п'єси деякі корисні прийоми радіодраматургії, детерміновані її ефірною природою. Наприклад, складний сюжет і ефективний несподіваний фінал у дусі О'Генрі можуть у радіоп'єсі не спрацювати. Адже радіопередачу не завжди зосереджено слухають від самого початку, а тому авторові радіомовлення краще ускладнювати не сюжет, а образні тлумачення твору.

І оптимальну тривалість звучання, і зручну для сприйняття кількість персонажів радіодрами, і, значною мірою особливості розкриття її змісту визначила саме практика радіомовлення, а також дослідження, виконанні на замовлення радіокомпаній. З огляду на це термін «радіоп'єса» семантично не більш і не менш вдалий, ніж «п'єса для слухання». Він просто є спрощеним знаком для визначення багатозначного комунікаційного явища. До речі, термін «Funkspiel» у працях німецьких теоретиків радіомистецтва теж трапляється.

Спробуємо провести інтелектуальний експеримент: змоделювати стан, у якому опинилася б теорія і практика медіа, якби загально-визнаним стало буквально розуміння терміну «Hörspiel», а британський термін «radio drama» вийшов з наукового і практичного обігу. Тоді хронологія вивчення радіоп'єси змістилася б у минуле, адже п'єси для слухання і читання писалися задовго до виникнення радіо. Соціальний смисл радіомистецтва, нерозривно поєднаний з практикою радіомовлення, затмарився б. Походження формотворчих досягнень радіодрами, пов'язаних з її ефірною природою, стало б неочевидним.

Сказане є виключно теоретичною ілюстрацією того, який вплив може мати на галузь частко-

ве порушення зв'язку між терміном і смислом визначеного ним явища. На практиці такого статися не може, оскільки, як зазначалося, слова «radio drama» і «hörspiel» відображають різні аспекти існування одного й того ж комунікаційного феномена, а отже, і німець, і британець, і поляк, називаючи радіоп'єсу власним терміном, мають на увазі те ж саме: драматичний твір, розрахований на звукове сприйняття і підготовлений спеціально для радіо.

Так само неодноразово позначена в сучасній теорії термінологічна своєрідність такого яскравого прикладу «гібридних жанрів», як згаданий вище радіофільм. Ось як тлумачиться цей термін у двох виданнях, що використовуються в процесі підготовки журналістських кадрів на пострадянському просторі (підручник «Радіожурналістика» за ред. О. Шереля [14] та його ж книга нарисів «Аудіокультура ХХ століття» [15]):

«**Радиофильм** – 1. В начале 30-х годов – радиопередача, записанная на магнитную пленку, в отличие от передачи, идущей непосредственно в эфир.

2. Жанр радиожурналистики, распространенный в общественно-политическом радиовещании, – передача, построенная на сочетании документальных записей, подобранных по определенному тематическому принципу (например, цикл Р. «Подвиг народа», посвященный 30-летию победы в Великой Отечественной войне). Р. – разновидность радиокомпозиции; от последней его отличает более строгое подчинение содержания фрагментов сюжета передачи («Радіожурналістика», [14]).

Наголосимо, що ці дефініції наведено у глосарії, тобто, у формалізованій частині видання, яка, за принципом побудови навчального тексту, має вміщувати не дискусійну, а кодифіковану термінологічну інформацію.

Спроба звірити цитовані визначення з першоджерелами доби «Радіобуму» (20-ті роки минулого століття) призведе до несподіваного результату. Так, *по-перше*, з'ясується, що терміном «радіофільм» позначали не просто «записані передачі», а певний тип програм: художні та художньо-документальні радіовистави. *По-друге*, виникне сумнів у належності цих передач тільки до радіожурналістики. Скоріше, вони відповідали комунікаційній специфіці радіомистецтва, чи так званих «жанрів межі». *По-третє*, плутанина виникне з технічним аспектом визначення, тобто, введенням у термінологічну дефініцію відомостей про магнітофонний запис.

Так, у публікаціях, присвячених творчо-технологічним експериментам Всеукраїнського ра-

діокомітету (ВУККР), радіофільм згадується як невід'ємний складник ефірного контенту. Більше того, засуджується практика надання назви «радіофільм» передачам, які насправді є трансляціями сценічних вистав або літературними читаннями. Отже, йдеться про жанр, не тільки добре відомий слухачеві, а настільки привабливий, що назву його іноді використовували для реклами менш популярних передач. Але з джерел 30-х років минулого століття (Н. Дукельська, [16] О. Карпеко [17–19], Г. Керженцев [20], О. Крижевський [21], Н. Кузьміч [22], М. Лямцев [23], «Uber alles» [24] та ін), де описано можливості, досягнення і невдачі ВУККРу тих часів, випливає, що українське художнє мовлення було тоді тільки прямоефірним. Вітчизняні радіоінженери знали про магнітний запис, але на практиці його не застосовували. Не фіксувалися також українські радіофільми початку 30-х на інші носії (оптичну звукову доріжку, грамофонні платівки).

Нагадаємо, що Українське радіо існувало на той час у єдиному комунікаційному просторі з радіо Всесоюзним. Отже, принципової, глибинної жанрової і типологічної диференціації між формами мовлення Росії та України тоді не могло бути. Більше того. Значно пізніше, коли магнітофон перестав уважатися екзотикою, навіть на радіомовленні США і Західної Європи художні програми, які за жанровими ознаками скидалися на українські радіофільми, йшли «наживо». Як приклад можна згадати «Війну світів» Орсона Уеллса та Говарда Коха (1938), яка, хоч і записувалася на магнітофон у процесі трансляції, однак передавалася в ефір безпосередньо зі студії. Заздалегідь записаними були тільки музичні цитати і деякі звукові ефекти.

Навіть якщо не чіплятися за позначення «магнітофонний запис» і припустити, що йдеться про технологію тонфільмів (запис звукової доріжки оптичним способом на кіноплівку), – все одно з'ясується, що радіопрограми, на позначення яких і народився термін «радіофільм», не відповідають ані першому, ані другому смислу терміна, наведеному у підручнику «Радіо-журналістика».

Яка небезпека пов'язана з виникненням у медійній теорії такого термінологічного непорозуміння? Потенційно – дуже суттєва. Адже розквіт українського радіофільму тридцятих років збігся в часі з першою хвилею репресій «розстріляного Відродження», тобто, добою, коли з культурного та комунікаційного обігу цензурою було вилучено велику кількість мистецьких творів. І якщо припустити, виходячи з неточного визначення, ніби радіо тих років

фіксувало свої досягнення на плівку (платівку), доведеться шукати пояснення, чому жоден із записів не зберігся. Це може породити цілу паранаукову міфологію, засновану або на припущеннях про знищення з цензурних міркувань величезних аудіоархівів, або на закличках до пошуку аудіоматеріалів, які нібито десь і якимось дивом збереглися. Насправді зберегтися вони не могли з причини простої і зрозумілої: їх ніколи не було в природі. Термін «радіофільм» прийшов у практику, а згодом і в теорію радіомовлення ще за часів панування прямого ефіру. І породило його зовсім не виникнення технології фіксації аудіо на стрічку і не створення у 1931 році фабрики звукозапису «Радіофільм», як можна зрозуміти з праць О. Шереля («... названіє фабрики стало названієм разновидности радиосообщений...» – «Радио-журналистика» [14], О. Шерель, [15]). Очевидно, котра фундаментальною якісною ознакою, що виразила цей тип передач серед інших, було використання прийомів кінематографічного поєпізодного монтажу. Як відомо, такий монтаж не прив'язаний до якоїсь певної інженерної технології. І в роки німого кіно, і в часи мультимедійних комп'ютерних технологій, як літературний та режисерський сценарії, а також монтажний план кінострічки складаються на папері. На папері ж народилися і перші радіофільми. Назва виникла – за аналогією з форматворчими досягненнями кіномистецтва, а не внаслідок використання целулоїдного носія інформації.

Цікаво, що, попри канонізацію вочевидь неточного визначення, сам факт існування радіофільмів домагнітофонного періоду декотрими російськими науковцями не спростовується. Але подається якимось дивно: наче другорядне доповнення до основного тексту, не суттєве і не варте уваги:

«...Но вот в августе 1931 года на улицах Москвы появились афиши, возвещавшие о том, что впервые в нашей стране будет звучать документальный радиопильм «Реконструкция железнодорожного транспорта».

Радиофильм – это форма, рожденная новыми техническими возможностями радио. Между радиофильмами конца 20-х и начала 30-х годов есть не только много общего, но и принципиальные различия. Радиофильмы 20-х годов, подготовленные ленинградскими журналистами, внутренне тяготели к радиотеатру, к художественному раскрытию действительности. Каждый из них – это лента звуковых кадров; акустическая палитра еще очень бедна, она ограничена звукоимитацией, закрепить удачное звучание на пленке пока нет возможности. Радиофильм строится по законам сюжетно-игровой драматургии.

Українське журналістикознавство, 2012, вип. 13

Інше дело – радіофільм «Реконструкция железнодорожного транспорта», переданный московским радио 30 августа 1931 года (режиссер В. С. Гейман, один из старейших режиссеров советского радио). Запись фрагментов для радиофильма проводилась во время Всесоюзного съезда железнодорожников в столице и на местах.

Этот хроникальный материал, фиксированный на пленку, был использован в качестве документа...» (О. Шерель, [15]).

«...В ряде исследований эти передачи названы радиофильмами – такое жанровое обозначение дали им выпускающие редакторы, исходя, вероятно, из того, что сюжетные эпизоды менялись очень быстро, «наподобие кадров в кино». Однако сам по себе жанр радиофильма в «живом» вещании не получил каких-либо характерологических признаков, и потому употребление этого термина нам кажется весьма условным» («Радиожурналистика», [14]).

Зрозуміти логіку викладеного вище непросто. Твердження про те, що радіофільм був породжений новими технічними можливостями радіо, прямо суперечить констатації того факту, що коли ці нові технічні можливості на радіо виникли, радіофільм уже існував, хоч і не ілюструвався записаним на плівку звуком. Кінематографічний монтаж як художній прийом є значно вагомішою характерологічною рисою, ніж запис на стрічку як суто технічний інструмент аудіофіксації. Це доводить сучасний досвід радіо. Адаже перехід на цифрові технології та відмова од стрічки як звуконосія не зруйнували традиційної системи радіожанрів. Хронотоп радіофільму не просто схожий, а досконаліший від хронотопу кіно, оскільки, хоч би як швидко відбувалася в кіно зміна візуальних планів, усе одно «внутрішній екран» людської уяви випередити вона не зможе, і це підтверджується ґрунтовними дослідженнями з психофізіології сприйняття.

Так само, як у випадку з радіоп'єсою, другорядна, здавалося б, річ – семантична невідповідність терміна «радіофільм» суті явища може призвести, і в даному випадку призводить до сумних результатів.

Унаслідок непомітної підміни понять пріоритет у пошуках нових форм радіомонтажу віддається у профільному підручнику не митцям, які працювали в єдиному дискурсі з європейськими радіорежисерами і чия творча спадщина все ще актуальна, а твору, безумовне новаторство якого справді можна редукувати до застарілої як на сьогодні технології. Такою є ціна неповної або неточної термінологічної дефініції.

Цікаво те, що, хоча слово «радіофільм» сьогодні не вживається так часто, як колись, семантичні девіації, схожі на ту, що існує навко-

ло цього поняття, відтворюються біля визначень того ж класифікаційного ряду. Нагадаємо, що за своєю природою радіофільм – жанр гібридний. Він поєднує риси журналістики і мистецтва. Сьогодні програми, які поєднують властивості мистецтва і журналістики, частіше позначають іншими термінами – «infotainment», «feature», «reality show», – залежно від конкретного наповнення тієї чи тієї передачі.

У вітчизняній науковій свідомості явища ці живуть як певна позитивна альтернатива застарілій месіансько-пропагандистській моделі впливу телерадіомовлення на загал, як прояв комунікаційної свободи, притаманної відкритому суспільству.

Парадокс у тому, що журналістика тих країн, де виникли ці явища і терміни, які їм відповідають, позбавлена такого оптимізму. Так, виступаючи у 2011 році перед російською аудиторією, головний редактор журналу «Нью-Йоркер» Девід Ремнік навів неспростовні докази використання індустрії розваг з пропагандистською метою і приділив окрему увагу ризикам, пов'язаним із розповсюдженням жанру infotainment (див. Е. Ремнік, [25]). Таким чином, явище, котре сховалося за семантично безневинним поєднанням слів «інформація» і «розвага», виявило не менш небезпечний потенціал впливу на аудиторію, ніж табуований сьогодні термін «пропаганда».

Смисловий парадокс, пов'язаний з терміном «реальне шоу», взагалі вартий окремої розмови. Суть значної частини передач цього спрямування, досліджених автором, ніяк не відповідала семантичному колу поняття, окресленого словами «реальне видовище». Реальність у цих програмах не віддзеркалювалась, а моделювалась за законами так званої «пратеатральної драматургії» чи добре відомої психологам «психодрами» за участю непрофесійних акторів (докладніше про це див.: І. Хоменко, В. Фоменко [26–28]). Технології маніпулювання свідомістю, використані в реальних шоу українського та російського виробництва, теж були описані у спеціальній літературі доволі давно (Див., Дж. Родден, [29]). Отже, самовизначення більшості «reality show», представлених в українському інформаційному просторі як передач, предметом демонстрації яких є реальна (не змодельована, не нав'язана, не фіктивна чи постановочна) поведінка людей містить елемент фальсифікації дійсності та маніпулювання діворою аудиторії.

З міжнародним терміном «feature» пов'язана складність іншого рівня. Він семантично непрозорий, і через те мав у різні часи та в різ-

них національних термінологічних системах суттєві смислові відмінності. Таким чином, визначаючи на міжнародній конференції предмет свого дослідження як «feature», завжди слід уточнювати, що саме ти маєш на увазі: документальну радіоп'єсу, гумористичну програму чи кулінарне шоу певного типу.

Варто зазначити, що проблеми термінологічної семантики масової комунікації не вичерпуються гібридними жанрами телебачення та радіомовлення. Окремого вивчення потребує, наприклад, спеціальна термінологія журналістського розслідування. Багаторічний досвід роботи автора в галузі розслідування свідчить, що семантична невідповідність її термінологічної бази може вкрай негативно вплинути і на практику репортерської діяльності, і на підготовку відповідних фахівців. Адже успішність чи навіть безпека репортера, який провадить розслідування, жорстко залежить від точності його висловлювань, адекватності дій та коректної кваліфікації вчинків. А соціальна відповідальність згаданого сегменту комунікаційної діяльності є однією з найвищих у медійній галузі.

Висновки. Зважаючи на сказане вище, доводимо таких висновків:

1. І міжнародна термінологічна система соціальної комунікації, і термінологічні системи, сформовані діяльністю національних дослідницьких шкіл на сьогодні не є усталеними та завершеними інтелектуальними утвореннями. Вони потребують уточнень і доповнень, можуть та повинні бути предметом дискусій.

2. Некоректне розуміння та неточне вживання термінів соціальної комунікації може викривити як пізнавальний процес, так і розвиток медійної галузі.

3. Якщо значення того чи того терміна викликає сумнів, науковець зобов'язаний дослідити семантичну відповідність термінології явищам, що їх ця термінологічна система визначає.

4. Якщо верифікація результатів термінологічного дослідження проблематична, краще дати не термінологізований максимально точний опис явища, не намагаючись штучно прив'язати застарілий або неточний термін до нових реалій.

1. *Современная западная философия : словарь / [сост.: Малахов В. С., Филатов В. П.]*. – М. : Политиздат, 1991. – 414 с.

2. *Бараневич Ю.* Жанры радиовещания (Проблемы становления, формирования, развития) / Ю. Бараневич. – К. ; О. : Вища школа, 1978. – 196 с.

3. *Марченко Т. А.* Радиотеатр и телетеатр: типология форм : [учеб. пособ.]. / Т. А. Марченко. – Л. : ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. – 71 с.

4. *Марченко Т. А.* Радиотеатр : страницы истории и некоторые проблемы / Т. А. Марченко. – М. : Искусство, 1970. – 221 с.

5. *Микрюков М. В.* поисках эстетики радиодрамы // Проблемы телевидения и радио. – М., 1972. – С. 2–92.

6. *Микрюков М. П.* «Осиновый кол» и судьба радиотеатра // Советское радио и телевидение. – 1965. – № 1. – С. 23–25.

7. *Мелещенко О. К.* Комп'ютерні і телекомунікаційні технології як гарант інтеграції журналістики України у світовий інформаційний простір : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.08 / Мелещенко О. К. ; Київ. нац. ун-т. – К., 1998. – 39 с.

8. *Голядкин Н. А.* ТВ информация в США / Н. А. Голядкин. – М. : Ин-т повышения квалификации ФСТР, 1995. – 393 с.

9. *Хоменко І.* Системна модель «гібридної» (художньо-документальної) радіопрограми у контексті регіонального жанротворення / Хоменко І. А., Фоменко В. І. // Регіональні ЗМІ України: історія, стан, перспективи розвитку : матер. І Міжнарод. наук. конф. : у 3 т. – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – Т. І. / відп. ред. В. М. Галич; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – С. 159–176.

10. *Близнюк А. С.* Радіоп'єса. Специфіка, виразні засоби, жанри [Електронний ресурс] / А. С. Близнюк. – URL: <http://eprints.zu.edu.ua/1483/1/474.pdf>.

11. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Електронний ресурс] / В. Беньямин. – URL: <http://wwh.nsysu.by/klinamen/dunaev-ben4.html>.

12. *Хоменко І.* Оригінальна радіодрама: історія, теорія, практика [навч. посіб. ; за ред. В. Я. Миронченка] / І. А. Хоменко. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2002. – 320 с.

13. *Хоменко І.* Оригінальна радіоп'єса: історія, теорія, практика : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08 / Хоменко Ілля Андрійович. – К., 2002. – 199 с.

14. *Радиожурналистика : учебник* [Електронний ресурс] / под ред. А. А. Шереля. – М. : Изд-во МГУ, 2000. – 480 с. – URL: <http://evartist.narod.ru/text5/44.htm>.

15. *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияние на аудиторию. Очерки [Електронний ресурс] // Прогресс-Традиция. – 2004. – 576 с. – URL: http://www.onair.ru/main/html/view/HID_014/.

16. *Дукельська Н.* 5 «хрипордів» // Радіомовлення, слухання, техніка, аматорство. – 1934. – № 6. – С. 227.

17. *Карпеко О. О.* До нових перемог на радіофронті // Радіомовлення, слухання, техніка, аматорство. – 1934. – С. 49–51.

18. *Карпеко О. О.* Про чергові завдання радіомовлення // Радіомовлення, слухання, техніка, аматорство. – 1933. – № 10. – С. 321–324.

19. *Карпеко О. О.* Радіомовлення УРСР на сьогодні // Радіомовлення, слухання, техніка, аматорство. – 1934. – № 5. – С. 164–168.

20. *Керженцев Г. М.* Про радіо // Радіомовлення, слухання, техніка, аматорство. – 1934. – № 5. – С. 161–162.
21. *Крижевський О.* Мрії і дійсність // Радіомовлення, слухання, техніка, аматорство. – 1934. – № 6. – С. 226.
22. *Кузьміч В.* Де радіо-мистецтво? // Радіомовлення, слухання, техніка, аматорство. – 1933. – № 3. – С. 100.
23. *Лямцев М.* Перебудова радіомовлення почалася // Радіомовлення, слухання, техніка, аматорство. – 1933. – № 9. – С. 282.
24. *Uber alles* // Радіомовлення, слухання, техніка, аматорство. – 1933. – № 5–6. – С. 192–193.
25. *Ремник Д.* Эволюция медиа в современном мире: лекция [Електронний ресурс] / Дэвид Ремник. – URL: <http://slon.ru/2011/lectures/>.
26. *Хоменко І.* Контрпродуктивний вплив ефірної драматургії на особистість: від радіопанік до «reality show» // Наукові записки Інституту журналістики. – К., 2002. – Т. 7. – С. 122–126.
27. *Хоменко І.* Псевдоевристичні форми авізуального і аудіовізуального мистецтва: проблема впливу на аудиторію // Вісник чернігівського державного педагогічного університету. – 2003. – Вип. 21. – С. 181–185.
28. *Хоменко І.* Художньо-документальна програма («feature») з точки зору інформаційної безпеки. / І. А. Хоменко, В. І. Фоменко // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – Симф., 2005. – Т. 18 (57). – № 3. – С. 37–42.
29. *Rodden J.* Ma Bell, Big Brother and the information Service Family Feud / Rodden J. // Media Studies Journal. – 1992. – Vol. 6, number 2. – P. 1–16.

Подано до редакції 16. 03. 2012 р.

Khomenko Ilya. Limit of exactness or terminological problems of theory of social communication.

The article is devoted to the problem of terminological semantics of social communication, in particular, theories of broadcast.

Keywords: term, radio drama, hybrid genres, radio film «Hörspiel», infotainment, feature, reality show.

Хоменко А. И. Предел точности, или терминологические проблемы социальной коммуникации.

Статья посвящена проблеме терминологической семантики социальной коммуникации, в частности, теории радиовещания.

Ключевые слова: термин, радиодрама, гибридные жанры, радиопильм, «Hörspiel», «infotainment», «feature», «reality show».

