

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ  
імені народної артистки України Лариси Хоролець

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему:  
**«МОНТАЖ ЯК ТВОРЧИЙ МЕТОД В РЕЖИСУРИ  
ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ»**

Виконав студент II курсу магістратури,  
групи МСМ 11–22з,  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Мирошніченко Вадим Геннадійович

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури та  
акторської майстерності НАКККіМ,  
заслужена артистка України  
Шлемко Ольга Дмитрівна

Рецензент:  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри тележурналістики  
та майстерності актора Київського  
національного університету  
культури і мистецтв  
Барнич Михайло Михайлович

Допустити до захисту  
Протокол засідання кафедри  
від «\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р. № \_\_\_\_  
Завідувач кафедри  
\_\_\_\_\_ проф. Гирич В. С.

Київ-2023

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	8
1.1. Джерельна база та історіографія дослідження .....	8
1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат дослідження.....	20
<b>РОЗДІЛ 2. МОНТАЖ ЯК ТВОРЧИЙ МЕТОД РОБОТИ НАД ТЕАТРАЛІЗОВАНИМ ДІЙСТВОМ</b> .....	23
2.1. Принцип монтажу як режисерський метод створення синтетичного сценічного продукту .....	23
2.2. Використання методу монтажу у сценаріях театралізованих масових видовищ.....	38
2.3. Сучасні технології втілення принципу монтажу: режисерські виражальні засоби .....	47
<b>РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ МОНТАЖНОГО МИСЛЕННЯ У РЕЖИСЕРІВ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ</b> .....	61
3.1. Психолого-педагогічні основи монтажного мислення режисера-постановника .....	61
3.2. Формування монтажного мислення майбутніх режисерів театралізованих видовищ в мистецьких закладах вищої освіти .....	75
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	94
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	104

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Професійна діяльність режисера театралізованих видовищ нерозривно пов'язана з отриманням, оцінкою, перетворенням та відтворенням нової інформації. Першоджерелом вражень, знань, ідей, художніх образів є як чуттєве сприйняття, так і активна взаємодія з оточуючою дійсністю, у тому числі і у формі цілеспрямованого пошуку інформації, яка у кінцевому рахунку знаходить своє вираження у створеному сценічному творі або у виконавській пластичній інтерпретації. Специфіка професійної діяльності режисера міститься у досягненні не тільки творчих основ професії, але й у образно-логічному моделюванні майбутніх мізансцен, у творчому створенні нових ідей на основі аналізу, синтезу та індуктивно-дедуктивних способів.

Професійна діяльність режисера театралізованих видовищ має певні особливості у процесах сприйняття, усвідомлення та перетворення різних видів мистецтва у якісно новий синтетичний вид мистецтва – театралізоване видовище, масове свято, тематичний концерт, фестиваль, карнавал та ін.. у свою чергу, режисура театралізованих заходів – синтетична, багато структурна, цілісна форма особливого виду мистецтва, що вбирає у себе риси різних видів та жанрів. Інтегровані театралізованим дійством види та жанри стають активними внутрішніми елементами нового виду мистецтва, гублячи свою самостійність, підкорюючись специфічним законам режисури театралізованих видовищ. Отже, полі художній підхід, у такому разі, повинен бути закладений у зміст професійної компетентності майбутнього режисера, адже такий підхід надає можливості закласти підґрунтя монтажного мислення режисера театралізованих видовищ, основу формування його професійної діяльності. Однією з найважливіших характеристик сучасних режисерів театралізованих видовищ та свят є сформоване монтажне мислення.

Своєрідний прийом смислотворення (монтажне мислення) як співставлення двох кадрів - народжує у процесі сприйняття третє значення, яке не є результатом, а тільки миттєвістю у ланцюжку нових смислоформ. Володіння монтажним мисленням для професійних режисерів театралізованих видовищ визначене здатністю чуттєво сприймати світ, образно мислити, фантазувати, вмінням збирати, аналізувати, синтезувати та інтерпретувати явища та образи оточуючої дійсності, фіксувати свої спостереження виражальними засобами для створення різних театралізованих форм.

Основне завдання методу монтажу – зв'язно послідовний виклад теми, сюжету, дії, вчинків. Унаслідок зіставлення двох монтажних уривків вони стають більш подібні не на їх суму, а на результат множення. Таке виникнення образу створює абсолютно нові контакти з глядачем, у творчий процес залучаються його емоції та розум. Для того, щоб глибоко дослідити функції монтажу, художнику важливо максимальне занурення у свій твір, яке повинно вбирати в собі наслідки історичного минулого та ґрунтуватися на теперішньому, відповідати певній епосі та місцю: особистий імпульс автора повинен співпасти з лозунгом часу.

**Мета роботи:** розкрити сутність методу монтажу та монтажного мислення режисера-постановника у сучасному видовищно-театралізованому мистецтві

Реалізація мети передбачає необхідність розв'язання наступних завдань:

- розкрити сутність понять «монтаж», «синтетичне мистецтво», «інтертекстуальність», «кліпове мислення» та «монтажне мислення режисера»;
- визначити сутність та різновиди прийому режисерського монтажу у театралізованому видовищі;
- дослідити використання принципу монтажу у сценаріях масового театралізованого видовища;

- проаналізувати сучасні технології використання методу монтажу;
- визначити умови формування монтажного мислення майбутніх режисерів театралізованих видовищ;
- дослідити особливості впливу монтажного мислення на соціокультурний розвиток особистості;
- простежити процес створення психолого-педагогічних основ монтажного мислення режисера-постановника.

**Об'єкт дослідження:** мистецтво режисури видовищно-театралізованих заходів.

**Предмет дослідження:** монтаж як творчий метод в режисурі театралізованих видовищ.

**Теоретичну базу дослідження** утворюють як фундаментальні, так і узагальнюючі дослідження в галузі теорії та історії культури, театрального та видовищного мистецтв, культурології, етики, психології та соціології, частково менеджменту соціокультурної діяльності.

Розкриття теми вимагало звернення до літератури, присвяченої історії та етапам становлення монтажного мислення у режисера, зокрема і в Україні: у філософсько-естетичному плані важливими є роботи О. Аронсона [2], В. Біблера [10], А. Бергсона [15], З. Кракауера [32], Х. Мюнстерберга та ін.; монтажне мислення як «метод реконструкції свідомості» реципієнта розглядається у роботах С. Ейзенштейна («монтаж атракціонів») та В. Пудовкіна, а також у Дзиги Ветрова (експресивний монтаж), Леся Курбаса («конструктивістська архітектура», «футуристична поезія»), у режисера-постановника театралізованих видовищ Бориса Шарварка; у педагогічно-професійному плані важливими є роботи Г. Бахтіної [6], А. І. Чечотіна [76], Д. Н. Аля [3], О. І. Маркова, О. Житницького [23], А. Обертинської [50, 51], Й. Туманова [67] та ін.; у психологічно-соціальному плані цікавими є праці А. Моля «Соціодинаміка культури» [45], О. Москвич «МЕДІАРЕАЛЬНІСТЬ ЯК СУЧАСНИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР» [46], Е. Тоффлера «ШОК МАЙБУТНЬОГО», «ТРЕТЯ ХВИЛЯ» [63, 64] та Г.П. Бахтіної

«ІНФОРМАТИЗАЦІЯ СУСПІЛЬСТВА ТА ПРОБЛЕМА КЛІПОВОГО МИСЛЕННЯ» [6] та ін.

**Методи дослідження:** Мета та завдання роботи обумовили використання: аналітичного методу – у вивченні різних джерел літератури з даної проблеми та передового досвіду театрального та видовищного мистецтва; теоретичного – при узагальненні і систематизації праць дослідників даних галузей; методів включеного спостереження, опитування, співбесід, що використовувались з метою дослідження технології сучасного видовищного мистецтва; культурологічний підхід – дав змогу підвести проміжні та загальні підсумки дослідження; компаративний метод дозволив порівняти різні методики діячів сценічного мистецтва та сучасні психолого-педагогічні основи монтажного мислення режисера-постановника видовищного мистецтва.

**Наукова новизна дослідження:** в роботі вперше розглянуто та проаналізовано сучасні технології використання методу монтажу та досліджено процес створення психолого-педагогічних основ монтажного мислення режисера-постановника.

**Практичне та теоретичне значення роботи.** Матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, а також під час підготовки до семінарських занять з навчальних дисциплін «Режисура», «Сценарна майстерність», «Методика», а також у роботі режисера над театралізованим видовищем.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дослідження оприлюднені у тезах:

Мирошниченко В. Г. Методичні основи формування монтажного мислення в режисерів театралізованих видовищ // Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер.

кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 68-70.

**Структура роботи.** Структура роботи визначена логікою розкриття заявленої теми. Робота складається із вступу, трьох розділів, 7 підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 110 сторінок, основний обсяг – 103 сторінки, список використаних джерел – 7 сторінок (87 найменувань).

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Джерельна база та історіографія дослідження

Сценічне дійство будується на синтезі багатьох різних видів мистецтв. Монтажний метод є основним у роботі над театралізованими святами та видовищами.

Монтаж – це художній метод поєднання різножанрового матеріалу, за допомогою цього прийому режисер-постановник здатен виразити найскладніші відчуття. Зазвичай таким способом у театралізованих видовищах та святах поєднуються пісні, танці, музика, драматичні сценки, слова ведучих, конференс, відео фрагменти тощо. Головне завдання режисера масових театралізованих видовищ: з цієї великої кількості матеріалу зробити поєднання у сцени, сцени – у блоки, блоки – у театралізоване дійство з яскравою ідейно-тематичною спрямованістю. Таким чином, монтаж виступає у логічне поєднання окремих епізодів у єдину художньо зроблену канву заходу, це не просто поєднання, а творчий метод роботи режисера та сценариста, це організація документального та художнього матеріалу у часі та просторі, спосіб найбільш лаконічного, закінченого побудування сюжету.

Слово «монтаж» французького походження, синонім слів «збірка», «поєднання». З появою кінематографу, в це слово, із збереженням його основного значення, стали вкладати більш широкий смисл. У кінцевому результаті це слово стало вираженням поняття «творче поєднання», «творчий синтез».

Якщо монтаж – ключ до естетики одного з найпоширеніших у ХХ сторіччі видів мистецтва, то правомірно припустити, що він, нехай у прихованому стані, існував споконвіку та наповнював різноманітні твори. До



прикладу, монтаж як порівняння часто зустрічається у обрядовій та ритуальній діяльності, у художніх творах різних видів та жанрів. Варіанти співставлення найрізноманітніші: це може бути наявність декількох паралельно існуючих сюжетних ліній, співставлення стану героя з картинами природи, співставлення характерів, ситуацій, вчинків, тем, що звучать, мелодій у музиці, контрасту кольорів, світла та тіні тощо. Отже, кожен твір, так чи інакше, - плід художнього мислення, але метод художнього мислення розташовується принципово вище в ієрархії значимості по відношенню до засобів реалізації ідей.

Французьке слово *monteur* буквально означає «будувати», «збирати», але англійці називають монтаж простіше та грубіше – *gutting*, тобто «різання». Ці слова визначили у висхідному технічний смисл складання картини з «уривків», кадрів, що визначає епоху появи кінематографу. Монтаж і сьогодні виконує іноді роль чисто формального зовнішнього зв'язку (наприклад, зв'язку пострілу зі зброї у одному кадрі і попадання пулі у іншому), але монтаж у мистецтві безперечно передбачає і зв'язок більш глибокий, ідейно-філософський. Діапазон форм зв'язку при монтажі широкий, аж до різкого контрасту, протиріччя, що є найбільш яскравою формою поєднання двох або декількох шматків у безперервному розвитку єдиної ідеї. Монтаж означає не збирання цілого з частин, не підмінює собою поняття композиція, але є способом всебічного, здійсненого різними прийомами, розкриття та тлумачення у творі мистецтва зв'язків між явищами життя.

Про монтаж як асоціативний метод вперше стали говорити у 20-ті роки минулого століття і це пов'язано з іменами відомих кінорежисерів – Л. Кулешовим, С. Ейзенштейном, В. Пудовкіним, М. Роммом, Дзигою Ветровим, О. Довженком та іншими.

Л. Кулешов, актор німого кіно, кінорежисер, теоретик кіномистецтва, у 1917 році писав, що «для того, щоб зробити картину, режисер повинен скомпонувати окремі зняті шматки, розхристані і незв'язні, в одне ціле і

зіставити окремі моменти в найбільш вигідній, цілісній та ритмічній послідовності, так само, як дитина складає з окремих, розкиданих кубиків з літерами ціле слово або фразу» [33]. У цьому вислові практично сказано найголовніше про монтаж. Монтаж, за Л. Кулешовим, це спосіб komponування змісту і смислу твору з окремих «кубиків». Для виразності та інтерпретаційної мети для створення нового твору потрібний пошук найбільш «вигідних» варіантів поєднання окремих моментів (сцен, подій або дій), і, найголовніше – методу, через який автор досягає мети, метод співставлення цих шматків. Отримана послідовність зіставлення повинна мати ритмічну організацію.

На початку 20-х років Л. Кулешовим була написана книга «Мистецтво кіно», у якій автор узагальнює досвід роботи кіношколи, опис експериментів, пояснення відмінностей кіно від театру, пояснення вимог до кіноакторів, підходи до методів побудови кадру, розкриття різних видів монтажних побудов. На сторінках книги Кулешов трактує кадр як знак, як «китайську букву» – ієрогліф, вважаючи, що монтаж є основою художнього мислення в кіно, де матеріалом слугує реальність і повна достовірність акторського виконання в оточенні реальних речей. З кіношколи Л. Кулешова вийшли і до того часу стали відомими: В. Пудовкін, Б. Барнет, Л. Оболенський, А. Хохлова, С. Комаров, В. Фогель та ін..

С. Ейзенштейн теж провів у кіношколі Л. Кулешова кілька місяців. У 1925 р. він створює свій шедевр «Броненосець Потьомкін», в 27-му – «Жовтень» і береться за теорію. Продовжуючи теорію Л. Кулешова він теж бачить в монтажі безмежні можливості кіно, теж розглядає кадр як знак-ієрогліф. Але доводить до абсурду ідею виразальних можливостей монтажу, наголошуючи, що монтаж – це «мистецтво безпосередньої передачі гасла» [82].

Сутність монтажу за С. Ейзенштейном у тому, «що два будь-яких уривки, що поставлені поруч, неминуче поєднуються у нове видовище, яке виникає з цього співставлення, як нова якість» [82]. Режисер вказував на той

факт, що монтаж має місце не тільки у кіно, він може зустрітися там, де відбувається співставлення двох фактів, предметів, явищ тощо. Наше мислення постійно має справу з співставленням, починаючи з первинного усвідомлення у дитинстві протилежних добра та зла, світло та темряви, гарного та поганого; а знаходячись на висоті наукового мислення, ми шукаємо схожість та різність у аналогіях та асоціаціях.

Юрій Лотман, відомий літературознавець, культуролог та семіотик, у 30-х роках ХХ століття у своїх працях наголошував про необхідність переходу від синхронного розуміння мистецтва до розуміння мистецтва у русі, стверджуючи, що історично у суспільстві превалує «склад свідомості, який розглядає дійсність, як ланцюг з реальностей, а історію як певний ланцюг, де кожна ланка співставлень з попереднім та наступним», саме тому, мистецтво повинно генерувати мову особливого типу і допомагати людині «дешифрувати та перетворити у знаки» [39, с. 167] величезний потік інформації. За Лотманом, художній текст має вираженість, відмежованість, ієрархію рівнів, він є відношенням текстових та поза текстових систем, значення текстів створюються внутрішнім та зовнішнім перекодуванням: «чим далі знаходяться структури одна від одної, тим змістовнішим є акт переключення» [39, с. 50]. Говорячи про ефект співвідносності та переключенні у іншу структуру, Ю. Лотман відсилає до термінології С. Ейзенштейна (монтажний ефект) і цитував слова кінорежисера: «два будь-яких шматки, поставлені поруч, неминуче поєднуються у нове подання, що виникає з цього співставлення як нова якість» [40, с. 249]. Ці ж думки Ю. Лотман розвивав, розглядаючи специфіку кіномистецтва у монографії «Семіотика кіно та проблеми кіноестетики» (1976): інформативність тексту народжується «внутрішньою несподіваністю конструкцій» [39, с. 73]; кінематограф розвивається у боротьбі двох тенденцій: «без залишку з'єднатися з життям» та «виявити свою кінематографічну специфіку» [39, с. 28]. Кадр як мінімальну одиницю кіномови Ю. Лотман порівнює зі словом, рамку кадру – з кордонами художнього тексту, вводить поняття ритму

кінорозповіді, детально зупиняється на поетиці монтажу як «складанні різнорідних елементів мови» [40, с. 72]. Роботи С. Ейзенштейна стали теоретичним фундаментом цієї книги, приклади з його фільмів використовував у якості ілюстрацій, коли мова йшла про смислонароджувальну роль монтажу.

У 1939 р. виходить у світ стаття С. Ейзенштена, яка так і називається «Монтаж 1938». У статті режисер намагається переусвідомити сутність монтажу, вказуючи, що принцип зіставлення «працює» не тільки в кіно, а у всіх випадках - від літератури до повсякденного життя, приділяючи значне місце питанню створення виразних та яскравих образів, за сутністю художніх, шляхом відбору і монтажу кадрів. Але й сам кадр, стверджує С. Ейзенштейн, не «вільний» від монтажу.

Отже, приблизно у 20-х, 30-х роках ХХ століття монтажний метод у режисурі отримав своє розповсюдження.

Цікавим та новаторським на той час був метод «експресивного монтажу» Дзиги Ветрова. Режисер за весь період своєї творчості напрацював індивідуальну манеру монтажу. Процес поступового ускладнення монтажу документальної картини Дзига Ветров характеризує як закономірне явище загальнокультурного росту і є відображенням загального розвитку кіно. Мова образів, асоціацій та метафор прийшла на зміну логічному мисленню. Це був спосіб вираження мистецтва, що народжується, як для художнього так і документального кіно. Цей спосіб був також притаманний творчості С. Ейзенштейна та О. Довженка.

Складаючи журнали та окремі випуски, Дзига Ветров не задовольнявся механічним поєднанням надісланих операторами шматків плівки і додаванням до них інформаційними написами (саме тим обмежувалися до цього часу процес монтажу у кіно механіці), а намагався внести у цей процес активний творчий початок. Він ріже позитив на шматки певного, раніш заготовленого метражу і, єднає їх так, щоб у свідомості глядача від послідовного ходу зміни шматків виникало певне відчуття ритму;

експериментуючи, він змінює, робить різнобічними, кратності, на які ріжуться шматки, досягаючи нових і нових ритмів.

Саме так починається довготривала та ретельна дослідницька робота Дзиги Ветрова над вивченням емоціональних можливостей «кадрозчеплення». На початку експерименти носять формальний характер, часто відбуваються у відриві від змісту знімків. Ветрова цікавить не тільки смисл того, що відбувається у кадрі, скільки темп руху та зміна дії. Ветров пробує експериментувати також у іншому спрямуванні: він склеює шматки документальних кіно знімків, які зроблені незалежно один від одного, у різний час і у різних місцях, поєднуючи їх за ознакою близькості тематично. Звідси Дзига Ветров робить висновок, що за допомогою монтажу можна з документальних знімків створювати новий, умовний час і новий, умовний простір. Монтаж став визначатися як творчий процес великих конструктивних можливостей.

Лабораторним методом Дзига Ветров відкривав і інші можливості камери: у його руках камера інвертувала час (зворотна зйомка) та «оживлювала» нерухомі предмети за допомогою по кадрової анімації (мультиплікаційна зйомка). Для того щоб продемонструвати ці всі знахідки, Дзига Ветров випустив фільм-маніфест «Кінооко» (1924 рік). Але унікальний режисерський метод вийшов за межі одного фільму – він став підґрунтям, на якому виросла експериментальна документалістика.

Найціннішим досягненням стала теоретика, монтажна теорія документального кіно. Він вважав, що монтаж – це, перш за все, не спосіб організації руху, а важливий елемент специфіки кіно. Режисер підкреслював принципіальну відмінність між монтажем ігрової та документальної картини. Монтаж документального фільму починається задовго до того, як кінематографіст бере у руки шматки відзнятої плівки. Матеріали монтуються протягом всього часу кіно процесу – з моменту вибору теми і до виходу фільму на екран.

Сутність монтажу як основного прийому кінематографічної творчості Всеволод Пудовкін, режисер, теоретик кіномистецтва, визначив таким чином: «Зв'язок і проміжок необхідно притаманні реальності. У дійсності їх можна зруйнувати тільки різним навантаженням уваги глядача. «Я можу зупинити свій погляд на обличчі, «мимовільно пройтися» по тілу і уважно придивитися до рук – так зробить глядач, дивлячись на реальну жінку у дійсних обставинах. Кінематограф викидає роботу «мимовільності». На кінематографі глядач не витрачає збережену енергію, він заряджає його, і образ, що створений з переліку гострих деталей, сприймається з екрану ще більш яскраво, ніж це було у дійсності» [32]. А кінорежисер Михайло Ромм дає розширене поняття монтажу: «Монтаж – це думка художника, його бачення світу, його ідея, яка втілена у відборі та співставленні шматків кінематографічного руху у найбільш виразному та найбільш усвідомленому вигляді» [56].

На відміну від своїх сучасників, зокрема, Сергія Ейзенштейна, Олександр Довженко не визначає роль кіномонтажу, як діалектичний двигун соціального переконання. В деяких аспектах монтажу український режисер запровадив нововведення: наприклад, в діалогах на початку «Землі», в яких думки персонажів не створюють передбачувану вісь монтажу, вносячи певну двозначність в оповідання, або динамічне редагування кадрів, де з'являється техніка і промислові процеси, яке відтворює візуальні матриці конструктивізму образотворчого мистецтва, у першу чергу [28].

Композиція кіноповістей О. Довженка виходить за рамки традиційного поняття про складові елементи епічного твору, про звичне розгортання конфлікту. Художник-новатор уже в «Звенигорі» виявив потяг до вільного компонування матеріалу. Відібравши найсуттєвіші деталі, що сприяють глибокому розкриттю ідейного задуму, автор ніби нанизує їх на невидимий стрижень. Такий принцип композиції впливає із масштабного осмислення життєвих явищ, до певної міри йде від особливостей народного художнього сприймання дійсності, що відбилося у фольклорі, також, О. Довженко,

вихований на живописній культурі іконографічних традицій, інтерполуює «ауру» релігійних символів на своїх персонажів. У сюжетних кіноповідях, як правило, використовується прийом, близький до нанизування мотивів: вводяться вставні новели, чітко підпорядковані авторській естетичній концепції.

Олександра Довженка цікавила у створенні кінофільму не змінність, він експериментував не з мікрофізикою рухів, а шукав стійкість поєднання форми та кольорів у природі. Режисер вбачав у тому, що змінюється у часі, вічне, бо все це залишається одним і тим самим – Землею. У своєму шедеврї – кінокартині «Земля» – він створює нову онтологію кіно: образ нерухомості-у-інтенсивності. Спочатку здається, що образи статичні: земля, яблука, старий, захід сонця, дикий степ, соняшники тощо – не рухаються зовсім, вони ніби завмирають у нерухомості своєю величчю та красою Світу. Земля, повністю вкрита яблуками, надовго залишається у пам'яті саме тому, що тривалість кадру дозволяє закарбувати всі подробиці, деталі: старий лягає помирати серед яблук, що впали, саме це є образом тотожності плодів землі та плодів роду, є час жити і є час помирати. Саме «поетична статика» є стилістикою фільмів О. Довженка, його оригінальним підходом до прийому монтажу, через асоціативність та метафору, через символіку та алюзії. Так само режисер намагається усвідомити жест Машини проти Світу. Образ-статика, розроблена О. Довженком, характеризується «зависанням» погляду того, хто дивиться та того, на що дивиться персонаж, а, також, того, що є світом, у якому відбувається «спілкування».

Отже, на початку ХХ століття монтаж отримує в кіно статус естетичної категорії: рух кадрів одного за одним є суттєвим для фабули фільму, як для літературного тексту зміна епізодів. Монтажене порушення лінійності представляє інший вид співвідношення цих епізодів. Унаслідок дії цього співвідношення відбувається переакцентування, перерозподіл смислових валентностей (відтінення, збільшення, відсилання до інших художніх творів). Співрозташування кадрів породжує інше значення, смисл якого не дорівнює

сумі смислів, що містяться в окремих кадрах. Розосередженість кадрів не порушує зв'язності тексту завдяки з'єднуванню просторово суміжних епізодів. Будучи гармонічним прийомом у кінематографі, монтаж увійшов у плоть сучасної культури, став одним із головних механізмів смислонародження.

Прихід ери звукового кінематографа радикально змінив ставлення до ролі монтажу в кіно. Нова естетика екрану і технологічна необхідність знімати довгими кадрами штовхнули кінематографістів до протилежної крайності – повного заперечення монтажу.

Тим часом метод монтажу розповсюджується і на сцену. Його використовують у своїх театральних постановках новатори В. Мейєрхольд, О. Таїров, М. Терещенко, І. Терент'єв, Лесь Курбас та ін. Зокрема, у рецензії 1927 року на виставу Леся Курбаса «Джиммі Хіггінс» Ю. Смолич зазначав: «Постановка «Джиммі Хіггінс» дотепер залишається найяскравішим зразком «конструктивного методу ставлення». Саме – методу, а не тільки матеріального оформлення, бо конструктивність вистави не в її зовнішності, не в «конструкціях», а в принципах побудови й перетворення змісту, де «конструкція» є лише допоміжним засобом. Основа вистави – маса, що діє колективно, але не «скопом». Оце ламання старого театального «гурту» й перетворення його на організовану масу, де в загальному колективному (не зовні, а істино) ритмі індивідуалізовано кожен сценічну постать, – це чи не одне з найбільших творчих досягнень вистави» [34, с. 105].

Монтаж надає можливість художникам широкі можливості «мистецтва комбінування», «мистецтва мозаїки»: різні за смыслом фрагменти, поставлені поруч, здатні по-новому сприйматися у своїй єдності. Взаємодії текстів, виражені монтажною єдністю та зіткненням, відбувається відразу у декількох вимірах. По-перше, велика кількість комбінацій, які здатні народжувати нові смисли, створюють художні аудіовізуальні образи, що відтворюються за допомогою музично-шумового оформлення, словом, акторською дією,



хореографією, пантомімою тощо. По-друге, все вищеперераховане взаємодіє ще з документальним матеріалом у аналогічних втіленнях. У результаті одного й того ж самого монтажного поєднання можна отримати велику кількість різних смислів, завдяки участі глядача у комунікативному процесі.

Таким чином, вже у 20-ті роки ХХ століття монтажний метод використовується у театралізованих та естрадних видовищах, містячи у собі спочатку просте поєднання окремих епізодів у єдине ціле, основою для сцен були документальні фрагменти, художні номери агітаційного характеру, листи, статті та ін..

У роки радянської влади всі види мистецтва естради, був підпорядкований ідеології та політичному руху. Висміюючи старий режим, гостро викриваючи вади сьогодення і одночасно, впроваджуючи нову політку держави, завдяки головному закону естради – розмовляти доступною мовою з масами, естрадні жанри стали найпопулярнішими. У цей час «мистецтво йде в маси»: у робітничих і студентських естрадних театрах і колективах отримали поширення сатиричні твори різних жанрів, спрямовані проти буржуазного способу життя. На естрадних підмостках звучали публіцистичні злободенні монологи, куплети, сатиричні сцени, твори класики і радянських письменників поєднані у єдину програму – агітаційно-розважальний концерт або тематичний вечір. У 1919 р. був створений Театр революційної сатири (Теревсат) у Вітебську, в 1920 такі ж театри розпочали свою діяльність у Москві, Петрограді, Томську, Баку, Києві та інших містах. Теревсат, які об'єднали артистів різних жанрів, ставили сучасні революційні твори. Широке поширення в 20-і роки отримала ще одна форма агітації – читання вголос, яке пізніше розвинулося в іншу форму театралізованого видовища – «Жива газета».

«Жива газета» користується досвідом масових інсценівок, досягненнями професійного театру, використовує і елементи інших мистецтв за допомогою методу монтажу. Закінчувалася вистава агітаційним за змістом дивертисментом. Ця традиція була продовжена «Синьої блузою». Спочатку

«Синьої блузою» називався московський гурток Інституту журналістики (організатор і керівник – Б. Южанин), учасники якого виступали в синіх блузах. У вистави «Синьої блузи» включалися початковий та завершальний паради, ораторії, фейлетони, інтермедії, частівки, хорові та танцювальні номери. Учасники співали і говорили, діяли на злободенні теми. Програма йшла без перерви, у чіткому та швидкому ритмі. Колектив «Синьої блузи» під керівництвом Б. Шахет приваблював своєю безпосередністю, запалом, темпераментом. У ній складним чином перепліталися різні творчі традиції: з одного боку, вплив народного театру (балагану, лубка, маскарладу, ігрищ), з іншого – прийомів і форм, що йдуть від святкувань революції. Тут простежуються прямі такі об'єднуючі риси з розмовними жанрами естради: різноманітність виражальних засобів, актуальність тематики і сатиричний характер.

Нового змісту та форми набуває театралізовані видовища під час II Світової війни, коли режисери-постановники за допомогою монтажного методу, поєднуючи художні та документальні елементи, чітко вибудовували шлях розвитку конфлікту, розкривали ідею, що сприяла рішення сценарно-режисерського задуму, тим самим надаючи видовищу образно-сміслову значення. У другій половині XX століття у мистецтві театралізованих видовищ монтажний метод займає провідне місце у сценарній практиці серед інших методів роботи над матеріалом сценарію. Будь-який підібраний матеріал, художній, документальний, усні виступи, різножанрові номери, відео записи – все це за сутністю готовий матеріал для монтажу, який не вимагає обробки, технічні можливості монтажу вимагають теоретичної бази, класифікації та системи.

Монтаж стає специфічною формою втілення інтертекстуальності у драматургії театралізованих форм. За словами М. Туманова, монтаж – «надає можливості шляхом поєднання за змістом компонентів дії отримати новий, такий, що має свій власний зміст», іншими словами, поєднання двох (і більше) змістів для народження третього [67, с. 18].

У кінці ХХ століття «інтертекстуальність» набуває міждисциплінарного характеру, охоплюючи спектр культурних практик різної проблематики, включаючи і теорію культури. Сучасний культуролог М. Шуб зазначає, що «інтертекстуальність – не безперервне комунікативна взаємодія текстів, у процесі якої відбувається трансляція вже існуючих смислів та народження нових, що є одночасно і умовою, і формою існування тексту» [73, с. 18]. Саме це органічно притаманне драматургії театралізованих форм, зокрема монтажного методу у сценарному та режисерському мистецтві, оскільки у видовищі складним чином переплітаються та взаємно перетікають первинно фрагментовані сюжети безумовної, дійсної реальності і, одночасно, ретельно підібрані художні тексти.

В. Шкловський так охарактеризував підхід, що вкоренився в мистецтві ХХ століття: «Монтаж – це не тільки поєднання двох шматків. Треба пам'ятати під час монтажу його мету. Потрібен не просто монтаж, а далекий монтаж, бо ж він пов'язаний з несподіваним переосмисленням» [80, с. 61]. Монтажний план, фраза і навіть епізод – це частина цілого, яке добудовується у свідомості читача або глядача. Але для цього частина повинна нести достатньо інформації, необхідної для добудування цілого. Саме закон *Post pro Toto* (частина замість цілого), за В. Шкловським, дає можливість створити образ, а не показувати його просто як факт або послідовність подій.

Теоретичною базою дослідження стала література розвитку театрального, кіно та видовищно-театралізованого мистецтв (К. Станіславського, В. Мейерхольда, Леся Курбаса, С. Ейзенштейна, О. Довженка та ін.). Розкриття теми вимагало звернення до літератури, присвяченої історії та етапам становлення монтажного мислення у режисера, зокрема і в Україні: у філософсько-естетичному плані важливими є роботи О. Аронсона, В. Біблера, А. Бергсона, Е. Вейцмана, З. Кракауера, Ж. Епштейна, М. Мерло-Понті, Х. Мюнстерберга та ін.; монтажне мислення як «метод

реконструкції свідомості» реципієнта розглядається у роботах С. Ейзенштейна («монтаж атракціонів») та В. Пудовкіна, а також у Дзиги Ветрова (експресивний монтаж), Леся Курбаса («конструктивістка архітектура», «футуристична поезія»); у педагогічно-професійному плані важливими є роботи Г. Бахтіної, Дж. Катишевої, А. І. Чечотіна, Д. Н. Аль, О. І. Маркова, О. Житницького, А. Обертинської та ін.; у психологічно-соціальному плані цікавими є праці А. Моль «СОЦІОДИНАМІКА КУЛЬТУРИ», О. Москвич «МЕДІАРЕАЛЬНІСТЬ ЯК СУЧАСНИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР», Е. Тоффлер «ШОК МАЙБУТНЬОГО», «ТРЕТЯ ХВИЛЯ» та Г.П. Бахтіної «ІНФОРМАТИЗАЦІЯ СУСПІЛЬСТВА ТА ПРОБЛЕМА КЛІПОВОГО МИСЛЕННЯ» та ін.

## **1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат дослідження**

З огляду на визначені нами об'єкт, предмет, мету та головні завдання даного дослідження, було сформовано його методологічну основу – комплексний науковий підхід. Значна джерельна база дослідження та специфічні особливості розглядання обраної проблематики магістерської роботи надали нам змогу визначити методи дослідження.

З метою дослідження обраної теми, нами був використаний системний підхід, який дозволив визначити декілька рівнів вивчення визначеної проблематики, а саме:

- визначення та тлумачення основного категоріального апарату дослідження;
- дослідження сучасних технологій використання творчого методу монтажу в процесі роботи над сценічним твором;
- аналіз та узагальнення сучасних технологій втілення принципу монтажу, зокрема, режисерських виражальних засобів;
- аналіз технологій принципу монтажу як режисерського методу створення синтетичного сценічного продукту;

- виявлення психолого-педагогічних основ монтажного мислення режисера-постановника;
- аналіз формування поліхудожньої компетентності майбутніх режисерів театралізованих видовищ у освітньому процесі в сучасних мистецьких закладах України.

Монтаж – це зібрані в єдине ціле самостійні частини, іноді різні за темою, проблематикою, сутністю, емоційним навантаженням та жанровим різновидом, які за певними правилами отримують у цілісності нове розуміння їх сутності. Монтажник принцип у сценічному творі виражений за допомогою основних принципів (видів) монтажу (послідовності, паралелізму, одночасності, контрасту, лейтмотиву), стоп-кадрів, зворотної прокрутки дії, «гіперметафоризації» тощо. Монтажне мислення – це пізнавальна діяльність, яка здійснюється у образно-знаковій формі, інструментом якої є здатність синхронізувати мисле форми, образи, символи, текст, музичне супроводження у логічній послідовності, створюючи необхідний смисл. Основою поліхудожньої компетентності є художнє пізнання як комплексне, інтегральне явище, де під художнім пізнанням розуміємо освоєння особистістю художніх творів як творів різних видів мистецтва або ж феноменів, які втілюють освоєння світу людиною-митцем у художніх образах мовою певного виду мистецтва або кількох мистецтв.

В процесі аналізу можливостей та значення творчого методу монтажу у театралізованому видовищі будь-якого жанру та форми в процесі розвитку сценічного мистецтва, нами був використаний міждисциплінарний підхід, який надав змогу дослідити проблему шляхом співставлення та порівняння філософських, історичних, психолого-педагогічних, соціокультурних культурологічних та мистецтвознавчих складових (співіснуючих у визначеній проблематиці), що обумовлено синтетичним характером театралізованого мистецтва.

Теоретичний характер даної магістерської роботи обумовлює необхідність використання описового методу з метою викладення інформації

щодо певних еволюційних процесів, які передбачає визначена стратегія дослідження. Найбільш яскраво, зазначений метод дослідження, відбитий у процесі надання фактологічного матеріалу щодо історичних умов становлення професійної підготовки режисерів театралізованих видовищ, а саме, формування монтажного мислення та поліходожньої компетентності.

Також нами був використаний логіко-аналітичний метод, який дозволив: відокремити з пророблених наукових літературних джерел матеріал, що відповідає проблематиці кожного з визначених етапів даного дослідження; організувати матеріал з чітким дотриманням причинно-наслідкових зв'язків; побудувати чітку внутрішню логіку кожного розділу та магістерської роботи в цілому;

На основі вивченої, проаналізованої та усвідомленої джерельної бази, логіко-аналітичний метод був використаний в процесі визначення існуючих протиріч та, відповідно, сформулювати на їх підставі актуальність дослідження.

Також були використані *емпіричні* методи – спостереження, інтерв'ювання, бесіда для обґрунтування актуальності дослідження та виявлення протиріч визначеної проблематики.

Узагальнення наукової думки, практичного досвіду щодо впливу технік та систем втілення сценічного твору, зокрема, монтажу, як творчого методу в режисурі театралізованих видовищ, на розвиток професійного рівня режисера та розкриття сутності всіх аспектів визначеної проблематики – сприяло комплексне використання всіх вищезазначених методів дослідження.

Необхідно звернути увагу на визначені автором в роботі перспективні напрямки даного дослідження, сформульовані та обґрунтовані протиріччя, які приховані в проблематиці, та не були висвітлені в магістерській роботі. Отже, це свідчить про наявність використання *прогностичного методу* дослідження.

## РОЗДІЛ 2

### МОНТАЖ ЯК ТВОРЧИЙ МЕТОД РОБОТИ НАД ТЕАТРАЛІЗОВАНИМ ДІЙСТВОМ

#### 2.1. Принцип монтажу як режисерський метод створення синтетичного сценічного продукту

Театралізоване видовище – явище не нове, видовищна складова свята відома ще з античності. У минулому саме свято розумілося як особливий час та особливе місце, де відбувалося дійство. Пізніше видовищні заходи, у основі яких був ритуал і він сягав своїми коренями давніших форм жертвоприношень, супроводжували всі вагомі суспільні події, тим самим, ставали засобом масового соціального впливу. Вони виконували найважливішу соціальну функцію, впливаючи на людину, формуючи його світогляд, виховуючи її відповідно до суспільних вимог. А сама святкова культура тисячоліттями була здатна вирішувати проблеми збереження духовно-морального здоров'я суспільства саме за рахунок організації видовищних форм, які були засобом вираження настроїв суспільства, його ідеалів та прагнень.

Свято завжди, перш за все, є – видовищем: його обряди, розваги, торжества відбуваються перед групою, яка святкує, перед глядачем та учасниками видовища. Місце дії стародавнього свята – Всесвіт, це сцена, на якій розігруються людські конфлікти. Недарма саме у святі народилося драматичне мистецтво. Обов'язкові елементи класичного видовища – наявність глядачів, активних та співчутливих персонажам, наявність особливого місця, де розігрується «драма»; чітко визначений початок, наявність композиції у дії. У основі видовища обов'язково є подія, саме вона надає видовищу яскравий характер, робить його предметом незабутнього переживання. У самому видовищі з самого початку був яскраво виражений

ігровий момент, який не передбачав поділу на глядачів та виконавців, усі були повноцінними учасниками видовищного обряду. За словами Й. Хейзенга, будь-який культ, за сутністю, є показ, драматичне видовище, образне втілення, яке замінює дійсну реальність: людина розігрує весь порядок буття у священній грі [71].

Театралізоване видовище – синтетична форма, яка об'єднує декілька видів мистецтва (живопис, декоративне оформлення, література, музика, театр, пластика, кіно, цирк, естрада та ін.), а також різні види спорту, і все це органічно переплітається у єдину художню тканину з документальним, місцевим матеріалом та діяльністю виконавців масової дії. Проте, це не сума образів, а живий цілісний організм, де кожна окрема деталь, картина, номер живуть не самі по собі, а як частина одного цілого.

Розглядання структури театралізованого свята без виходу у світ суміжних мистецтв не може дати правильного уявлення про його особливості. Жодне мистецтво не розвивається ізольовано, якщо розкласти драматургію театралізованих видовищ на первинні елементи, ми побачимо елементи всіх видів мистецтв. Скульптор Огюст Роден зазначав, що «живопис, скульптура, література, музика є більш близькими один до одного, ніж думають зазвичай; вони виражають всі почуття людської душі перед природою. Різними є тільки засоби їх вираження» [65]. Зміст драматургії театралізованих дійств, їх епізодів, виражений органічним поєднанням в одному сценічному творі: номерів різних жанрів, слова, музики, вокалу, хореографії, пантоміми, кіно, мистецтва живопису тощо, відібраних чи створених режисером-автором у процесі вивчення матеріалів, пов'язаних з темою видовища.

Саме поєднання різних видів мистецтв у єдине ціле уподібнює видовище до театру, надає йому специфічної особливості – «театралізації», яка насичує видовище символами, знаками, архетипами, які легко можуть зчитатися тими, на кого розраховане театралізоване дійство. Театралізоване видовище будується у межах культури, саме тому його сприйняття не



ускладнено для носіїв цієї культури. Оскільки інститут свята, як ніщо інше, пов'язує в одне ціле ідеальне та матеріальне, фантазію та реальність, історичне та художнє, конкретну дійсність з міфом, мистецтво та ідеологію, тому театралізоване видовище у рамках свята існує як особлива форма впливу на суспільну свідомість і як специфічний засіб масової комунікації.

Саме тому, таким важливим є вибір «мови» сценічного продукту: форма та жанр дійства, метод подання сценарного матеріалу, режисерський прийом та рішення, характер виражальних засобів та ін., адже кожне видовище має спрямування на певну аудиторію, якій передається «месендж», при цьому встановлюється двобічний контакт з глядачем просто «тут і зараз». Конкретна адреса-прив'язка, яка є особливістю будь-якого театралізованого видовища, різножанровість, синтетичність літературного матеріалу, «самодостатність» кожного окремого номеру ставить перед режисером-автором складну задачу: «збираючи» в єдине ціле частини, не загубити автентичності кожної, і надати їй нового смислу у поєднанні для ствердження єдиної ідейної спрямованості – надзавдання сценічного твору.

Сценарно-режисерський задум театралізованого видовища реалізується синтезом елементів різної природи: просторових, музичних, світлових та пластичних метафор. Не дивлячись на те, що сценічне життя театралізованого видовища одноденне, недовговічне, цікавість сценаристів та режисерів висока саме до такої форми вираження своїх задумів та ідей. Це пояснюється наступними обставинами:

- по-перше, здатністю мислити лаконічно, оперативно та доступно виразити та показати своє відношення до дійсності, до проблем та ідей часу;
- по-друге, постановка дає можливість оформити своє художнє кредо синтетичним поєднанням різних виразних засобів;
- по-третє, вирішити заявлений конфлікт можна не тільки через зіткнення певних героїв, але й цілих мас;
- вчетверте, автор може стверджувати своє надзавдання, як через

сценічну дію на сцені, так і за допомогою залучення у цю дію глядацької аудиторії.

Говорячи про театралізоване видовище, його структуру та засоби вираження, не можна оминати специфіку «театралізації», різновиди її у різних формах та жанрах видовищ. Виразальні засоби досягнення театралізації бувають декількох типів.

1. Театралізація компілятивного або комбінованого типу – тематичний відбір та впровадження готових художніх образів та різних видів мистецтва та синтез між ними сценарно-режисерським прийомом або ходом. Компільований спосіб необхідний у театралізованих концертах, вечорах тощо. Основна задача режисера-сценариста у роботі з цим способом – визначення сценарно-сміслового обумовлення всієї програми в цілому, епізоду або блоку, композиційне побудування всього сценарію, установка епізоду та блоку і всього сценарію загалом. При використанні цього виду театралізації режисеру принципово тримати в голові основний закон художньої необхідності, яка вимагає виправданого виникнення номеру, його жанрової співвідносності темі та ідеї всього видовища.

2. Театралізація оригінального типу – створення режисером новітніх художніх образів, співвідносно сценарно-режисерського плану. Використовується для створення сценаріїв документального жанру, у основі яких закладена інсценівка документу. Безумовно, треба зазначити, що документальний ряд надає сучасне публіцистичне звучання, якщо факт має цінність для суспільства, тобто головні вимоги – злободенність та актуальність. В даному випадку мова йде про синтез документального та художнього матеріалів не тільки лише у тематичному відборі матеріалу, але й у органічному злитті за основним принципом чуттєвого розвитку думки та створенні сценарно-сміслового стрижня кожного епізоду та сценарію в цілому.

3. Театралізація змішаного виду – впровадження першого та другого типів. У ній присутні компіляція готового та створення новітнього. Треба

підкреслити, що даний тип театралізації будується за принципом тематичного відбору та зведення їх у композицію за допомогою наскрізного сценарно-режисерського ходу та внесення в цю базу власного авторського незвичайного бачення та рішення. Зрозуміло те, що даний тип театралізації містить в собі компіляцію готових текстів та номерів та оригінальне створення нових текстів та номерів. Отже, театралізація змішаного типу надає масу можливостей для розвитку образного мислення режисера-організатора.

Всі три види театралізації, в першу чергу, використовуються для організації театралізованих тематичних вечорів та масових заходів, які виступають або у якості самостійної форми культурно-просвітницької роботи, або у якості складової частини масового свята, агітаційної компанії чи іншої комплексної системи ідейно-виховної роботи.

Театралізація, як найбільш впливовий виражальний засіб, образний інструмент режисера-автора вимагає особливого підходу у створенні єдиного сценічного твору з різних, самостійно існуючих епізодів (номерів). Розповсюдженими прийомами поєднання сценічного матеріалу для підпорядкування єдиній ідейній спрямованості – є *сценарно-режисерський хід* та *метод монтажу*.

*Сценарно-режисерський хід* (такий хід іноді називають драматургічним, режисерським, сценарним або авторсько-режисерським) – це єдиний прийом образного рішення та сценічного втілення сценарного матеріалу, він народжується з реального матеріалу, реальної дії, не може бути заданим, бути відірваним, це стрижень, котрий з'єднує всі епізоди, прийом, що привертає увагу глядача. Сценарно-режисерський хід треба усвідомлювати як смисловий хід, в основі якого лежить ідейний початок, який підказує композиційні прийоми та образно-пластичне рішення, він повинен допомагати розкриттю основної теми, проходячи від початку до кінця, починаючи дійство, продовжуючись після кожного епізоду та обов'язково завершуючи видовище.

Головні функції сценарно-режисерського ходу:

- 1.Образна, хід дає глядачу певне поняття концепції узагальнення через метафору, символ, алегорію.
- 2.Конструктивна, прийом сценарно-режисерського ходу дає поняття складання різних частин, при цьому побудування базується на самостійності та закінченості кожного епізоду, блоку чи номеру театралізованого видовища.
- 3.Сигнальна, частина сценарно-режисерського ходу дає поняття про закінчення попереднього епізоду та початку нового.
- 4.Прокладочно-з'єднувальна, сценарно-режисерський хід поєднує всі епізоди, і підпорядковує самостійні частини єдиному задуму – ідейно-тематичній направленості всього театралізованого дійства.

Сценарно-режисерський хід – це «образний рух авторської концепції, направленої на досягнення мети художньо-педагогічного впливу» [86]. У сучасній сценічній практиці виражальними засобами сценарно-режисерського ходу є не тільки актори-виконавці (конферанс, ведення, узагальнені образи), але й реальні герої, простір, пластика, мовлення і неживі предмети. Таким чином, умовно можна всі сценарно-режисерські ходи можна поділити на три різних типи:

- тематичний хід (музичні теми, віршовані рядки, текст рефреном та ін., сприймається тільки на слух);
- предметний (будь-який предмет, як нагадування, загострення та зосередження уваги);
- дієвий (рух, мізансцена, жест).

Сценарно-режисерський хід, як інструмент режисера, всі його епізоди (зонги), які підпорядковуються загальній тематиці видовища, використовується задля структурного зв'язку окремих самостійних номерів, при цьому номери залишаються у незмінній формі, не втрачаючи свого спрямування, змісту на смислу. Зовсім іншим підходом поєднання номерів є метод монтажу, у якому (на відміну від видів театралізованих видовищ,

створених за допомогою сценарно-режисерського ходу, де номери підкорені тематиці дійства та його ідейній направленості) номери та епізоди можуть бути не тільки різнобічного спрямування, але й бути протилежними за формою, жанром, атмосферою, ідейним направленням та виражальними засобами.

*Метод монтажу*, що є за своєю сутністю - дієвим засобом організації матеріалу - процес поєднання окремих частин цілого в єдину структуру, при цьому, режисер-автор театралізованого видовища використовує лише той матеріал, який вже існує, а сенс монтажу полягає у пошуку нових, нетрадиційних сполучень фактів та фрагментів матеріалу. За допомогою цих сполучень демонструються нові можливості сценічного матеріалу. Отже, можна сказати, що *монтаж* – це зібрані в єдине ціле самостійні частини, іноді різні за темою, проблематикою, сутністю, емоційним навантаженням та жанровим різновидом, які за певними правилами отримують у цілісності нове розуміння їх сутності.

Кінорежисер В. Пудовкін зазначав, що основою монтажу «є мистецтво поєднувати окремо зняті уривки так, щоб глядач отримав уявлення цілих, безперервних дій та руху, що продовжуються» [55]. Монтажна структура дозволяє виявити головне, показати його великим планом, органічно виділити з усієї маси життєвого матеріалу потаємний смисл сюжетних подій, узагальнити, проводячи основну ідейну та художню думку твору. Всі компоненти монтажу підпорядковуються єдиній меті – донести думку, філософську концепцію.

Монтаж – це вольове виділення смислу, котрий закладений у творі, це мистецтво розчленування, руйнування єдиної дії, і, таким чином, аналіз та глибоке вивчення матеріалу стає першочерговою задачею сценариста та режисера. Композиція всього видовища при цьому припускає порушення загальної єдиної фабули, введення в дію вставних сцен, іноді зовсім на пов'язаних з дією, але таких, що несуть важливе ідейно-тематичне навантаження. Іншими словами, у монтажі складають не деталі, а

нескінченні загальні бачення предмету чи явища, але так, що виходить не сума цілого, а декілька цілих, кожне розглянуте під іншим кутом зору, в іншому аспекті.

Смисл залежить від співвідношення, зіткнення один з одним «уривків», від їх *способу* поєднання, яке відтворює нову якість «уривків» через співставлення. При користуванні цим методом, створюється емоційний ланцюг, де кожна ланка самостійна та, разом з цим, пов'язана з іншими ланками, що існують у співзалежності та співвпливі, складаючи єдину цілу конструкцію.

Зміст процесу монтажу може бути переданий через формулу:  $A*B*C*...=X$ , де А, В, С – це самостійні епізоди, а Х – це все видовище [23]. Тобто в монтажній структурі епізод не є продовженням попереднього, між такими епізодами-ланками існує зв'язок, але не зовнішній, сюжетний, а глибший – думка, яка все зв'язує (надзавдання), на відміну від сценарно-режисерського ходу, де задача - зв'язати епізоди сюжетно, перекинути місток від попереднього епізоду до наступного.

Тобто, використання монтажу – це не логічно зв'язане подання реального матеріалу, а максимально емоційне оповідання про нього, створення художнього переусвідомлення нової дійсності.

Монтаж – це виділення змісту, закладеного в творі, саме тому, метод монтажу знаходиться у прямому зв'язку з громадянською позицією сценариста, режисера-драматурга, його ідейно-художнім прагненням. Монтаж завжди драматургічний, конфліктний. Зіткнення та співставлення народжує взаємовідношення епізодів у сценарній структурі, так проявляється драматургія нового типу. Мистецтво монтажу в тому, що перший етап – розчленування на самостійні елементи – призводить нас до другої частини – з'єднання цих частин, народження якісно нового цілого.

Отже, монтаж – це не збирання цілого з частин, тим самим замінюючи композицію, а є способом всебічного, через різні прийоми, розкриття та роз'яснення в творі мистецтва зв'язків між явищами життя. В цьому смислі,

монтаж – визначає рівень загальної культури сценариста, драматурга-режисера, який дозволяє йому не тільки знати факти, але й правильно розуміти життя. Він визначає здатність вивчати дійсність та реальність, спостерігати та самостійно думати, розуміти спостережене.

Природа театралізованого видовища складається з наступного:

- відсутність поділу на глядачів та учасників дійства;
- відсутність четвертої стіни (немає відмінності між залом та сценою);
- активна співтворчість виконавців та глядачів.

Саме це вимагає поєднання далеких один від одного, у естетичному та практичному сенсі, явищ, а саме це можна зробити тільки за допомогою методу монтажу.

Процес переробки, розбору та аналізу первинного матеріалу і є поняттям монтажу, у результаті такої діяльності відбувається заміна висхідного матеріалу обробленими фактами, які несуть у собі велике смислове навантаження. Саме завдяки монтажу у театралізованого видовища виникає природна атмосфера, передається необхідний постановці темпоритмічний малюнок.

З цієї причини можна виокремити наступний ряд функцій монтажу:

#### 1. Образно-смілова.

Виникає шляхом виникнення різних епізодів. Паралельний, а іноді і одночасний, показ різнопланових сцен, завдяки чому народжується певне художнє узагальнення, виникає метафора життя. Таким чином, проводячи співставлення двох не пов'язаних образів, режисер виводить третій образ, який наповнений глибоким смисловим навантаженням. У даному випадку виникає не просто співставлення конкретних фактів, а їх невід'ємне поєднання, яке викликає у глядача певний образ, що закликає виразити свою оцінку, своє судження.

#### 2. Образотворча.

Використовується задля уникнення довгих описів: «один раз показати, краще, ніж сто раз сказати». Для цього використовується зазвичай два явища,

їх співставлення, поєднання, через що народжується більша контрастність. Таким чином, якщо театралізоване видовище виявляє багато яскравих, характерних деталей, то в цілому видовище отримує більшу образотворчу та спонукаючу силу. У такому випадку яскравіше визначається квінтесенція смислу. Сутність функції у тому, що на основі паралельних дій, що розвиваються, у епізодів можна виокремити багато схожих тем, на асоціативному перехресті яких народжується конфлікт.

Театралізоване видовище і масове свято – синтетичні та збірні різновиди сценічного дійства, у яких за допомогою монтажного методу поєднуються у єдину структуру різні жанри та види, таким чином, прийом монтажу найбільш близький поняттю «театралізоване видовище». Проте у той же час, це поняття містить багато важливих секретів, зокрема: поєднання різнорідних та різножанрових елементів у єдину концепцію видовища; метод перерваної дії; спеціальне порушення композиційної побудови видовища.

Для сценариста та режисера театралізованих видовищ важливою умовою при використанні монтажу є мислення не плавним розгортанням дії театральної драматургії, а саме послідовністю окремих, самостійних кадрів чи номерів, еднаючи їх в єдину монтажну структуру, що динамічно розвивається, режисер-сценарист досягає мети поєднання. В. Пудовкін зазначає, що: «Кожна фраза, яка написана сценаристом, в кінці кінців повинна бути виражена пластично... треба виражати свою думку видовищним образом — зрозумілим та яскравим» [55]. Таким чином, історично можна виокремити основні принципи (види) монтажу, які склалися історично.

Основні принципи (види) монтажу:

- послідовність (деякі дослідники називають такий вид монтажу - конструктивний) – видовище формується у хронологічному порядку, історично послідовно, у логічному поступовому розвитку. Варіант монтажних з'єднань, коли окремі фрагменти сценарної структури розташовуються у хронологічній послідовності всіх подій, що відбуваються



насправді.

Послідовність окремих елементів у цьому випадку визначається за тією датою, коли відбувається подія: показується, як подія виникла, які етапи пройшла, як розвивалася, чим стало у теперішній час, до яких результатів прийшло. Це найпростіший вид монтажу, він є найбільш зрозумілий глядачу, саме тому багато режисерів використовують саме його. Зміна місця дії або подій показана простим органічним поєднанням, проте, дуже часто, використовуються спеціальні ефекти для переходу з одного місця дії на інше.

Сюжетна лінія розвивається у хронологічному порядку, сюжет йде чітко, плавно, одне елемент за іншим. Матеріал розвивається згідно історичним фактам, при цьому має внутрішню та зовнішню логіку дії, що обумовлене природою його її виконання. Це формуюча одиниця видовища, завдяки якій визначається тематичний цикл номерів. Отже, у послідовному виді монтажу матеріал поєднується на основі причино-наслідкових зв'язків;

- контрастність (деякі дослідники визначають такий вид, як конфліктний) – чергування епізодів (номерів, атракціонів, блоків) за їх настроєм та характером. Варіант, коли окремі фрагменти та частини сценарної структури розташовуються в послідовності алогічній, контрастній, тобто кожний наступний фрагмент підбирається спеціально протилежний по значенню та емоційному навантаженню. Саме органічний сплав форм та художньо-виразних засобів відображає важливі, суттєві моменти дійсності, що розвивається та змінюється.

Через такий вид монтажу визначається прагнення сценариста чи режисера-постановника показати процеси, факти та явища, які знаходяться у протиріччі. Саме через контрастність досягається гостра виразність, при цьому цей вид монтажу виражений шляхом зближення протилежностей – найголовніше, щоб була наявність двох фактів, які конфліктують, де їх гостра боротьба проявляється через монтаж. Поєднання контрастних елементів – один з найбільш відомих прийомів такого виду монтажу.

За цим принципом може монтуватися абсолютно будь-який матеріал:

документи і поезія, пісні та танці, пантоміма і шумові ефекти, музика і кінофрагменти, драматичні сценки і відеоряд та ін.. Головна задача – поєднати всі фрагменти ритмічно, не гублячи ідею твору. Цей вид забезпечує наявність конфлікту у драматургію сценарію. Частіше за все конфлікт у такому сценарії відображається як внутрішня контрастність явищ, органічне поєднання протилежних сторін, які борються, і саме це найбільш яскраво активізує глядацьке сприйняття всього, що відбувається.

Контрастний монтаж – співставлення протилежних за змістом та звучанням елементів, за цим принципом можна будувати не тільки епізоди, але й їх уривки, вставні номери (зонги), шматки епізодів. Важливо, щоб глядач постійно бачив «щось з чимось», тобто одночасне бачення двох фактів, трьох явищ дійсності, декілька дій, які розвиваються одночасно. Завдяки цьому досягається гостра соціальна вагомість явищ, які виявлені, глибоко розкривається ідейна спрямованість постановки.

Таким чином, принцип контрастного монтажу знаходить свою художню цілісність через виявлення колізій, конфліктів та зіткнень, монтаж номерів відбувається шляхом розгортання їх до значимості епізоду, зіткненням різних точок зору на одну й ту саму проблему. Монтаж за контрастом – один з найяскравіших та найбільш розповсюджених прийомів суто конфліктного відображення протиріч дійсності у театралізованому видовищі;

- паралелізм (інша назва – симультанність) – дві, тематично не зв'язані між собою, дії, з'єднані разом та йдуть паралельно, завдяки часу, який вказує на одну спільну подію. Чергуючи сцени з одночасними подіями, які відбуваються у різних місцях, можна підкреслити їх взаємозв'язок, співставити явища чи героїв, провести аналіз подій, тобто відокремити передісторію, дію та результат.

Завдяки такому принципу проявляється більше динаміки у дії. Всі сюжетні лінії об'єднуються у один ланцюг, при цьому дві тематичні дієві лінії пов'язані між собою певним внутрішнім контактом.

У паралельному монтажі використовується прийом контрапункту – одночасний рух декількох самостійних тем, мелодій, подій, які при взаємодії створюють єдине ціле, при цьому звуковий образ природним способом доповнюється зоровим. Прийом слугує, як правило, для показу внутрішніх переживань героя, для образного розкриття авторської думки, для підсилення емоційного настрою, адже перенос дії в інші запропоновані обставини, наприклад, у минуле чи майбутнє, чим прикрашають емоційно атмосферу. Цей прийом значний тим, що у заданих запропонованих обставинах впроваджується певний висновок, який розвивається разом з дією, але у повний голос звучить тільки у фіналі театралізованого видовища чи свята.

Отже, при паралельному монтажі відбувається одночасний розвиток двох сюжетних ліній, доль, конфліктів. Зовнішньо вони ніяким чином не пов'язані одне з одним, але внутрішньо мають взаємодію та взаємозв'язок. Частіше за все два тематичних явища, зовнішньо не пов'язані, поєднуються за допомогою сценарно-режисерського ходу, зазвичай втіленого у видовищному елементі: декораціях, бутафорії, мізансцені, пластиці, герої, який присутній у двох сторонах дії. Матеріал єднається як тісно зв'язані між собою фрагменти, які розвиваються самостійно, «нероздільно, але не разом»;

- одночасність (принцип симультанності) – дія розгортається на одночасно чи паралельно на декількох майданчиках. У сучасних театралізованих видовищах дія часто відбувається на декількох екранах відразу, або в різних частинах сценічного майданчику та глядацької зали і тому подібне.

У структурі театралізованих масових видовищах – цей прийом є найважливішим, найскладнішим, і, разом з тим, найпопулярнішим, особливо, у театралізованих масових видовищах, де ефект одночасності завдяки розвитку дій на різних майданчиках місцевості, доповнюючи сюжетні лінії одна одну за такими принципами:

- поглиблення теми;
- розширення простору, місця дії;

- контрастна паралель (між діями йде якість співставлення, порівняння).

Принцип одночасності у театралізованому мистецтві найбільш близький до кінематографії, адже технічно одна конкретна тема (подія, характер героя, сюжетна лінія) розкривається одночасно через різні виражальні способи – засобами різних видів мистецтв (музика, хореографія, образотворче мистецтво, відеоряд тощо); фрагментацію (розчленування однієї події на уривки); співставлення (пропонування подивитися на цю подію з різних ракурсів, що нагадує прийоми загального та крупного плану у кіно).

Принцип одночасного монтажу надає можливості найбільш різнобічного занурення у проблематику сценічного твору, а, отже, допомагає режисеру-автору скористатися великою кількістю виражальних засобів. Такий принцип створює особливу атмосферу, де глядач отримує просту можливість стати співучасником дійства, не загубити увагу, співпереживати героям, бути максимально «включеним» у історію, яка розгортається перед його очима. Режисери театралізованих масових дійств просто неба широко користуються цим принципом, адже принцип симультанності дозволяє створити контакт з глядацькою аудиторією, досягнути найбільшої активізації публіки;

- лейтмотив – нагадування – сюїтна побудова, комплексне нагадування (музична тема, текст, предмет, котрий повторюється декілька раз як самостійна частина вистави), так побудована більшість тематичних концертів, літературно-музичних композицій, агітаційні вистави. Частіше всього нагадування буває комплексним, у ньому приймають участь всі засоби художньої виразності.

Принцип лейтмотиву втілюється через повтори (світло, голос, мізансцена, музика тощо) будь чого з метою нагадування, підкреслення вже відомих фактів. Сутність цього принципу – у підкресленні основної, головної думки сценічного твору.

Зазвичай, принцип лейтмотиву використовує всі художні засоби виразності постановки, частіше нагадування має комплексний характер, до прикладу, повторюючись музична тема підкреслює проблеми суспільства, конкретизуючи ідею видовища. Лейтмотив використовують як зв'язок між епізодами, блоками, як смисловий хід, саме це надає змістовну глибину, сприяє наростанню дії – поступово, посилюючись з кожним разом. Це може використовуватися наступним чином: одна фраза звучить в оригіналі, або дещо змінюючись, що надає нове звучання сцені, незвичайним способом розшифрування дії.

- асоціативний (ілюстративний) – дивишся на одне, бачиш - друге, розумієш - третє – саме на цьому ланцюгу будується зв'язок між сценами і номерами видовища. У результаті чого виникає цілісне сприйняття думок та фактів. Частіше за все у даному контексті відбувається сприйняття реального життя та уявного, документального та художнього матеріалу. До прикладу, художньо-образне зображення, яке може у сюжеті повторюватися через документальний матеріал, іноді, під виглядом асоціації.

Чергування сцен викликає у глядача думки про тотожність, аналогії, взаємозв'язки, співставлення елементів та героїв через власний асоціативний ряд. Використання цього принципу враховує прямі (зрозумілі всім) асоціації та не прямі (інтелектуальні).

Деякі режисери сприймають метод ілюстративності «прямим натуралізмом» і не використовують його у своїй творчості, проте цей принцип є одним з дієвих, тому що не тільки художньо, але й емоційно змінює сприйняття одних і тих самих реальних фактів.

Треба зазначити, що багато теоретиків та практиків театралізованих видовищ розходяться у кількості варіантів методу монтажу, наприклад, А. Житницький виокремлює ще – монтаж по висхідній (емоційний розвиток насиченості), А. Чечьотін говорить про безкінечну варіативність прийомів методу монтажу, а В. Руденський додає ще ретроспективний (повертання, побудування епізодів за рухом фабули).

Логічно з принципів (видів) монтажу витікають їх прийоми:

- контрастність;
- одночасність;
- паралелізм; послідовність;
- прийом контрапункту;
- лейтмотив;
- прийом ремінісценції (перенос у інші запропоновані обставини);
- прийом рефрену (повтору) та ін..

Елементи монтажу у театралізованому видовищі не можуть бути відірвані від конфліктної системи, а саму специфіку конфлікту не можна розглядати без урахування монтажу.

Багато теоретиків та практиків театралізованих видовищ та свят наголошували на комплексному підході у виборі виражальних засобів, це детерміновано синтетичною природою видовищного мистецтва, ще у 20-х роках ХХ століття глядачами було продиктовано «вимога синтетичного видовища, яке поєднує у собі танець, пісню, музику, яскравість, пластичність та елементи національних фольклорних театрів» [57, с. 24]. Протягом ХХ століття відбувалося не тільки формування комплексу виражальних засобів методу монтажу, але й його циклічне оновлення – одні компоненти комплексу з часом удосконалювалися, а інші, повністю вичерпали свої виражальні функції. ХХІ століття, технологічний прогрес, надав можливості народженню та переусвідомленню принципів методу монтажу, його прийомів та виражальних засобів.

## **2.2. Використання методу монтажу у сценаріях театралізованих масових видовищ**

Однією з безперечних особливостей режисури театралізованих видовищ різних жанрів є те, що у режисера з самого початку відсутня драматургія як рід літератури. В основі будь-якої режисерської роботи у

святковій ситуації лежить сценарій, який з одного боку, спирається на основні закони драматургії, а з іншого, – мова вираження у сценарії головної думки автора, його задуму різко відрізняється від мови драматургії, як роду літератури.

Важливе місце у створенні цілісності сценічного твору відіграє композиція. Композиція (лат. *compositio* – «складання», «розстановка») притаманна всім видам мистецтва. Найважливіший, організуючий компонент художньої форми, який надає твору єдність та цілісність, який підкорює елементи одне одному та цілому.

Композиційна структура видовищного, культурно-масового заходу має свої специфічні риси, які відрізняються від композиційної структури драми. Якщо у драматичному творі – п'єсі, композиційні частини є втіленням «історії» конфлікту (зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка), а сам конфлікт – персоніфіковане зіткнення ідей з якогось найголовнішого, глобального питання, що зазвичай має форму драматургічної боротьби окремих дійових осіб або груп персонажів; то у сценарії театралізованого видовища (за винятком – сюжетних) конфлікт є протиставленням дійсних фактів, шарів документального матеріалу, що немає персоніфікованої форми, а лише має вигляд зіткнення, зіставлення окремих фактів та фрагментів матеріалу, творчого змагання окремих частин та номерів, які складають структуру сценарію. На відміну від театральної п'єси, де конфліктна структура завжди зафіксована у протистоянні ідей та персонажів, що ці ідеї ототожнюють, у сценаріях театралізованих видовищ існує багато різноманітних варіантів побудови конфлікту. У несюжетних сценаріях театралізованих видовищ (концерт, конкурсно-розважальна програма змагання, літературно-музична композиція тощо) або у масових театралізованих видовищах, конфлікт прийнято називати конфліктною ситуацією [68]. До прикладу, у збірному театралізованому концерті, конфліктна ситуація, що просуває наскрізну дію, може бути реалізована через парний конференс, або через сценарно-режисерський хід, або за

допомогою методу монтажу, що буде реалізовувати рух єдиної дії до ствердження ідейної спрямованості.

Таким чином, сценарна драматургія театралізованого видовища та свята має яскраво виражені особливості, які містяться у простій схемі: сюжет будується на співставленні та компіляції різнопланового та різнорідного життєвого матеріалу. Монтаж таких елементів створює певну символічну гру смислів, багатозначність та глибину видовища.

Театралізоване видовище – це не показ номерів, не ілюстрація за їх допомогою якогось тезису, – це сплав, колаж, поєднання документального матеріалу, різножанрових номерів, художнього матеріалу, зонгів тощо. У результаті з загальновідомого матеріалу народжується зовсім новий твір, який має синтетичний та комплексний характер. Монтаж виражений підбором та поєднанням окремих художніх частин чогось за допомогою використання різних прийомів, з метою створення художньої та смислової єдності. Існуючи у чистому вигляді тільки у кінематографі, у театралізованому мистецтві монтаж стає головним методом сценарної та режисерської роботи.

Сценарний монтаж – «операція художньої думки», що дозволяє методу мати свої власні функції та прийоми, виявити особливості використання монтажу:

1. виявлене, яскраво виражене відношення автора до матеріалу;
2. організація процесу сприйняття глядачем, за допомогою чіткого поєднання епізодів та сцен, завдяки лаконічній, логічній, послідовній дії;
3. виконання всіх правил використання номерів один з одним.

Функціональність сценарного монтажу можна виявити у наступних рисах:

- монтаж, як спосіб зміни жанру постановки;
- монтаж, як форма організації глядацького сприйняття;
- монтаж, як драматургічний метод організації сценарію;



- монтаж, як засіб видовищного втілення сюжету;
- монтаж, як синтетичний аналіз та побудова конфлікту «фактів життя» та «фактів мистецтва»;
- монтаж, як засіб вираження авторської позиції;
- монтаж, як збірка, побудова та організація епізодів;
- монтаж, як засіб художньої виразності.

Однією з функцій монтажу є організація глядацького сприйняття: логіка та послідовність авторської думки глядач читає через організацію матеріалу, завдяки монтажу. Отже, монтажне поєднання – це сукупність матеріалу, яка містить в собі інформаційну структуру. Шлях сценарно-монтажної методики – це шлях пошуків та взаємозв'язків законів зчеплення, поєднання та розчленування. Це розглядання матеріалу й його взаємозв'язку дієвих матеріалів, а не окремих їх частин, що створює основу драматургічного сценарію театралізованого видовища та свята. Таким чином, монтаж виступає як поєднання окремих драматургічних модулів у художнє ціле – сценарій театралізованого дійства. Але це не просто поєднання, а творчий метод, який організує художній матеріал у часі та просторі, спосіб найбільш лаконічного побудування сюжету.

Монтаж – художній метод поєднання різнопланового матеріалу, М. Ромм зазначав, що «за допомогою монтажу можна конструювати не тільки найскладніші ідеї, але й виражати складні невидимі відчуття епохи, часу, світу, людства, показувати незвідані глибини людської душі» [56]. У монтажній структурі сценарій розкладається ніби на багато маленьких кристаликів, де кожний структурний елемент є невід'ємною складовою частиною цілого, підпорядкований волі та почуттям автора, спрямований шляхом наскрізної дії, через самостійні, закінчені елементи. У ролі епізодів можуть виступати як окремі сцени, так і вставні номери, які поєднуються за смыслом, ритмічно, спрямовані до єдиної мети – надзавданню.

Сценічний образ реалізується за допомогою різноманітних засобів виразності (реалістичних та асоціативних) – стилістичних фігур, які виконують функції:

- додавання чи спростування смислу;
- зміщення акцентів чи переосмислення;
- тривалості висловлювання;
- зв'язності та значимості висловлювання.

Оскільки сценарій масового видовища є літературною основою з описом включення у дію практично всіх зображальних та виражальних засобів, починаючи з музики, поезії до хореографії, пластики, буфонади, то сценарна драматургія має складний синтетичний характер і створюється, як правило, за допомогою художнього монтажу. Специфіка у тому, що драматургія будь-якої видовищної форми носить актуальний, злободенний характер; свято, видовище, обрядове дійство відбувається у точно відведений час, у певний історичний або соціокультурний момент життя. У драматургічній основі майбутнього дійства повинен бути закладений символічний смисл, який створюється за допомогою різного роду знакових речей, дій або образів. Мова йде про те, що драматург масового дійства або естрадного видовища повинен думати не чисто літературними, описовими прийомам, а обов'язково візуальними образами. Тоді створений ним сценарій може стати основою майбутнього видовища, яке побудоване на монтажній драматургічній основі. Монтажну драматургічну структуру, яка ґрунтується на перерваній дії, не слід розуміти як набір окремих, самостійно існуючих уривків та епізодів. У сценарії масового дійства, естрадного чи будь-кого театралізованого видовища, монтаж окремих епізодів та номерів повинен бути поєднаним у безперервну, логічно побудовану дію.

Масове видовище відображає, як вже було зазначено, важливі події у житті великої спільноти людей, іноді у масштабах держави та у глобальних вимірах. Для цього мистецтва характерні ідейна спрямованість, масштабність, узагальненість. Частини композиційної структури –

експозиція, зав'язка, кульмінація, розв'язка, фінал, – а також, конфлікт набувають у драматургії масових видовищ специфічних особливостей, які обумовлені монтажною структурою, де конфліктність досягається не в наслідок контр дії протилежних сил, а шляхом їх монтажного поєднання, у результаті «злиття» різних номерів та епізодів. Саме поєднання різних явищ у єдиній монтажній структурі є конфліктним за своєю сутністю, адже володіє можливістю виникнення протилежних сил внаслідок взаємовпливу різних поєднаних жанрів.

Таким чином формується єдина монтажна структура, яка як зовсім нове, оригінальне явище, нова драматургія, основою якої стає нетрадиційна дія та контр дія як двигун конфлікту, як діалог різних тем та жанрів.

У цьому драматургія видовищного мистецтва схожа до кінодраматургії, де визначена та сама задача – поєднання у цілісний твір окремих епізодів. Різниця у тому, що кінодраматург створює свій твір у одному певному жанрі: кіноповість, лірична комедія, історичний фільм, музична комедія тощо, а драматург видовищного мистецтва синтезує різні види мистецтв – театр, кіно, естраду, цирк, музичне та хореографічне мистецтва. Це жанрове розмаїття є сильною стороною видовищної драматургії і одночасно створює великі труднощі для сценариста. Все жарове розмаїття автор повинен ввести у єдиний потік дії сценарію, де кожен епізод та номер необхідно логічно виправдати та «зв'язати» з загальним драматургічним ходом сценарію.

Театралізоване масове видовище не має прямої логічної послідовності дії, структура дійства передбачає відступи, паузи, затримки, повтори, перехід від розмовних жанрів до пластичних, від пластичних до музичних, від музичних – до розмовних. Тому сюжет повинен мати вільну драматичну структуру, де паузи часто набувають більшого значення, ніж його послідовний розвиток. Кожна така пауза необхідна для того, щоб надати можливості глядачу зрозуміти зміст та логіку сюжетної ситуації, щоб акцентувати на ній увагу.

Слід зазначити, що створення сценарію масового видовища має основні спрямування процесу оволодіння сценарною майстерністю, серед них: розвиток творчої спостережливості, необхідної для накопичення матеріалу; формування драматургічного мислення, необхідного у сценарній роботі для побудування сюжетної канви та родієвого ряду; розвиток художньо-творчої уяви та фантазії, необхідних у сценарній творчості для пошуку образного рішення. Ефективність цих основних спрямувань, які стимулюють сценарну творчість та формують навички сценарної майстерності, обумовлені, перш за все, їх взаємозв'язком, чіткістю, синхронністю, сумісністю тощо.

Весь відбір виражальних засобів підкорюється надзавданню майбутнього театралізованого видовища, саме тому необхідно дотримуватися при відборі певних правил та законів побудування видовища різних жанрів театралізованих дійств:

1. Закони цілісності, взаємозв'язку та спів підкорення частин цілому. Специфічна особливість драматургії театралізованого видовища, яка виражена у епізодному побудуванні, обумовлена не забаганками режисера, а об'єктивною необхідністю найбільш повно розкрити тему та ідею. Композиційна цілісність театралізованого видовища не зведена до простого добутку епізодів, а досягається перш за все за рахунок об'єктивно необхідної кількості, які найбільш повно розкривають авторський задум, а також тематичним зв'язком між ними. У композиційній побудові театралізованого дійства саме знайдений сюжетний хід – художній прийом – робить видовище неповторним та оригінальним.
2. Закон контрастності є важливішою творчою основою у відборі та композиційній побудові сценарного матеріалу. У основі композиційної побудови матеріалу лежить прагнення показати факти, явища, процеси оточуючої дійсності у протиріччях, у конфліктних відношеннях один до іншого. Це обумовлює наявність конфлікту у сценарії, дозволяє активізувати мислення глядацької аудиторії, надати культурно-дозвіллєвій

програмі яскраво виражений художньо-публіцистичний характер.

3. Закон підпорядкування всіх виразних засобів ідейному задуму – одна з найважчих задач, яку вирішує сценарист при створенні сценарію видовища. Реалізувати задум у змісті – це означає так відібрати сценарний матеріал і так його композиційно побудувати, щоб всі засоби ідейно-емоційної виразності розкрили ідею, авторську позицію.
4. Закон співмірності при роботі над матеріалом театралізованого видовища базується на необмежених можливостях у пошуку матеріалу. Подія, його масштаб та змістовна направленість визначають «межі» відбору матеріалу. Вивчаючи проблему, сценарист з маси матеріалу відбирає тільки той, який у більшій мірі відповідає його творчому задуму. Важливим фактором є творча інтуїція, почуття смаку та міри сценариста.

Сценарист театралізованих заходів сьогодні повинен володіти інструментами впливу на аудиторію, інтертекстуальність драматургії театралізованих форм, яка є безумовно найвпливовішою особливістю впливу на сучасного глядача, надає великих можливостей для використання монтажу як творчого методу в створенні сценарію видовища. При цьому необхідно враховувати наступні аспекти:

1. Принципи та особливості інтертекстуальності у смисловому просторі драматургії театралізованих форм знаходяться у динамічній взаємодії з сталими установками, всупереч хаосу постмодернізму. Таким чином, метод монтажу повинен підпорядковуватися наступному алгоритму: фрагменти текстів будуються не хаотично – у динамічного та «незвичайно різнобарвного» колажу є логіка та чітка структура, які визначають задум, реалізуються за допомогою композиції та сценарного ходу, що і зумовлює автороцентричність сценарної інтертекстуальності.

2. Характер монтажу у театралізованих формах залежить від специфіки комунікації, яка визначається природою самого тексту, його інтертекстуальністю: взаємодія структурних елементів відбувається в умовах широкого набору виражальних засобів:

- а. різних видів мистецтва;
- б. драматургії в цілому;
- в. драматургії сценарію театралізованого видовища зокрема.

3. До особливостей монтажу у сучасних сценаріях видовищ можна віднести своєрідне «подолання кордонів» між текстом та безпосередньо реальним життям. Цей принцип активно реалізується такою процесуальною театралізованою формою, як перформанс, яка у сучасних умовах найбільш відповідає «духу» постмодернізму. «Умовні» дії виконавців у перформансі провокують безпосередні випадкові, раптові реакції глядачів, специфічно долають кордони між умовним та дійсним, документальним та художнім, миттєвим та глибиною смисловим.

4. Монтаж робить предметною інтетекстуальність: у літературно-сценарних формах можна побачити це у традиційному та у трансформованому варіантах. Останній притаманний сучасній видовищній культурі, інтертекстуальні форми у такій драматургії ґрунтуються на реаліях, які пов'язані з подією та її героями, при цьому відбувається часто «запозичення» персонажів з «прецедентних» текстів (культури різних держав та епох можуть вступати у полілог у просторі драматургії такого типу).

5. Взаємодія текстів, виражена монтажним поєднанням та зіткненням, відбувається у декількох вимірах, які створюються перетином як художніх образів різних видів мистецтва, так і фрагментів документального матеріалу у його різних іпостасях.

6. Монтаж у сучасних видовищах найкраще розкриває інтертекстуальність драматургії, кардинально збагачується участю у процесі комунікації аудиторії дійства, що дозволяє реалізувати принцип багатошарового кодування та робить її прочитання будь-яким представником аудиторії та мікрогрупами різного типу та рівня.

Монтажна техніка у творах сучасного театралізованого мистецтва використовується не тільки задля побудування з окремих уривків цілісної картини та задля «стискання» матеріалу, але й концентрації дії у часі,

відкидання «зайвого», такого, що відволікає увагу глядача, та концентрації на найважливішому та значущому. Глядач ХХІ століття – адресат постмодерністських текстів – носій особливого типу сприйняття, «монтажного мислення».

Специфіка постмодерну полягає у цитуванні, алюзіях, відсутності законів у створенні, асоціативності, метафоричності, іномовленні та розмиттю кордонів та меж у формах та жанрах. Сучасний художник часто не апелює до конкретного глядача, сценічний твір (перформанс, імпреза, театралізована інсталяція, свято просто неба тощо) не має конкретної адреси-прив'язки, що є протилежним за своєю сутністю до задач масового видовищного мистецтва.

Отже, монтажні «зчеплення» сценариста масового видовища повинні мати декілька рівнів: для поверхневого або «наївного» прочитання та для більш глибокого, такого, що вимагає особливого інтелектуального багажу. Сучасний сценарист повинен володіти навичками мультікодування тексту, який передбачає можливість для аудиторії «прочитати» навіть ті смисли, які закладаються сценаристом на рівні своєї культурної підсвідомості. У такому випадку слід говорити про творчу інтуїцію, вміння передбачити автором тексту на рівні чуттєвих образів раціонально обумовлених конструктів сценарної монтажної структури.

### **2.3. Сучасні технології втілення принципу монтажу: режисерські виражальні засоби**

В. Туманов вважав, що мистецтво театралізованих видовищ – «це велика сила, і відноситися до нього треба з почуттям великої відповідальності. Серед різних видів сценічних мистецтв саме у масових формах успіхи та невдачі множаться у сотні разів» [56]. Кожний режисер повинен розуміти ще на стадії розробки задуму сценаріїв театралізованих видовищ різних жанрів, що у нього є тільки одна спроба, адже у театрі після

прем'єри можна повернутися до роботи над виставою, а масове видовище живе тільки раз, і при цьому воно повинне залишити глибоке та емоційне яскраве враження. А для цього треба знати що таке театралізація і як її використовувати.

Монтаж – побудування цілісної картини з окремих елементів, шматків, уривків. Це спеціальний прийом, при якому можна відкинути все зайве, залишаючи тільки найголовніше, необхідне, суттєве та значуще. Метод монтажу надає гарну можливість стиснути велику кількість матеріалу, провести дію у часі та просторі. «Факти життя» та «факти мистецтва», взяті самі по собі, не дають пояснення естетичного чи емоційного визначення факту, не виражають багатство взаємодії своїх форм та змісту. Єднанню змісту та форми «фактів життя та мистецтва» сприяє метод монтажу. Режисер повинен оперативно та грамотно на високому ідейному та художньому рівні відгукнутися на ті конкретні проблеми та питання, які у дійсний момент хвилюють аудиторію.

Монтаж – мова зображення філософії у мистецтві, і про це відомо кожному режисеру; це мислення за допомогою співставлення протиріч. Монтаж – це думати образами, діями, такий технічно-виразний засіб як монтаж, дозволив сучасним режисерам вільно узагальнювати та виражати свої думки, загострювати увагу на важливіших явищах життя суспільства.

На практиці постановок театралізованих видовищ та свят взаємодія виражальних засобів режисури не зводиться до простого їх складання, їх взаємовідношення повинні давати новий характер звучання постановки, тому що окремо взяті «факти життя» або «факти мистецтва» самі по собі не несуть ніякого ані психологічного, ані естетичного розвитку, не виражають багатство внутрішнього світу героїв постановки. Тому узагальнення без наголосу на смислові та емоційні навантаження сцен не має ніякого функціонального значення у постановці.

Прийом порівняння фактів у режисурі театралізованих видовищ важливий не тільки з боку розуміння загальної образної організації



матеріалу, але й також у плані активізації глядацької аудиторії. Цікавим здається те, що при виникненні емоційного фону на сцені, він неодмінно передається у зал, народжуючи цим особливу виразну атмосферу. Саме цю реакцію глядачів називають співтворчістю, пропускаючи через себе сцену за сценою, епізод за епізодом, глядацька аудиторія йде тим же шляхом, що йшов автор, тими «стежками», якими рухаються актори. Саме тому, у даному випадку, ідея не визначається спочатку, а має розвиток, ніби це «маленький організм, який народжується, розвивається, доходить до найвищої напруги, помирає, але пам'ять ще довго про нього живе у серцях людей» [57]. Тому активізація глядацької зали, занурення та включення їх у дію – один з способів підвищення уваги глядача, ріст його зацікавленості дією, це відбувається завдяки максимальному зближенню глядачів та акторів. В цьому складність драматургії театралізованого видовища: людина, яка відвідує захід, хоче бути не просто свідком, спостерігачем, але й безпосереднім учасником дії, тому, розвиваючи сюжет видовища, необхідно стерти межу між виконавцем та аудиторією, перетворюючи глядачів в учасників дії.

Методика театралізованої діяльності призводить до розуміння (а головне, усвідомлення) світу особливим шляхом. Цей рух можна показати наступним чином: збір – створення – втілення – уява – переживання – сприйняття. Проте цей ряд є лише схемою, тому що психологічні форми впливу на глядача значно багатші. на сценічному майданчику, як і у життя, ці процеси не живуть один з одним поруч, вони активно взаємодіють, переплітаються, поєднуючись у єдиний цілісний процес.

Розробити адекватний задуму зміст програми – це найважливіше вміння не відступити від своєї ідеї, пронести її скрізь все видовище, що є однією з найскладніших задач театралізованого видовища, яку вирішують режисер-постановник та сценарист при створенні програми заходу.

Монтаж схожий за своєю природою до людського сприйняття дійсності. Так, наприклад, помічаючи або обговорюючи будь-яку подію

дійсності, індивід не сприймає її виключно з одного боку, він дивиться на неї багатопланово, бачачи не тільки узагальнену картину того, що відбувається, але й підмічаючи різні деталі та епізоди. При цьому з усього ланцюжка подій виокремлюються моменти, які мають особливий психологічний вплив. Саме така специфічна особливість комунікації «сцена-глядач» на сьогодні найяскравіше використовується у сучасному видовищному мистецтві за допомогою виражальних засобів монтажного методу задля створення нового, яскравого художнього образу сценічного твору.

Постмодерністському мистецтву сьогодення властивий пошук універсальної художньої мови для створення сценічного образу видовища. Зближення та поєднання різноманітних художніх напрямів, розмивання кордонів жанрів, родів, стилів впроваджує іншу систему роботи над створенням як художнього образу дійства, так і використання виражальних засобів створення видовища.

Інтерпретуючи текст й відтворюючи на кону світ його героїв, режисер та виконавці згідно з творчими запитами, прагненнями та ідеалами втілюють у сценічному образі можливе, бажане, передбачуване. Проте сценічний образ театралізованого дійства не є відокремленим та самостійним, його функціонування у видовищі та сприйняття глядацькою залю залежать від контексту, який, у свою чергу, пов'язаний з історичним моментом, з життєвим та естетичним досвідом глядача, його світобаченням, рівнем культури та інтелекту, з тим, що тієї миті займає його думки, хвилює його почуття, бентежить його уяву.

Семантика сценічного образу театралізованого заходу тлумачить та інтерпретує художню позицію режисера на мистецтво, уточнює смисл проблематики сценічного видовища, даючи уявлення про предмет зображення. Сценічний образ реалізується за допомогою різноманітних засобів (реалістичних та асоціативних) – стилістичних фігур, які виконують функції:

- додавання чи спростування смислу;

- зміщення акцентів чи переосмислення;
- тривалості висловлювання;
- зв'язності та значимості висловлювання.

Теоретики та практики театру стверджують, що сценічний образ синтетичного театралізованого видовища складається з багатьох компонентів. Поміж них вагому частку становлять: видовищний компонент, а саме – декор, лінія, колір, світло, тон; пластичний компонент – жест, поза, ракурс, рух, динаміка; ритмічний компонент – ритм, темп, циклічність. Значимими є також звуковий (тембр, висота, гучність, довжина, динаміка) та музичний (мелодія, гармонія, інтонація, форма) компоненти сценічного образу.

Якість сценічного образу тексту видовища – структурно змінилася: образ стає скоріше присутністю, ніж представленням чогось; відокремленим досвідом кожного присутнього, ніж досвідом узагальненим; скоріше процесом, ніж результатом; маніфестацією, ніж визначенням; енергетичним імпульсом, ніж інформацією. Усі ці зміни призвели до таких ключових відмінностей сучасного постдраматичного видовищного мистецтва від минулих років:

**Конфронтація.** Герої видовища не прагнуть викликати співпереживання; запрошуючи до історії, режисер-автор та виконавці виступають ілюстраторами, не дають оцінку (засудження чи схвалення), чим створюють провокацію.

**Вивертання назовні внутрішніх механізмів роботи.** Спеціальна, наочна демонстрація внутрішньої, «неприхованої», не прикрашеної побудови видовища; прийом «будування тут і зараз». Найбільш вигідний прийом для монтажного зчеплення.

**«Опозиціонер від реальності».** Режисер виступає в якості «декоратора», або «об'єктивного репортера», а виконавці «оповідачами», що притаманне більш за все видовищам, які будуються на документальному матеріалі.

Характерна для постмодернізму цінність плюральності (множинності), проголошення «смерті суб'єкта» та сприйняття культури як тексту призвели у кінці ХХ століття до появи ще одного поняття, яке стало ключовим у дискурсі останньої культурної епохи. Це поняття – «інтертекстуальність», яке вперше використано у 1966 році на семінарі Р. Барта, який, у свою чергу, створив основні положення інтертекстової теорії. Головна теза – кожний текст у широкому смислі як знакова структура, - це інтертекст, «галактика визначених», «нова тканини, яка створена зі старих цитат {...} інші тексти присутні присутні у ньому на різних рівнях у більш-менш пізнаних формах: тексти минулої культури і тексти оточуючої культури» [5, с. 386]. У тексті переплітаються «уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом» [5, с. 78] тощо.

Це відкриття надало можливості розвитку багатьох досліджень у галузі мистецтва, де вагому позицію тримала література. Літературознавці та лінгвісти бачили сутність інтертекстуальності у тому, щоб художній твір повністю чи частково формується з наочних та завуальованих ремінісценцій, посилянь на «інший текст», який можна відшукати у творчості того самого автора, у суміжному мистецтві, у суміжному дискурсі або у літературі, що передувала; відмічали, що у «діалозі текстів» (інтетекстуальних перекличках) відбувається «семантичні трансформації: у конкретному творі цитата з «іншого тексту» набуває «новий поворот», новий смисл [24, с. 18].

Наприкінці ХХ століття «інтертекстуальність» отримує міждисциплінарний характер, охоплюючи широкий спектр практик різної проблематики, включаючи теорію культури. Сучасний культуролог Шуб М. узагальнює цю тенденцію наступним чином: «інтертекстуальність – це безперервна комунікативна взаємодія текстів, у процесі якої відбувається трансляція вже існуючих смислів та народження нових ... це умова, і форма існування тексту» [73, с. 18].

Все це, безумовно, органічно відповідає специфіці драматургії театралізованих форм, оскільки у ній складним образом переплітаються та

взаємно існують висхідні фрагментовані сюжети безумовної, дійсної реальності та обрані спеціально художні тексти. У структурі цієї драматургії не просто існують поруч, але й у взаємодії створюють загальну тканину видовища (твору-тексту) персонажі, які мають умовно-естетичний статус, і реальні герої, в тому числі глядачі, які створюють дієве середовище сприятливе для співучасті. Крім того, на відміну, скажімо від театральної вистави, де, так чи інакше, задається достатньо суворий сюжетно-дієвий вектор, у театралізованому видовищі, частіше за все, сюжетність у певному смислі «конгломератна» і здатна до варіативності протягом втілення.

Таким чином, володіючи складною знаковою структурою, драматургія театралізованих форм, як і будь-який текст, інтертекстуальні, при цьому її треба поділяти на два види:

1. драматургію, яка передається текстовою фіксацією на стабільному носії, тобто втілену у сценарії театралізованих видовищ, концертів, церемоній тощо;
2. драматургію, яка не виражена у «до-сценічному» етапі в певній суворій структурній формі текстової фіксації, вона втілюється у смисловій художньо-естетичній концепції дії будь-якої театралізованої форми; здійснюється в значному ступені спонтанним образом (характерно для перформансу, хеппенінгу, флеш-мобу, деяких варіантів «капусників», масових гулянь тощо).

Характер інтертекстуальності також залежить від специфіки комунікації, яка визначена природою драматургічного тексту театралізованих форм. Взаємодія текстів відбувається в умовах надзвичайно широкого комплексу виражальних засобів у різних видів мистецтва: літератури, музики, хореографії, кіно, і, особливо, театру. Важливу роль у драматургії театралізованих форм грає, наприклад, сценарний хід, і, особливо, метод монтажу, – будь-який конструктивний принцип, який об'єднує весь матеріал у сценарії. часто виражений метафорою теми.

Тема і сценарний хід, тема і монтажне зчеплення, ніби задають дві (і більше) лінії, на перехресті яких виникають ті самі цікаві «повороти» цитат, алюзій, натяків – посилань на інші теми. Ці лінії спрямовують сценариста, режисера-автора на підбір фрагментів різних текстів, які здатні вступити у діалог, переплестися між собою у сценарії, «спровокувати» цікаві монтажні поєднання, розподілитися у прямому мовленні ведучих та персонажів, наштовхнути на рішення епізодів та оригінальні назви. При цьому, важливо відмітити, що на відміну від багатьох інших ситуацій композиційної творчості, у алгоритмі інтертекстуальності робота сценариста театралізованих форм виступає такою, яка не просто містить інтертекстуальність як можливу особливість тексту (одну з інших), але й демонструє цю особливість як висхідну закладену, специфічну та фундаментальну діяльність сценариста, режисера-автора театралізованого дійства.

Сучасний глядач повинен бачити не кадр, емоцію, історію, а скоріше, відчувати їх, інтертекстуальність надає можливості апелювати до емоційного досвіду реципієнта, а монтажний метод у театралізованому сучасному дійстві – виступає необхідним прийомом втілення комунікації «автор-сцена-глядач», де останній не просто спостерігач, а безпосередній співавтор того, що розгортається перед його очима.

Епоха постмодернізму виводить метод монтажу на нову сходинку у інструментарії режисера театралізованих видовищ, де «згадувати шматками» – є найважливішою особливістю структури будь-якого дійства.

Сучасна монтажно-сценарна та монтажна-видовищна структура театралізованого заходу будь-якої форми – це не просто емоційне поєднання сцен, а взаємодія з глядачем за допомогою ідейно-сміслових начал, що визначає шлях самого поєднання, «будування» та виявляє сценарно-режисерський хід, де найважливішим стає принцип перерваної дії – сукупність «монтажу сцен» та «монтажу номерів». Формула сучасного монтажу виглядає наступним чином:  $1 + 2 + \dots = 3$ , де 1 – певний смисл, 2 –

інший смисл, 3 – смисл, що народжується у глядача після перегляду видовища, або під час, при цьому смислів може бути велика кількість, адже інтертекстуальність сучасного видовища ґрунтується на безкінечній асоціативній інтерпретації знаків, символів, алюзій тощо. Таким чином, до сучасного видовища висувається ряд вимог, виконання яких мають гарантувати створення яскравих образів, виражальних засобів, які містять у собі найбільшу емоційну силу:

- єдність темпо-ритму дії;
- єдність дієвої лінії видовища;
- єдність контрастності та художності;
- єдність «фактів життя» та «фактів мистецтва»;
- єдність сюжетної лінії та образності характерів.

Саме тому, на сьогодні для режисера театралізованих видовищ та свят найбільш природним є використання методу монтажу, при цьому, виражальними засобами частіше виступають сучасні технології як упізнана та очікувана система образів для глядача. Сучасний етап розвитку постановочної практики характеризується застосуванням широкого спектру засобів художньої виразності. Потреба дивувати глядача спонукає режисерів театралізованих видовищ звертатися до високих сценічних технологій. Являючи собою технічну репродукцію реальної дійсності, дані засоби мають особливу видовищність, яка здатна показати не тільки візуальну картинку, але й передати художньо організовану інформацію, образ події та часу, які володіють правдивими та реалістичними рисами. При цьому метод монтажу, який використовується у процесі театралізованого дійства, відкриває унікальні можливості для творчого рішення проблем художнього синтезу.

Аналіз функціонування різних сценічних та поза сценічних форм доводить, що видовищність виступає найголовнішим фактором, який привертає увагу глядацької аудиторії. Зростаючі візуальні потреби людини обумовлені як генетичною схильністю та прагненням особистості до спостереження оточуючого світу речей та явищ, так і стрімким

удосконаленням видовищних технологій, які забезпечують ефектність та емоційну привабливість різних сценічних творів та інших художньо-постановочних форм.

Видовищність – найважливіша складова технології створення театралізованих дійств, одна із засобів виразності, яка досягається за допомогою синтезу художніх засобів. Візуальні потреби людини визначили появу багатьох рукотворних об'єктів (артефактів), які мають видовищні властивості та неймовірно яскравими художньо-естетичними рисами. На сьогодні діапазон видовищних форм значно розширився, отримали популярність різні форми шоу: інсталяції, флеш-моби, нові форми ігрової діяльності (квести), перформанси, імпрези, театралізовані екскурсії тощо, а також музично-світлові відео проєкції та театралізовані фото сесії.

Одна з властивостей сучасних видовищних форм – калейдоскопність – отримала статус творчого принципу. Швидка зміна дії – словесної, пластичної, вокальної, відео дії, – їх трансформація, перехід з однієї візуальної картинки у іншу, безумовно, створюють миттєве враження, але видовищні ефекти, як правило, швидко забуваються, і тут спеціалісту (режисеру-автору театралізованого дійства) треба враховувати, що виражальні засоби, які забезпечують реалізацію елемента видовищності, у той же час, є носіями змісту всього театралізованого дійства, і лише видовищність, яка підкріплена ідейно-смісловим контекстом, може залишити слід у емоційно-інтелектуальній свідомості особистості.

Отже, у інструментарії сучасного режисера з кожним роком з'являються нові аудіовізуальні виражальні засоби. Сучасна режисура театралізованих видовищ у створенні художнього образу використовує всі відомі засоби сценографії: художнє світло, декораційно-просторові рішення, костюми, грим, проєкційні екрани, піротехнічні ефект тощо. Іншими словами сценографія є невід'ємною частиною інструментарію сучасного режисера театралізованих дійств.



Відомо, що сценографія завжди йде шляхом інновації, виробництва ще більш технологічних засобів. З цим пов'язаний у останні роки ріст технологічно насичених заходів; звертання до інноваційних сценічних технологій можна назвати сучасною тенденцією. Завдяки проникненню технологій у засоби режисури досягається видовищність, яка є особливістю даного виду мистецтва. Проникнення технологій та «захоплення простору» ними зумовлено епохою постмодернізму, де відсилання, цитування, асоціативність та алюзії є провідними особливостями мистецтва; «кліповим мисленням» сучасного глядача (таке мислення є «сповненим різних можливостей по комбінуванню елементів» [84, с. 9]); розвитком та доступністю технічних засобів; таким чином, технології «переносять наші творчі можливості на інший рівень майстерності» [68, с. 46].

При проектуванні театралізованого видовища формується певний «базовий» комплекс, без якого неможливо створити художнє видовище: мізансцена, фонове освітлення, музичне оформлення тощо. Дані компоненти допомагають перетворити сценічний простір у художній, створити необхідну атмосферу. Всі інші сценічні засоби: світлові спеціальні ефекти, мультимедійні технології, трьохмірний звук та інші елементи формують комплекс сценічних технологій. Додаткові компоненти помітно підвищують рівень постановки, проте можуть бути замінені режисерським прийомом, особливою монтажною структурою – на інші, які виконують ту саму сценографічну функцію, створюють певну метафору, народжують нові смисли художнього образу сценічного твору.

Тому, однією з художніх проблем постановочної практики у сучасній видовищній культурі є дисбаланс використання традиційних та інноваційних засобів виразності: у відсутності режисерського задуму та в умовах «комерційності мистецтва» нові технології намагаються видати за «атракціон», спеціальний «технічний монтаж», який існує поза ідеєю і композицією сценічного твору. Так, до прикладу, не рідко глядачів приваблюють яскравими назвами: «свято у форматі 3Д-шоу»,

«мультимедійне видовище», але прагнучи вразити новітніми технологіями, забувають про першочергове значення смислової основи дійства.

Комплекс сучасних технологій стає необхідною складовою сучасного театралізованого видовища, і, зокрема, виражальним засобом монтажного методу створення дійства. Проте творчий процес створення видовища та режисерська ідея незалежні від оновлення комплексу сценічних технологій: будь-який задум можна реалізувати і базовими режисерськими засобами, і, не дивлячись на те, що використання технологій розповсюджені та популярні, все частіше режисерський задум розкривається у мінімалістичних рішеннях. Якщо раніше активна інтеграція продуктів на науки та техніки у мистецтво була обумовлена експериментальними пошуками нових рішень для вираження нових ідей (наприклад, епоха авангарду), то у теперішній ситуації це, скоріше, боротьба за конкурентоздатність на ринку послуг.

Суспільство, разом з розвитком технологій, змінюється на економічному, соціальному, культурному рівні, розширюються просторово-часові відносини, з'являються нові (віртуальні) спільноти, змінюються механізми визначення ідентичності: люди адаптуються до нових умов існування. Ці феномени є природними завдяки швидкому розвитку медіа реальності. О. Москвич зазначає, що «основними характеристиками сучасного соціокультурного простору стають хаотичність і динамічність, безмежність та надмірність інформаційного потоку, візуалізація й віртуалізація соціокультурних феноменів, а також тенденції до фрагментації, мозаїчності світосприйняття, тотальної симуляції та маніпуляції» [46]. Саме тому, у наш час необхідним є використання нових виражальних засобів у створенні сценічного продукту, з урахуванням зміни психологічного сприйняття інформації, художнього образу сучасним глядачем.

Цікавим є визначення сучасного культурно-мистецького простору французького доктора фізики та філософії Абрама Моля, який у своїй праці «Соціодинаміка культури» надає сучасному становищу поняття «мозаїчність культури». Автор концепції говорить про новий підхід: сутністю

гуманітарної культури минулого було виокремлення «кілька основних предметів і головних тем для роздумів, на відміну від менш важливих предметів і дрібниць повсякденного життя» [45]. «Мозаїчна культура» в якій ми існуємо зараз специфічна тим, що «сучасна людина звикла хаотично занурюватися в інформаційний простір і вибирати з нього потрібні їй елементи знань і інформації» [45, с. 46]. Тобто людина сучасності, набравши певну кількість цих елементів, здатна самотійно поєднувати їх у певні системи, структури, «мозаїчна культура» створює особливий простір, де знання будуються на асоціації і зв'язках.

Дослідник наголошує, що сучасна культура є за сутністю – випадковою, «складеної з безлічі дотичних понять», але таких, які не утворюють «конструкції фрагментів» [45, с. 11]. «Мозаїчна культура» не має точок відліку, жодного справді загального поняття, але надає велику кількість різних понять, які мають особливу вагомість і перетинаються між собою. Звідси виникає висновок специфічної особливості такої культури: будь що може стати висхідною точкою: серед великої кількості понять не можна визначити що є головним, а що – другорядним, це сам для себе визначає реципієнт, для якого знання – це не універсальна, загальноприйнята норма, а результат власного досвіду та роздумів, асоціацій та «рекомбінування» різних елементів знання.

На нашу думку, це дослідження підтверджує думку про необхідність нового підходу до вибору режисером інструментарію створення театралізованого видовища, зокрема підкреслює вагомість ролі монтажу як творчого методу. На сьогодні поняття «монтаж» є не елітарним інструментом, а, навпаки, – необхідним, адже завдяки цьому методу відбувається комунікація: через самовираження автора та глядача, інтерпретація старого та створення нового, перетворення реальності. Таким чином, слова Ейзенштейна про те, що монтаж – це «елемент, що піддає глядача чуттєвому або психологічному впливу, вправно вивіреному і математично розрахованому на певні емоційні потрясіння» [81, с. 18] є

актуальними та точними у наш час, де завданням режисера-автора стає не просто інформування аудиторії, а залучення глядача до співтворчості, використовуючи всі можливі способи та виражальні засоби для новітнього, емоційного, цікавого подання цієї інформації, як складової власних роздумів глядача. І тому, безумовно, основним засобом такої комунікації є метод монтажу, адже інформація може бути однаковою для всіх (у різних джерелах комунікації), проте творче поєднання елементів цієї інформації (знання, поняття, події тощо) може зробити її більш вагомю, унікальною, значущою.

Основними напрямками застосування методу монтажу у сучасних театралізованих видовищах є: оновлення подання всім відомого матеріалу та спосіб компонування елементів з нових джерел, при цьому ці два спрямування можуть поєднуватися між собою. Режисери за допомогою видам (типам) монтажного зчеплення намагаються використовувати всю палітру можливостей комплексу сценічних технологій, виводячи інтертекстуальність сучасного культурно-мистецького простору на нову висоту, тим самим видовище відповідає основним потребам сучасного глядача – створення дієвої, творчої, комунікативної сценічної реальності. Таким чином, специфічні властивості сучасного видовищного мистецтва висувають особливі вимоги до професійних якостей спеціалістів у галузі театралізованих жанрів та форм.

## РОЗДІЛ 3

### МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ МОНТАЖНОГО МИСЛЕННЯ У РЕЖИСЕРІВ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ

#### **3.1. Психолого-педагогічні основи монтажного мислення режисера-постановника**

Численні функції театралізованих видовищ: когнітивна, просвітницька, комунікативна, художньо-освітня, емоційно-естетична, впливова, креативна, виховна тощо – відображають потреби кожної людини у залученні до прекрасного у житті та мистецтві. Глибоке проникнення режисером у впливову, «заразливу» властивість мистецтва в умовах ситуації вибору різних художньо-естетичних засобів на думки та почуття глядача/слухача – найважливіша креативна властивість саме режисера-постановника театралізованих видовищ – здатність до прогнозування художньо-естетичного та духовно-морального впливу видовищного заходу на глядачів, яка відображає чуткість автора до гармонійного поєднання вербального тексту сценарію з «синтезом мистецтв», як реалізація універсального закону мистецтва – єдність форми та змісту.

Якщо розглядати культуру «як мову чи сукупність мов, які розділені за своїми функціями, – що і дозволяє говорити про семіотику культури», то культура в широкому семіотичному сенсі розуміється як «система між людиною та світом» [10, с. 189]. Мови різних видів мистецтва (слова, мелодії, фарби, жести тощо), відображаючи відношення між людиною та світом з різних точок зору, представляючи одні й ті самі явища дійсності, поєднуючись у «синтез мистецтв», створюють найпотужніше енергетичне емоційне поле впливу на розуміння глядачами смислу того, що відбувається у театралізованому видовищі, що викликає особистісні потреби у когнітивно-креативній діяльності. Переживши катарсис, глядачі здатні моделювати світ

та себе – в цьому процесі семіотичної діяльності проявляються комунікативна (спілкування) і кумулятивна (накопичення) функції мистецтва, які пробуджують емоційний відгук глядачів на видовищне художньо-естетичне дійство, активізуючи емоційну пам'ять, образну уяву, та збагачуючи духовно-моральну складову світу людини.

Безумовно, що вразливість, чуткість до найтонших відтінків слова, мелодії, кольору, ритму, які гармонійно передають мовою мистецтва красу у природі та людині, що є особливим показником обдарованості та основою розвитку здібностей у певній творчій діяльності, зокрема у творчій діяльності режисерів-постановників театралізованих видовищ. Ці якості втілюються у узагальненому художньому образі, який є втіленням особистісного розуміння смислових цінностей тих соціально-культурних проблем, які привернули увагу режисерів та спонукали до мотиваційної діяльності у галузі дослідження виражальних художньо-естетичних засобів з метою формування у глядачів емоційно забарвленого образу картини світу.

Проте, узагальнений художній образ у створенні проекту театралізованого видовища має багаторівневу структуру (логічну, понятійну, етичну, естетичну), яку можна втілити за допомогою виражальних засобів різних видів мистецтва та культури у процесі розгортання сюжетної дії, – те, що мовою режисера-постановника театралізованого дійства зветься «синтезом», – засобів, адекватних за семантикою вербальним та невербальним прийомам театральної виразності та «заразливості». І у рішенні цієї основної художньо-естетичної задачі велике значення має сформоване монтажне мислення режисера театралізованих видовищ.

Вплив кінематографічного монтажу на різні види мистецтва ХХ століття і на їх направлення призвів до підвищеної переривчасті, розчленування композицій творів. У сценічних творах даний факт доводиться посиленням символічності, знаковості, смислової множинності кожної деталі та їх поєднанням, роблячи можливим включення особистого досвіду глядача до сприйняття образу, авторської ідеї, що і народжує процес

співпереживання. Чим масштабніші ідеї, чим ближче до коренів психіки форма їх втілення, тим зрозуміліший та цікавіший художній результат. Тим самим проблема монтажу сценічного твору та монтажного мислення у творчості має вихід у психологію сприйняття мистецтва.

Монтажний метод широко використовується у різних видах мистецтв, особливо у візуальних, видовищних. За думкою соціолога Л. Г. Бергера, це підтверджує сучасне уявлення про «поліфонію» свідомості різних людей [9, 364]. Подібне явище поліфонії можна пояснити можливістю широкого охоплення оточуючої дійсності за допомогою швидкісних та новітніх засобів руху, комунікаційних та інформаційних технологій. Так як монтаж – це спосіб художнього мислення та організації різнобічного матеріалу у художнє ціле, яке передбачає динамічний процес розуміння конкретної проблеми або основної думки автора, він розрахований для реципієнта, який повинен отримати цілісну картину, картину у динаміці. При цьому «монтажне мислення» автора часто не продиктоване його логікою, скоріше це – хід думок та асоціацій, де виникає особлива монтажна структура сценічного твору – композиція, де просторово-часові, причинно-наслідкові та предметні «зчеплення» йдуть на другий план, віддаючи головну роль емоційно-смісловим, асоціативним зв'язкам між подіями, епізодами, деталями, персонажами.

Першим помітив специфічну роботу людського інтелекту французький філософ А. Брегсон, яку він ототожнював з принципом роботи кінематографа. Життя, за науковцем, відрізняється від матерії та енергії, життя – це початок реальності, а матерія та енергія – продукти розпаду життя. Інтелект не здатен досягнути життя, людина може відтворювати лише загальні поняття, її інтелект не здатний відтворювати реальність. Людина зайнята, за думкою філософа, потребами дії, інтелект її, як і почуття, обмежені тим, що час від часу робить миттєві і статичні знімки становлення матерії [9, 25]. Свідомість, йдучи за інтелектом, розглядає внутрішнє життя як дещо вже створене і тільки ледь відчуває, як воно створюється. У

реальності матерія змінює форму миттєво, вірніше, - не форми не існує, адже форма – це нерухомість, а реальність – рух, тобто «реальне – це постійна зміна форми: форма є тільки миттєвий знімок з переходу» [9, 25]. Таким чином, зазначає Брегсон, наше сприйняття пристосовується до того, щоб «зібрати, зчепити» у переривані образи неперервну реальність, яка тече.

Механізм пізнання, у свою чергу, є кінематографічними, тому що є реєстрацією цих фаз.

Також філософ стверджує, що цілісне осягнення дійсності може бути тільки «емоційно-інтуїтивним», адже буття – творча сила, і тому найбільш підходящим для вираження творчого характеру життя є не наука, а саме мистецтво: «якщо реальність – це творча еволюція, то саме у творчому характері мистецтва повинно шукати очевидність та фундаментальний прояв творчого характеру життя» [9, 25]. Твір мистецтва тоді стає живим, коли у нього проникає свідомість того, хто сприймає твір, тобто мистецтво не буває у статичних матеріальних носіях, а живе у людському досвіді, мистецтво тільки тоді мистецтво, коли воно сприймається кимось.

Філософ стверджував, що людське око помічає риси живої істоти, але частинами не організованими між собою; задум життя і простий рух, який розчленований на дії, пов'язані між собою і таким чином надають їм смисл, вислизаючи від нас. Цей задум, продовжує філософ, намагається усвідомити художник, занурюючись шляхом певної симпатії у середину предмета, понижуючи, силою інтуїції, той бар'єр, який «будує простір між ним та моделлю» [11], і це є особливим естетичним осягненням світу. Далі він зазначає, що кінематографія – це безперервний просторово-часовий ланцюг, отже, ми можемо сказати, що людське мислення скоріше основане на творчому, монтажному принципі, тому що сутність монтажу складається у зчепленні та спів положенні певних виокремлених з загального потоку інформації одиниць.

У 70-х роках ХХ століття американський лікар, психолог і нейрофізіолог К. Прібрам зробив сенсаційне відкриття, виявивши на рівні



функціонування мозку художнє, чи по-простому «монтажне», мислення людини [54, с. 407]. Відомий нейрофізіолог говорить про асоціативне мислення і вводить нове поняття голографічної форми кодування інформації. К. Прібрам доводить існування такої функції нашого мозку, як створення нового за допомогою зіставлення, зчеплення самостійних, вже існуючих елементів, що є змістом «монтажу».

Голографічний принцип роботи мозку К. Прібрама корелюється з ідеями Девіда Бома та лауреата Нобелівської премії фізика Герарда Хоофта. Якщо поєднати всі ці теорії, можна отримати новий погляд на світ: наш мозок математично конструє об'єктивну реальність шляхом обробки частот, які надходять з іншого виміру – більш глибинного порядку існування, який знаходиться за межами простору та часу; мозок – це голограма, яка звернута у голографічному Всесвіті [61, с. 308]. Голографічна гіпотеза Прібрама викликала багато полеміки, але багато його ідей залишаються актуальними і на сьогодні.

З боку антропології, ще на початку ХХ століття французький науковець Люсьєн Леві-Брюн висунув ідею гетерогенності мислення у будь-якій культурі та будь-якій людині, тобто у дорослої людини присутні відразу декілька типів мислення: образне та вербальне, абстрактно-логічне та паралогічне, яке пов'язано з марновірством. Далі цю ідею розвивали багато науковців, у тому числі естонський психолог Пеетер Тульвісте, який присвятив своє життя розробці «вербального мислення».

Зазначаючи, що мова пов'язана з культурою, і кожна мова – це цінність, незалежно від якихось прагматичних речей, і кожна культура – це цінність теж, психолог у своїй монографії «Культурно-історичний розвиток вербального мислення» розглядає проблеми історичних змін та міжкультурних різниць у процесах вербального (мовленнєвого) мислення. Аналізуючи старі та сучасні концепції історичного розвитку мислення та зв'язків між культурою та мисленням, П. Тульвісте доходить висновку, що культура стає менш вербальною, але це не так жахливо та небезпечно

виглядає, якщо ми собі уявимо, що образне мислення – не просте, і не таке, що не варте нашої уваги. Безумовно, загальне людське мислення містить в собі різні типи, різні види діяльності ставлять різні задачі, і на сьогодні стає зрозумілим, що мало володіти одним типом мислення, треба володіти всіма, «плюс до того ще й знати, коли застосовувати той чи інший вид мислення» [66].

Кінець ХХ століття остаточно змінив картину: у сучасному світі комп'ютер є превалюючим засобом комунікації, який дозволяє швидко знаходити необхідну інформацію, обробляти її та передавати. Реалії сучасного світу такі, що суспільство використовує візуальне середовище Інтернету для засобів спілкування. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття у суспільстві виникає нове поняття «кліпового мислення» сучасної людини, на думку багатьох дослідників це новий тип психічних процесів, які виникли у результаті змін у медіа. Дослідники говорять про те, що у рамках кліпової культури медіа переходять у цифрові форми та описують зміни, які можуть слідувати за цим у мисленні людини. Зараз у вжитку під кліповим мисленням розуміють тип мислення або обробки інформації, який виник у сучасному цифровому суспільстві.

Коли люди чують слово «кліп», то частіше за все поєднують його з музикою, відео, і це не випадково, адже з англійської мови слово «clip» перекладається, як «відсікання, вирізка (з газети), уривок (з фільму), нарізка». Слово «кліп» відсилає до принципів побудування музичних відео роликів, точніше до тих їх різновидів, де відеоряд є слабко пов'язаними між собою образами. За принципом побудування музичного кліпу сформоване і кліпове мислення, тобто людина сприймає світ не цілісно, а як череду майже не пов'язаних між собою частин, фактів, подій. Той, хто «володіє» кліповим мисленням, за думкою деяких дослідників, може важко, а іноді, і не здатен аналізувати будь-яку ситуацію, адже її образ не затримується надовго, він майже відразу зникає, а його місце займає новий [84].

Треба зазначити, що спочатку саме ЗМІ, а не Інтернет «вигадали» універсальний формат подання інформації – так звану послідовність актуальних кліпів. Кліп, у даному випадку, – це короткий набір тез, які подаються без певного контексту, так як у силу своєї актуальності контекстом для кліпу є об’єктивна дійсність. Таким чином, людина здатна вільно сприймати та інтерпретувати кліп у силу того, що є зануреною у цю саму дійсність. Насправді, оскільки з огляду фрагментарності подання інформації та розповсюдження пов’язаних подій за часом, мозок не може усвідомити та осягти зв’язки між подіями, і, у результаті, кліп перетворюється у інформаційний шум. Проте, ціль кліпу, яку він декларує, залишається у сприйнятті людей, і людина, «яка постійно читає новини, гадає, що ніби має уявлення про процеси, які відбуваються у світі, в той час, коли у дійсності вона має у голові набір розрізнених фактів, які практично не можливо поєднати у загальний ланцюг подій та пов’язати їх між собою» [84]. Формат ЗМІ змушує, за думкою дослідників, мозок здійснювати фундаментальну помилку усвідомлення – вважати події пов’язаними, якщо вони мають часову близькість, і не мають близькості фактологічної, саме тому вважається, що поява кліпового мислення – це відповідь на велику кількість інформації.

Таким чином, у якості основних причин виявлення та формування кліпового мислення можна виокремити наступні:

- вплив засобів масової інформації;
- характеристики самого мислення – його швидкість, оригінальність, втомлюваність у процесі мислення тощо;
- молодіжні вподобання у виборі джерела інформації;
- інформатизація суспільства.

Для сучасної епохи характерно стрімкий розвиток інформаційних технологій, а також поєднання всіх технологій спілкування, що розвивалися протягом минулого століття, у глобальну єдину інформаційно-комунікаційну систему. Інформатизація, проникаючи у всі галузі життя суспільства, сама

стає соціальним та економічним фактором, таким, що визначає подальший розвиток людства.

Інформатизація за останні два-три десятиліття щільно увійшла у життя сучасної людини, здійснюючи все більший вплив на всі прошки суспільного існування (економіку, політику, масову та індивідуальну свідомість). У суспільстві відбувається активне обговорення правових, соціальних, філософських, психологічних та інших проблем, які народжені розвитком інформаційно-телекомунікаційних технологій. Більшість концепцій та програм розвитку інформатизації суспільства ґрунтуються на тому, що у інформаційну епоху інформація стає «стратегічним ресурсом суспільства, як співставлення за значенням з ресурсами природними, людськими та фінансовими» [5]. Саме тому феномен кліпового мислення стає необхідною складовою життя сучасної людини і є синонімічним за своєю сутністю поняттю «когнітивний стиль».

Когнітивні стилі – це індивідуально-своєрідні способи переробки інформації про своє оточення у вигляді індивідуальних відмінностей сприйняття, аналізу, структурування, оцінювання того, що відбувається, тощо. У свою чергу, ці індивідуальні відмінності утворюють певні типові форми когнітивного реагування, відносно яких групи людей є схожими та відрізняються одне від іншого. Таким чином, поняття когнітивного стилю використовується для того, щоб визначити, з одного боку, індивідуальні відмінності у процесах обробки інформації, а з іншого – типи людей в залежності організації їх когнітивної діяльності.

Вперше визначення когнітивного стилю виникло у американській психології у 1950 – 60-х роках у межах досліджень, в яких на перший план вийшли індивідуальні відмінності у сприйнятті, аналізі, категоризації та відтворенні інформації. У сучасній зарубіжній та вітчизняній літературі можна зустріти визначення біля двох десятків когнітивних стилів, і можна виокремити чотири основних теоретичних джерела стильового підходу:

- гештальтпсихологічна традиція (теорія психологічної диференціації Г. Уїткіна);
- психоаналітична традиція (теорія когнітивного контролю Лж. Клейна, Р. Гарднера, Ф. Хольцмана, Г. Шлезингера та ін.);
- дослідження індивідуальних стратегій категоризації (теорія когнітивного темпу Дж. Кагана);
- когнітивні теорії особистості (теорія персональних конструктів Дж. Келлі).

У широкому смислі когнітивний стиль – це характерний для особистості спосіб вивчення реальності, у вузькому смислі – це індивідуально-своєрідні способи переробки інформації про своє оточення. Фактично становлення стильового підходу стало свідомством трансформації предмета психології пізнання: якщо раніше у центрі уваги були загальні закономірності пізнавальної діяльності, то тепер на перший план вийшли механізми індивідуальних відмінностей між людьми у способах пізнання оточуючої дійсності, отже, кліпове мислення – це результат зміни пізнавальної діяльності людини, де розвиток одних когнітивних навичок відбувається за рахунок інших.

Про це, зокрема, сказано у книзі американського психолога Л. Розен «Я, мій простір і я: виховання покоління мережі» («Me, MySpace, and I: Parenting the Net Generation»). Автор акцентує на тому, що сильний бік «покоління І» (Internet Generation), вихованого у епоху буму комп'ютерних та комунікаційних технологій, – їх здібності до багатозадачності: діти Інтернет-покоління одночасно можуть слухати музику, спілкуватися у чаті, блукати у мережі, редагувати фото та відео, роблячи при цьому уроки; безумовно, розплатою за це може бути – розсіяність, гіперактивність, дефіцит уваги та перевага візуальності символів над логікою та поглибленням у текст.

Згідно теорії етапів розвитку цивілізації М. Маклюєна: «... суспільство, знаходячись на сучасному етапі розвитку, трансформується у «електронне

суспільство» або «глобальне село» та задає, за допомогою електронних засобів комунікації, багатомірне сприйняття світу. Розвиток електронних засобів комунікації вертає людське мислення у до текстову епоху, і лінійна послідовність знаків перестає бути базою культури» [85, с. 86]. На сьогодні саме кліпове мислення є основним способом сприйняття інформації, пізнання світу, усвідомлення того, що відбувається в оточенні, адже це процес відображення безлічі різноманітних властивостей об'єктів.

Резюмуючи, можна сказати, що у сучасної людини є декілька різних видів мислення, при цьому саме мислення змінювати з логічного чи вербально-логічного на образне або кліпове не можливо, сьогодні сама комунікація стає все більш емоційною, адже це один зі способів подолати велику кількість інформації. Основні характеристики образного (кліпового) мислення: конкретність мислення, фрагментарність (відсутність цілісного сприйняття); орієнтація на поняття меншого ступеню єдності; алогічність; лабільність – доводить про зміни у сприйнятті сучасного глядача. Театралізоване мистецтво, перш за все, має специфіку прямого звертання до глядача у поданні (втілені) актуальних тем сучасності, розкритті болючих проблем, залученні до вирішення нагальних питань образними виражальними сценічними засобами. Саме тому, сучасний режисер театралізованих видовищ має «спілкуватися» мовою зрозумілою для глядача, а монтажне мислення, яке ґрунтується на законах методу монтажу – розчленуванні, складанні, поєднанні тощо, – є необхідною складовою професійної діяльності та компетентності, творчого методу у роботі над театралізованим дійством будь-якої форми та жанру.

Пропонуємо наступне визначення монтажного мислення – це своєрідне бачення світу, особливість людського мислення у пізнанні багаторівневої просторово-часової реальності у створенні її у своїй свідомості. Це своєрідний прийом смислотворення, як співставлення двох кадрів, яке народжує у процесі сприйняття третє значення, яке є не результатом, а тільки

миттю у ланцюгу нових смислотворень. Володіння монтажним мисленням для професіоналів режисури театралізованих видовищ визначається:

- розвиненою здатністю до чуттєвого сприйняття світу;
- образним мисленням;
- яскраво вираженою творчою фантазією;
- вмінням збирати, аналізувати, синтезувати та інтерпретувати явища та образи оточуючої дійсності;
- вмінням фіксувати свої спостереження виражальними засобами для створення театралізованих видовищ різних форм та жанрів.

Філософський аспект монтажного мислення у сценічному мистецтві, який звертається до процесів дроблення, відбору та узагальнення інформації, пов'язаний з пошуком внутрішніх та глибинних зв'язків між явищами реального життя та у свідомому відображенні їх на сцені.

Ще у 1949 році В. Пудовкін зазначав, що монтажне трактування сцени є результатом її певного усвідомлення, «монтаж не можна відокремити від думки, думки, яка аналізує, думки критичної, думки синтезуючої, з'єднуючої, узагальнюючої» [55, с. 171], таким чином, монтаж – це властивість мислення. Отже, важлива обставина: філософсько-естетичне бачення режисера будується на тому, що жодний елемент істинно реалістичної форми та живого образу твору «поза людиною» не може народитися та розвиватися, адже джерелом досвіду є сама людина.

Повне охоплення всього внутрішнього світу людини, різноманіття неперервного ходу руху та зміни її почуттів та думок можна досягти у сценічному мистецтві, яке здатне поєднати, побудувати, скласти за допомогою монтажу в узагальнений образ людини і те, що вона відчуває, і те, що складає її оточення, і те, що вона акумулює навколо себе. Сценічне мистецтво за основу бере не фрагмент людини та не тільки уривок його життя у взаємозв'язку з дійсністю, а більш широкий діапазон відображення дійсності та «володаря цієї дійсності – людину». При цьому людина, її свідомість та діяльність – не тільки канва відображення у змісті

театралізованого видовища, але й відображення людини у закономірностях форми як закону побудування узагальненого образу твору. Роль монтажу тут – у поєднанні композиційного узагальненого втілення героя (події, явища) театралізованого видовища та узагальненого відношення авторів, виконавців, глядачів до цього героя (події, явища) на основі свого власного людського досвіду.

За сутністю, монтаж, організовуючи композицію, моделює її по лінії неперервних людських емоцій і тому монтажна композиція завжди «людяна». З цього боку цікавою є ідея С. Ейзенштейна, який наголошував, що втілення емоційного задуму (який містить у собі стрій ментальності творця, його одержимість темою, його досвід тощо) у мистецькому творі та його відстеження засобами монтажних форм, які спрямовані на розширення авторського досвіду за кордони сценічного простору, повинні призвести до віртуального занурення, яке забезпечує повний ефект глядацької присутності.

Розробки проблем взаємодії свідомості та монтажу С. Ейзенштейна ґрунтується на переконанні у необхідності встановлення контролю над глядачем, так як у діях глядача та автора превалюють схожі несвідомі механізми. Вони дозволяють отримати доступ до емпірії глядача, його індивідуальних переживань, особистого досвіду. Режисер наголошував, що атракціоном у монтажі кіно є свідомо комбінація, підбір подій, вільних від вузьких сюжетних задач (тим самим відбувається провокація за рахунок виникнення ланцюгу асоціацій «волею того, хто монтує») для встановлення нових умовних рефлексів, які сполучаються з даними явищами у впливовому побудуванні. Майстер досліджує «атракціон» як самостійний елемент конструкції фільму – складову одиницю екранного образу, де частковість компонентів вимагає добудування уявою, яка активізує роботу почуттів та розуму глядача.

У даному плані «діалектичний монтаж співставлень атракціонів, тиснучи на певні рефлекторні механізми та провокуючи глядацький екстаз»



[82], здатний модулювати почуття та думки глядача та ввести у його свідомості певне, конкретне поняття. Авторське «я», таким чином, розширюється за допомогою монтажних засобів, проникаючи у простір уяви свого глядача.

В епоху постмодернізму монтажна техніка у мистецтві стає розповсюдженою та популярною, кінематографічність, яка яскраво проявилася на сучасному етапі культури, і монтажний принцип побудування сценічного твору є втіленням нового принципу мислення, яке ґрунтується на відмові від лінійності та зміні способів передавання інформації.

Монтажне мислення режисера, філософськи усвідомлюючи реальну дійсність, дозволяє відійти від вузького розуміння монтажу як засобу створювати ефекти і підійти до перспектив передавання на сцені процес формування думки. Монтажне мислення дозволяє продемонструвати нове розуміння можливостей монтажу у якості унікального засобу конструювання абстрактних понять, втілення логічних процедур – абстрагування, узагальнення, синтезу – шляхом роботи з образним, візуальним рядом. Монтажне мислення дозволяє створювати діалектику образного та уявного, у якій вони обумовлюють одне іншого та генерують більш високий смисл, надаючи складовим фрагментам (завдяки монтажу як методу, який використовується свідомо) – форму та єдність. Сьогодні монтаж не може бути зведеним до наративності, його функції – підняти «розповідь» до високого, узагальнюючого порядку.

Монтажне мислення – це глибоке розуміння реальних, життєвих та діалектичних зв'язків, а не відтворення формально-логічних процесів, які виникають між елементами. Вибудовуючи свою філософську культуру на цих роздумах, режисер-автор, детермінуючи монтажне рішення, ґрунтуючись на взаємозв'язку великої кількості ланцюжків з природою та суспільством, предметами та людьми, не дозволить глядачу загубитися у світі питань, які виникають під час дійства, адже монтаж – це метод смислотворення у контексті мистецтва та відкриттів науки (технічні засоби впливу) допомагає

філософському осмисленню, узагальненню, проникненню у сутність загальної картини буття.

Отже, монтажне мислення сучасного режисера допомагає вивести метод монтажу на нові висоти, а саме:

- створювати систему специфічних виражальних засобів сценічного мистецтва, які створюють кінематографічну образність;
- використовувати авторські принципи закономірності побудування художнього образу (загальний монтажний принцип у мистецтві);
- залучати технологічний та творчий процес задля поєднання окремих самостійних частин у єдине ідейно-художнє ціле (театралізоване видовище);
- створити умови для активної ролі глядача, не тільки як співучасника, але й як співавтора;
- надати можливість глядачеві дійти до індивідуального висновку (когнітивна стильова особливість мислення) – ствердження ідейного спрямування видовища (надзавдання).

Монтаж на сьогодні – це засіб, який набув образно-сміслового значення; метод виконує задачу створення багатозадачності образів і нових художніх якостей цих образів. Принцип сучасного монтажу можна порівняти з ієрогліфами: уявне співставлення монтажних фраз відбувається миттєво, отже, монтаж є механізмом переказу та сприйняття сконцентрованої інформації, і не тільки найбільш сильним засобом образного та ємного її кодування та передачі, але й єдиним можливим у сучасному театралізованому мистецтві.

Монтажне мислення сучасного режисера театралізованих видовищ – це мислення образне, мислення художника, адже воно є сукупністю результатів семантичної діяльності людства. Режисер – це людина, яка володіє, перш за все, талантом, при цьому обов'язково знає і вивчає закономірності життя, вміє відбирати типове, головне, узагальнює та відтворює; крім того, режисер повинен досконало володіти майстерністю, тобто технікою своєї справи.

Професійна діяльність режисера нерозривно пов'язана з отриманням, оцінкою, перетворенням та відтворенням нової інформації і формуванням монтажного мислення. Першоджерелом вражень, знань, ідей, художніх образів, як складової монтажного мислення, – є як чуттєве сприйняття, так і активна взаємодія з оточуючою дійсністю, у тому числі і у формі цілеспрямованого пошуку інформації, яка у результаті знаходить своє вираження у створеному сценічному творі.

Специфіка професійної діяльності режисера полягає у досягненні не тільки творчих основ професії, але й: у мотивації та оволодінні образно-логічним модулюванням сценічного твору; у художньому творенні нових ідей на основі аналізу, синтезу та індуктивно-дедуктивних способів відбору художнього та документального матеріалу, фактів, виражальних засобів, способів активізації глядацької аудиторії. Крім того, необхідними умовами для образного, монтажного мислення сучасного режисера театралізованих видовищ є знання специфіки закономірностей засобів впливу на глядача різних видів мистецтв, художній смак, розвиток мотивації, іншими словами, – поліхудожня компетентність, що, безумовно, є психолого-педагогічним завданням професійних сучасних мистецьких закладів.

### **3.2. Формування монтажного мислення майбутніх режисерів театралізованих видовищ в мистецьких закладах вищої освіти**

Сьогодні ринок праці вимагає різнобічних спеціалістів, які здатні адекватно вирішувати різні професійні задачі, використовуючи при цьому широкий діапазон професійних компетенцій, знань, вмінь та навичок. В умовах відродження й розбудови системи освіти України, як зазначається у Державній національній програмі «Освіта» («Україна XXI століття»), проблема розвитку творчого мислення та інтелектуальних можливостей майбутніх спеціалістів творчих професій надзвичайно актуальна [87].

Сучасна система спеціальної професійної освіти визначає нові цілі та задачі, пов'язані з організацією процесу навчання. Професіоналізація у наш час передбачає не тільки процес формування компетенцій (загальнокультурних та професійних), але й професійне становлення. Професійна компетентність, у свою чергу, – це багатоструктурна, інтегрована властивість особистості, яка визначається через рівень професійної освіти, індивідуальні особливості людини, її прагнення до неперервного навчання та удосконалення, творче та відповідальне відношення до справи, професійний досвід. Структурні зміни у галузі зайнятості та конкуренція викликає необхідність у підвищенні професійної кваліфікації спеціалістів, внаслідок чого система освіти зазнає різних змін. Впровадження нових ефективних освітніх технологій у навчальний процес – одна з умов покращення якості освіти.

Цілі формування професійної компетентності майбутніх режисерів театралізованих видовищ мають сприяти отриманню інструментарію для прийняття кваліфікованих рішень у пошуках підходів до теоретичних, механічних та практичних проблем, способах переусвідомлення існуючих знань, які сприятимуть розвиткові нових ідей та процесів. У процесі формування монтажного мислення необхідно створювати умови для уяви, фантазії, виховуючи поняття етичної, соціальної та професійної відповідальності.

Відомо, що професійна діяльність у сучасному суспільстві є складним, внутрішньо-структурованим, багатоаспектним явищем. Суб'єктом професійної діяльності виступає особистість, спеціаліст як носій професії, об'єктом – предметна галузь. Видовищно-театралізоване мистецтво як предметна галузь професійної діяльності майбутнього режисера – це мистецтво синтетичне, таке, що поєднує в собі різні види мистецтва, отже, таке, що вимагає особливо інтегрованого, поліхудожнього підходу.

Вирішення завдання формування режисера-професіонала як творчої, всебічно розвиненої особистості, яка здатна реалізувати свій потенціал у

своїх інтересах, а також у інтересах суспільства, безумовно, пов'язане з розвитком поліхудожнього мислення у процесі інтеграції різних видів художньо-творчої діяльності. Крім того, необхідність розвитку поліхудожнього мислення обумовлена процесами глобальної інтеграції, які відбуваються у галузі мистецтва сьогодні на рівні полі стильового, полі жанрового та мовленнєвого взаємопроникнення як необхідної умови художнього втілення образів сценічної дійсності. У зв'язку з цим, питання поліхудожнього розвитку творчої особистості режисера театралізованих видовищ у сучасному контексті культурного простору набуває особливої актуальності.

Основою поліхудожньої підготовки є художнє пізнання як комплексне, інтегральне явище, де під художнім пізнанням розуміємо освоєння особистістю художніх творів як творів різних видів мистецтва або ж феноменів, які втілюють освоєння світу людиною-митцем у художніх образах мовою певного виду мистецтва або кількох мистецтв [8].

Художнє мислення, як одне з видів розумової діяльності, пов'язано з пізнанням, художньою оцінкою та перетворення дійсності через її відтворення у художній формі та художніх образах, за допомогою використання мови того чи іншого виду мистецтва, його матеріалу та виражальних засобів. Цей вид мислення необхідний для сприйняття та створення твору мистецтва, яке характеризується образністю, асоціативністю, емоційністю. Дослідженням художнього мислення займалася велика кількість науковців (А. Біне, А. Брушлинський, Л. Виготський, П. Гальперін, Д. Каттел, А. Лурія, Ж. Піаже та ін.), які зазначали, що мислення як вища форма пізнавальної діяльності тісно пов'язана з пізнавальними процесами (відчуття, сприйняття, пам'ять, уява тощо), мовленням, здатністю до аналізу та синтезу, узагальненню раніш накоплених знань та інформацією, яка тільки отримана.

Цікавим є той факт, що у процесі художнього мислення, відбуваються незвичайні процеси у мозку: сучасні нейродинамічні дослідження показують

високу складність функцій кори головного мозку вже на рівні окремих нейронів. Зокрема, аналізуючи роботу мозку, особливо сприйняття різних видів діяльності, пов'язаної з мистецтвом, науковці підтверджують, що людина сама «виховує» свій мозок, і характер сприйняття як ефект високого збігу моментів дозрівання функцій та педагогічного впливу на їх формування. За допомогою сучасного обладнання вдалося зафіксувати «емоції» та «голоси» у корі головного мозку, виявилось, що у ньому немає окремих ділянок, які відповідають за ті чи інші види діяльності, тобто у головному мозку діють певні системи та конструкції, ланцюги яких знаходяться як у корі, так і у підкорці – вони постійно змінюються, тобто до звичних підключаються нові – гнучкі, необхідні для нетипових дій, які з'являються вперше. Таким чином, стає зрозумілим, що кількість систем з ростом інформації, яку отримує мозок, постійно збільшується, і важливу роль у цьому процесі відіграє саме емоційно-чуттєва складова та творча активність особистості, розвиток якої в більшості залежить від заняття мистецтвом.

Зокрема український психолог П. Гальперін розглядає три види розумових дій: думка через дію, словесні роздуми, які призводять до абстрактного поняття, і швидке внутрішнє розумове рішення задачі. Науковець зазначає, що художня діяльність при цьому не є самоціллю, вона викликана певним мотивом: творче завдання повинно збігатися з мотивом, тільки при такій умові дія стане діяльністю. Поліхудожня ж діяльність допомагає автору, який використовує художнє мислення, визнати себе суб'єктом «культуротворчості», тим самим художник відкриває у собі здатність побачити різні точки зору на дану ситуацію, так зване «розмаїття сенсу».

У художньо-естетичному вихованні проблема взаємодії мистецтв не нова, початок ХХ століття відзначився працями П. Блонського, Л. Виготського, С. Шацького та ін., які розглядали це питання у загальній педагогіці та у педагогіці мистецтв. Зокрема, Л. Виготський зазначав, що

розвиток психіки відбувається не за окремими напрямками, а шляхами створення багатомірних структур та між функціональних зв'язків, які дозволяють створення нового рішення задач більш складними виражальними засобами. У середині ХХ століття проблема комплексної взаємодії різних видів мистецтв отримала нове прочитання, виникли наукові розробки нової системи виховання та освіти, які склали основу практичної діяльності багатьох педагогів. Визначення «поліхудожній підхід» з'явилося у 1987 році у розробці Б. Юсова, доктора педагогічних наук, професора дослідного центру естетичного виховання. Це був якісно новий рівень роботи, який ґрунтувався на системі модальностей: використовувалися певні відчуття при словесних, рухових, зорових, кінестетичних, кольорових та інших сприйняттях.

Концепція поліхудожнього розвитку ґрунтується на дослідженнях у галузі природничих наук, історії розвитку мистецтва та суспільства та базується на напрямках художньої педагогіки. Найбільш важливі положення цієї концепції:

- мистецтво синкретичне за своїм впливом на людину і не є додатковим видом діяльності;
- засобами мистецтва можна впливати на певні вади у розумовій чи емоційній сфері;
- мистецтво здатне цілеспрямовано впливати на формування особистості і, безумовно, її діяльності.

За думкою Б. Юсова, поліхудожність тісно пов'язана з поняттям «інтеграції»: розглядаючи інтеграцію як зближення та взаємопроникнення різних дисциплін освітнього процесу, науковець використовував визначення «поліхудожній підхід». Його сутність полягає у організації художньої освіти у контексті засвоєння різнобічних художніх виявлень на рівні творчого підходу. У трактуванні Б. Юсова поліхудожній підхід «відрізняється від так званого комплексного, міждисциплінарного зв'язку уроків естетичного циклу, де одне мистецтво лише ілюструється прикладами іншого» [83, с.

215]. Сутність його складається в тому, що такий підхід передбачає не часткові види художньої діяльності, а «мистецтво як першу єдину основу мислення людини за ступенем спільності та значення для людського духу» [83].

Отже, поліхудожній підхід виступає своєрідним оригінальним стилем у художній педагогіці, здатним вийти з жорсткої причетності до професійно-мистецької методики. Як загальнонауковий підхід, поліхудожність представляє собою сукупність педагогічних прийомів та способів художнього розвитку, це система способів, в якій, за допомогою різнобічних напрямлень художньої діяльності та засобів різних видів мистецтв, відбувається вираження та відображення психічної енергії, почуттів, емоцій учня у його художній творчості.

На сьогодні, поняття «поліхудожній підхід» у визначенні мистецького освітнього процесу використовується по-різному: воно може виступати і як методологічне направлення, і як система способів, і як форма залучення до мистецтва, тобто, поліхудожній підхід до процесу освіти виступає і як концептуальна основа, і як форма, і як метод формування цілісності мислення, широкого погляду на оточуючий світ, що надає можливості реципієнту усвідомити світ як єдине ціле.

Ґрунтуючись на цих ідеях, можна виокремити наступні види взаємозв'язку мистецтв (або види поліхудожності):

- взаємодія (залучення декількох видів мистецтв для більш повного розкриття художнього образу одного з них);
- інтеграція (стилістична єдність, у тому числі на рівні засобів виразності, спільності жанрів);
- синтез (об'єднання різних видів мистецтв у одному як суттєва ознака даного виду).

*Взаємодія.* При взаємодії декілька видів мистецтв залучаються для більш повного розкриття художньо-образної сфери одного з них, який виступає у якості домінантного виду мистецтва. Зіставляючи взаємодію



мистецтв з їх інтеграцією (як більш складної форми їх взаємозв'язку), Б. Юсов характеризує взаємодію як взаємне ілюстрування мистецтв у загальній темі заняття. Дане висловлювання науковця часто цитується у роботах сучасних дослідників, проте, втрачаючи висхідний контекст, воно може втратити і свою поліхудожню сутність, тому завжди слід пам'ятати про те, що художніми явищами та процесами слід називати тільки ті, в яких відбувається творення, сприйняття та функціонування творів мистецтва, а взаємодія мистецтв на заняттях у будь-якому випадку передбачає оперування художніми образами.

*Інтеграція.* Інтеграція як другий вид взаємозв'язку мистецтв (або вид поліхудожності) за характеристикою Юсова передбачає взаємопроникнення різних видів художньої діяльності у єдиному занятті на основі їх взаємозв'язку та доповнення. Даний вид взаємозв'язку мистецтв використовується не часто, його сутність складається у розгляді стилістичної єдності творів різних видів мистецтва, у тому числі на рівні засобів виразності, спільності жанрів. На занятті виявляються схожі засоби художньої виразності у різних видах мистецтва, за допомогою яких створюється конкретний художній образ: наприклад, ритм у музиці та зображені (малюнок), мелодика вірша та рух та ін., також може бути виявлено та усвідомлено єдність жанрів: портрет, кіно музика тощо. Для реалізації такого типу взаємозв'язку мистецтв часто використовується метод схожості (тотожності) та контрасту. Як відомо, всі види мистецтва об'єднують єдині категорії, такі як, художній образ, виразність, художня форма тощо, серед яких можна виокремити три складові, однаково важливі для будь-якого виду мистецтва: ритм, мелодика (безперервність лінії, сюжету), структура (просторова композиція, конструкція). Саме їх засвоєння є головним у навчанні мистецтву, зокрема, при використанні виду поліхудожності – інтеграції.

*Синтез.* Як третій вид взаємозв'язку мистецтв (або поліхудожності) синтез передбачає об'єднання різних видів мистецтва у одному як суттєва

ознака даного виду. Л. Мун розглядає синтез як «органічне поєднання різних мистецтв або видів мистецтв у цілісне художнє творення, яке естетично організує матеріальний та духовний простір заняття» [1]. Стосовно художньої освіти поняття про «синтез мистецтв» близьке до «синкретизму» - нероздільності мистецтв. Даний вид взаємозв'язку представлений у фольклорі, а також у тих видах мистецтва, які за своєю природою є об'єднанням декількох видів мистецтва: хореографічне, театральне, театралізовано-видовищне, кіномистецтво. Для реалізації такого типу взаємозв'язку мистецтв найбільш часто застосовується метод цілісного досягнення мистецтва, коли визначається одна ідея, яка реалізується засобами художньої виразності різних мистецтв.

Різні види синтезу мистецтва проявляються у внутрішній видовій диференціації даних мистецтв, наприклад, музичний театр (опера, балет, оперета, мюзикл), хоровий театр, музичне кіно (фільм-опера, фільм-балет, кіно-мюзикл, музичний фільм) та ін..

Реалізуючи три види взаємозв'язку мистецтв (взаємодія, інтеграція, синтез), треба пам'ятати про головне, а саме, про те, що мистецтво дає стимул до духовного розвитку людини, тому не тільки спільність тем у різних виявленнях мистецтва чи засобів їх втілення художниками, але спільність загальнолюдських ідей, їх виявлення, присвоєння та втілення у власному художньому продукті є головною метою методу поліхудожності.

У Законі України «Про освіту» (2017, ст. 16) зазначено, що фахова освіта спрямована на формування та розвиток освітньої кваліфікації, що підтверджує здатність особи до виконання типових спеціалізованих завдань у певній галузі професійної діяльності, пов'язаних з виконанням виробничих завдань підвищеної складності і здійсненням обмежених управлінських функцій, що характеризуються певною невизначеністю умов та потребують застосування положень і методів відповідної науки, і завершуються здобуттям відповідної освітньої чи професійної кваліфікації [87]. Відповідно до частини шостої статті 21 Закону України «Про освіту», затвердженого

постановою Кабінету Міністрів України від 9 вересня 2020 р., затверджено стандарт фахової мистецької освіти за спеціальністю «Сценічне мистецтво», який вступив у дію з 2022/2023 навчального року, де визначено цілі навчання: формування компетентностей, пов'язаних зі створенням та/або відтворенням номерів сценічного мистецтва, знаходженням творчих рішень або відповідей на практичні проблеми в галузі сценічно-видовищного мистецтва, здійсненням виховної діяльності в умовах дозвілля.

Сьогодні у освітньому мистецькому просторі України відбувається становлення нової системи освіти, цей процес супроводжується кардинальними змінами у педагогічній теорії та практиці навчально-виховного процесу, орієнтованого на входження у світовий освітній простір. Відбувається зміна освітньої системи: пропонуються інше право, інші підходи, інший зміст, інші відношення, інша поведінка, інший педагогічний менталітет. Розвиток особистості – смисл та мета сучасної освіти.

Динамічний розвиток системи вітчизняної освіти викликає необхідність появи нових концепцій та положень, розробками якої зайняті як великі наукові колективи, так і окремі дослідники, у тому числі і ті, які відносяться до різних наукових, мистецьких шкіл. Деякі відомі ідеї під впливом часу трансформуються, стають новим концептуальним направленням у організації освітніх процесів на всіх рівнях. Така трансформація, наприклад, відбулася з системними та дієвими підходами, коли у їхній взаємодії сформувалася єдине методологічне підґрунтя – системно-дієвий підхід, який є основою для процесу загальної, перед вищою та вищою мистецької освіти, у той же час на основі положень, які розроблені у минулому, виникають стратегічні направлення, які оформлюються у педагогічній науці у нові підходи.

Формування поліхудожньої компетентності, як вже було вище зазначено, особливо актуально для професійної діяльності режисерів театралізованих видовищ. Професійна діяльність режисера театралізованих видовищ має певні особливості у процесах сприйняття, засвоєння та

перетворення різних видів мистецтва у якісно новий синтетичний вид мистецтва – театралізоване видовище, масове свято, театралізований концерт, фестиваль, карнавал, мітинг, тематичний вечір тощо, у свою чергу, режисура театралізованих видовищ – синтетична, багато структурна, цілісна форма особливого виду мистецтва, яка вбирає в себе риси різних його видів та жанрів. Інтегровані театралізованою дією види та жанри стають активними внутрішніми елементами нового виду мистецтва, гублячи свою попередню самостійність, підкорюючись специфічним законам режисури театралізованих видовищ. Отже, поліхудожній підхід повинен бути закладений не тільки у результати, що проектуються освоєнням дисциплін, але й у структуру та зміст професійної компетентності майбутнього режисера. Тому, не дивлячись на те, що безпосередньо поліхудожня компетентність не присутня у структурі професійної компетентності майбутнього спеціаліста у галузі театральньо-видовищного мистецтва, вивчення особливостей функціонування даного виду мистецтва дозволяє виокремити поліхудожню компетентність як основу формування його професійної діяльності.

Зазначимо, що навчальні плани, за якими здійснюється підготовка режисерів театралізованих видовищ, завжди містять в собі такі дисципліни, як література, музика, танець, історія свят та обрядів, грим, декоративно-художнє мистецтво, театр естради тощо. Таким чином, основою змісту професійної підготовки режисера повинні бути знання основ образотворчого мистецтва, хореографії, музичної грамоти, музичної драматургії, володіння навичками монтажу, художнього оформлення, сценарної майстерності і т.п.

Професійна компетентність як результат освоєння програми підготовки визначена видами професійної діяльності режисера театралізованих видовищ:

- режисерсько-постановочною;
- організаційно-керуючою;
- художньо-просвітницькою;

- науково-дослідницькою;
- проектною;
- технологічною;
- педагогічною.

Кожна з цих складових режисерської діяльності може бути реалізована за допомогою поліхудожньої компетентності. Так, у процесі реалізації організаторсько-керуючої діяльності поліхудожня компетентність може слугувати основою для відбору новітніх інформаційних та цифрових технологій створення оригінальних, видовищно-виразних форм театралізованого видовища, формування навичок організації та керування постановками театралізованих дійств. У проектній діяльності роль поліхудожньої компетентності обумовлена професійними задачами – участю у розробці та обґрунтуванні режисерських проектів, участю у експертизі, що передбачає знання не тільки режисури як виду творчої діяльності, але й виражальних можливостей різних видів мистецтва. У галузі режисерсько-постановочній діяльності поліхудожня компетентність забезпечить реалізацію художньо-цілісного режисерського проекту шляхом монтажного поєднання різних форм та жанрів мистецтва у єдину, цілісну, композиційно завершену форму театралізованого видовища.

Таким чином, поліхудожня компетентність сприяє формуванню майбутнього режисера як професіонала, адже володіє великими розвиваючими можливостями, які спрямовані на розвиток креативних здібностей режисерів-постановників; у процесі становлення режисера-професіонала поліхудожність стимулює виникнення монтажного мислення, яке характеризується:

- продуктивністю уяви, яка створює суб'єктивну реальність та програмує дії для змін того чи іншого об'єкту;
- свободою творчості;
- логічністю, послідовністю колективної креативної діяльності;
- стимулом до розвитку соціальної активності;

- емоційним збагаченням свого життя, яке пов'язане з відчуттям здатності до перетворення дійсності;
- оригінальним підходом (суб'єктивний погляд) до означеної проблеми (стереотип) шляхом встановлення нової дійсності (об'єктивізація).

Слід додати, що такі якості особистості режисера, які розвиваються та формуються у процесі поліхудожнього підходу, як інтелектуальна та емоційна рефлексія, формуючі самоаналіз та самоконтроль як найважливіші якості творчої особистості, яка усвідомлює відповідальність перед масовим глядачем за зміст та художнє втілення соціально-художнього задуму у формі театралізованого видовища та сприяє формуванню особистісного налаштування на постійне самовдосконалення у своїй професійній діяльності з метою підвищення якості своїх сценічних проєктів у співвідносності зі своїми соціально-гуманістичними та художньо-естетичними поглядами та волею та готовністю до подолання труднощів, які пов'язані з діяльністю режисера та керівника творчого колективу. Отже, поліхудожній підхід – педагогічна технологія, яка спрямована на активізацію самостійної діяльності, на розвиток дослідницького мислення та творчих здібностей, набуття та використання нових знань, вмінь та навичок у нових ситуаціях креативної діяльності, а також практичного досвіду у процесі задуму та реалізації сценічного проєкту, зокрема, формування монтажного мислення у створенні художнього оригінального сценічного образу.

Відомо, що узагальнений художній образ театралізованого видовища, що створюється, має багаторівневу структуру (понятійну, етичну, естетичну), яку можна уявити різними видами мистецтва та культури у процесі розгортання сюжетної дії – те, що на мові режисера-постановника театралізованих видовищ має назву «поєднання мистецтв», адекватних за семантикою вербальним та невербальним засобам театральної виразності та «заразливості». І у рішенні цієї основної художньо-естетичної задачі значення мають прогностичні здібності режисера-постановника.

Важливим здається зазначити, що інноваційний характер сучасного суспільства актуалізує трудові вміння, які забезпечують активну участь людини у перетворювальній діяльності, особливо затребуваною стає культура діяльності інноваційної. Таким чином, і в системі освіти відбуваються інноваційні процеси. На зміну безумовному орієнтиру на формування знань, вмінь та навичок, які забезпечують готовність до життя, яка трактується як здатність особистості адаптуватися у суспільстві, прийшла орієнтація на створення технологій та способів впливу на особистість, які забезпечують баланс соціальних та індивідуальних потреб та запускають механізм саморозвитку, підготовлюють особистість до реалізації власної індивідуальності та змін у суспільстві.

Система формування професійного мислення має здійснюватися у комунікативному, когнітивному, креативному та процесуальних компонентах. Відбір засобів формування професійного мислення у майбутніх режисерів театралізованих видовищ відбувається з урахуванням специфіки та особливостей їх професійної діяльності. Розвиток людини як суб'єкта діяльності передбачає поступове оволодіння нею різноманітністю професійних вмінь та навичок, сформованість яких буде визначати успішність майбутньої кар'єри, її досягнення, таким чином, прогностична творчість стає універсальним механізмом розвитку та саморозвитку особистості, формування цього механізму може слугувати інтегративним показником професійно-особистісного розвитку загалом.

Під прогностичними здібностями розуміється вміння проектувати, передбачати, визначати цілі та задачі, розробляти плани та проекти їх реалізації. До прогностичних здібностей також відносять вміння будувати прогноз розвитку об'єкта, відштовхуючись від аналізу характеру його прогресу, вказані здібності залежать від розвиненої інтуїції, вміння цілісно оцінювати ситуацію. Прогностичні здібності знаходять своє відображення у аналітичності, глибині, усвідомленості, гнучкості, перспективності, виправданості, якостях, які необхідні режисеру театралізованих видовищ:

- аналітичність мислення міститься у повноті причинно-наслідкових зв'язків у врахуванні умов створення сценічного твору (робота над сценарним матеріалом, актуальність, мета, проблематика тощо);
- глибина мислення визначає рівень узагальнення та вагомість причинно-наслідкових зв'язків (задум, надзавдання, подієвий ряд, художній образ тощо);
- гнучкість мислення містить адаптивний підхід (режисерське рішення, прийом та акценти, спосіб існування тощо);
- свідомість, яка є процесом усвідомлення характеру вірогідності наслідків та етапів процесу прогнозування (втілення задуму, репетиційний процес, робота зі службами, задачі виконавцям тощо);
- перспективність, усвідомлення цілей, перспективність пошуку вирішення проблеми (безпосередній показ, відтворення сценічного твору, актуалізація глядацької аудиторії, аналіз тощо).

Прогностичні здібності студентів-режисерів у їх схильності до постановочної діяльності у галузі театралізованих видовищ затребувані з перших кроків у навчальній та поза навчальній діяльності у стінах навчального мистецького закладу. Психологічна установка студентів на максимальне занурення у творче середовище сприяє збагаченню особистого досвіду творчою діяльністю та можливістю проявити свої індивідуальні, творчі, оригінальні здібності як суб'єкта культури та мистецтва. Чим частіше надається студентам-режисерам можливість у практичному даному виді прогностичної творчості, тим швидше досягається результат – оволодіння навичками конструктивної та продуктивної взаємодії, вміннями проектувати та організовувати, знаннями основних законів налагодження співпраці.

Театралізоване видовище, яке є за сутністю синтетичним видом мистецтва, вимагає від режисера-постановника також і загальнокультурної підготовки, у тому числі і високого рівня когнітивних здібностей, оскільки аналітичні здібності у поєднанні з особливостями індивідуального образного та прогностичного мислення визначають рівень розвитку такої здібності, як



здатність до панорамного бачення сценічної дії проекту, який створюється. Поєднання прогностичних здібностей режисера із здатністю панорамного бачення сценічного продукту – основні якості творчої особистості режисера, які сприяють успішній реалізації авторського задуму видовища, зокрема, надзавданню, яке ставлять перед собою учасники колективу – автори-однодумці.

Найвищою когнітивною здібністю є свідомість, яка грає велику роль у керуванні багатьма когнітивними функціями – розпізнаванням об'єктів, невербальних символів та звукових патернів, слів, знако-символічним мисленням (логіко-вербальним) мисленням, увагою, роботою короткочасної та довготривалої пам'яті, а також, поведінкою людей. Особливо яскраво когнітивні здібності проявляються у процесі пошуку узагальненого художнього образу театралізованого видовища, коли реальні життєві факти та явища необхідно перекодувати у художній образ-символ, це ключовий момент творчого перетворення життєвого досвіду у виразний та зрозумілий для сприйняття глядачем головної ідеї соціокультурного та художньо-естетичного змісту театралізованого видовища.

Таким чином, специфічні здібності режисера театралізованих видовищ – це результат схильності особистості студента до режисерство-постановочної діяльності, яка виражена у образному мисленні, у здатності видовищно уявити ігрову ситуацію на основі образних асоціацій та традиційних і авторських аналогій, індивідуальних художньо-естетичних уявлень у їх неординарних режисерських формах. Ці задачі активно проявляються та розвиваються у процесі навчання, але досягають найбільш якісного рівня у використанні полі художнього підходу при створенні сценічних проектів театралізованих видовищ різних видів та жанрів. Отже, специфічними здібностями режисера театралізованих видовищ є:

1. здатність до образного мислення, образного уявлення життєвих вражень; образна бачення предмета чи явища у його художньо-естетичному перетворенні на основі яких розвивається у процесі

- режисерсько-постановочної діяльності панорамне бачення сценічної дії;
2. образна пам'ять: образно-асоціативні уявлення у галузі національних культурних концептів, образні аналогії предметів чи явищ, які порівнюються; пам'ять руху, дії, «поворотів, які просякненні духом оживлення» [Стан], тобто пам'ять не констатація, а пам'ять, яка перетворює реальний світ у художній та символічний;
  3. вразливість при сприйнятті оточуючої дійсності: надчуттєва реакція на прекрасне/потворне, емоційне співчуття, співпереживання, гостра реакція на соціальну несправедливість, милосердя, готовність прийти на допомогу тощо;
  4. здатність ставити та вирішувати нестандартні задачі, які виникають під час процесу режисерської діяльності;
  5. прогностичні здібності; уявити та спланувати режисерську експлікацію, уявити єднання мистецтв як засіб емоційного впливу на глядача, встановити ключеві, базові фрагменти монтажного листа, «почути» ритм руху сюжету, відчувати атмосферу дійства, «настрій» задуманого сценічного проекту;
  6. артистизм режисера: здатність уявити, намалювати та розіграти перед виконавцем ігрову ситуацію, яка відображає смисловий фрагмент сюжетної дії, яка співвідносна логіці та образу задуму та емоційному тону театралізованого видовища;
  7. організаторські здібності: здатність встановлювати довірливі відносини з членами творчого колективу, здатність поєднувати вимогливість та доброзичливість до виконавців задуму режисера театралізованих видовищ; здатність здійснювати індивідуальний підхід до колег, здатність переконливо пояснювати учасникам сценічного проекту надзавдання постановки.

Організаторські здібності можна поділити на дві частини, які складають єдність: особистісні та професійні; на якісну оцінку останніх

впливають індивідуальні особливості особистості режисера-педагога: цілеспрямованість, духовно-моральні цінності, соціальна спрямованість режисера, вимогливість до себе та до своїх виконавців, відповідальність за виконання справи, ініціативність, спостережливість, самоконтроль, воля у подоланні труднощів, які виникають у процесі професійної діяльності, аналіз досягнутих результатів, самокритика, емоційна відкритість тощо.

Все вищезазначене дозволяє нам стверджувати, що полі художню компетентність майбутнього режисера театралізованих видовищ треба розглядати як інтегративну професійну якість особистості, формування якої можливе лише за певних педагогічних умов. Під педагогічними умовами частіше за все розуміють сукупність взаємопов'язаних та взаємообумовлених обставин процесу навчання, які є результатом цілеспрямованого відбору, конструювання та використання елементів змісту, методів та прийомів, а також організаційних форм навчання для досягнення певних дидактичних цілей. У сучасній психолого-педагогічній літературі педагогічні умови розглядаються як сукупність зовнішніх та внутрішніх обставин, спрямованих на досягнення поставлених освітніх цілей. до внутрішніх, об'єктивних умов відносяться вимоги суспільства, які відображають тенденцію розвитку наукового та педагогічного знання на сучасному етапі; до внутрішніх – теоретична та методологічна підготовка, досвід.

У якості системотворчих педагогічних умов формування полі художньої компетентності майбутнього спеціаліста театральнo-видовищного мистецтва може бути представлена сукупність не тільки зовнішніх та внутрішніх умов, але й інтегративних умов. Факторами формування полі художньої компетентності є:

-зовнішні педагогічні умови: гуманістична та особистісна орієнтована спрямованість сучасної освіти, художньо-образне усвідомлення інформації про мистецтво та культуру;

-внутрішні педагогічні умови: реалізація навчальних програм, створених на основі взаємодії різних видів мистецтв; спрямованість особистості на

ціннісне відношення до мистецтва, яке ґрунтується на аксіологічному, дієвому та системних підходах; напрацювання професійного режисерського бачення всіх видів мистецтв та вмінь синтезувати їх, використання проектних та творчих форм контролю навчання – творчих показів;

-інтегровані педагогічні умови: формування досвіду режисерсько-постановочної, організаційної, художньо-просвітительської, науково-дослідницької, проектної, технологічної та педагогічної професійної діяльності майбутніх режисерів театралізованих видовищ.

Система формування професійного монтажного мислення режисерів шляхом використання поліхудожнього методу на сьогодні у освітньому процесі мистецьких закладів України закладена у навчальних програмах і є найбільш ефективною. У ході реалізації такої системи, де полі художній підхід використовується у навчальних дисциплінах інтегрованого характеру (приміром, «Навчальна практика зі спеціалізації», «Методика створення видовищно-театралізованих заходів», «Виробнича практика», «Методика роботи з аматорським театральним колективом», «Звуко-музичне оформлення», «Декоративно-художнє оформлення», «Музична грамота», «Хореографія» тощо), де змістовним компонентом є засоби ігрових інтерактивних технологій, сприяють розвитку показників комунікативного, ре флексійного, когнітивного, креативного та процесуального компонентів у структурі професійного мислення.

Специфіка мистецької освіти сьогодні – у самому процесі навчання, де превалюють спеціальні прийоми вправ на оволодіння не тільки спеціальними навичками та вміннями (акторська майстерність, творчі завдання, рольові ігри, створення сценаріїв тощо), та отримання методологічних, загальнокультурних та загально мистецьких знань, але й виконання проблемних завдань, які націлені на рішення дослідницьких, конструктивних, комунікативних та організаційних задач у художньо-педагогічних ситуаціях, які моделюють поведінку режисера у творчому колективі. Саме полі художній підхід дозволяє доцільно використовувати не

окремі засоби, прийоми, методи, спрямовані на формування окремих компонентів професійного монтажного мислення майбутнього режисера, а в володіти ситуацією в цілому у співвідносності з обставинами, в яких всі його сторони представлені у взаємодії та єдності. Монтажне мислення режисера театралізованих видовищ при такому підході збагачується асоціативними зв'язками з особистим життєвим та художнім досвідом окремої особистості, реалізуючись у сценічній діяльності або аналоговими, або неповторно авторськими образами.

Особливості технології організації творів видовищно-театралізованого мистецтва містяться у одночасному використанні жанрового різноманіття виражальних та образотворчих засобів, де об'єктивно створюються передумови для забезпечення видовищності даних програм; володіння образно-виразними засобами, які забезпечують реалізацію елементів видовищності, вміння використовувати їх на практиці у ході постановки сценічного дійства – одна з професійних компетенцій, яка передбачена навчальними планами підготовки спеціалістів мистецьких закладів (бакалаврів та магістрів). Фактором реалізації сформованого монтажного мислення режисера театралізованих видовищ будуть виступати теоретичні знання, знання історії функціонування видовищних форм, структури виражальних, образотворчих засобів різних видів мистецтв, їх функціональних властивостей та закономірностей взаємодії, а також вміння розпізнавати сучасні видовищні технології та реалізовувати їх у створенні видовищно-театралізованого сценічного твору будь-якого жанру та форми.

Отже, реалізація охарактеризованих освітніх умов формування полі художньої компетентності майбутніх спеціалістів у сфері видовищно-театралізованого мистецтва дозволяє об'єднувати різні види професійної діяльності режисера, сприяє розвитку професійних навичок створення цілісних режисерських сценічних творів засобами різних мистецтв, формує монтажне мислення.

## ВИСНОВКИ

У магістерській роботі досягнуто мету дослідження та вирішено всі завдання. Системне дослідження монтажу як творчого методу в режисурі театралізованих видовищ, сучасних технологій формування монтажного мислення дає підстави зробити такі висновки:

**1. Розкрито сутність понять «монтаж», «синтетичне мистецтво», «інтертекстуальність», «кліпове мислення» та «монтажне мислення режисера».** Слово «монтаж» французького походження, синонім слів «збірка», «поєднання». З появою кінематографу, в це слово, із збереженням його основного значення, стали вкладати більш широкий смисл. У кінцевому результаті це слово стало вираженням поняття «творча збірка», «творчий синтез». Монтаж у мистецтві безперечно передбачає глибокий ідейно-філософський зв'язок. Монтаж означає не збирання цілого з частин, не підмінює собою поняття композиція, але є способом всебічного, здійсненого різними прийомами, розкриття та тлумачення у творі мистецтва зв'язків між явищами життя. Монтаж є специфічною формою втілення інтертекстуальності у драматургії театралізованих форм.

У кінці ХХ століття «інтертекстуальність» набуває міждисциплінарного характеру, охоплюючи спектр культурних практик різної проблематики. Інтертекстуальність – це формотворча та смислостворча взаємодія різного роду дискурсів вербальних та невербальних текстів. Саме це органічно притаманне драматургії театралізованих форм, зокрема монтажному методу у сценарному та режисерському мистецтві, оскільки у видовищі складним чином переплітаються та взаємно перетікають первинно фрагментовані сюжети безумовної, дійсної реальності і, одночасно, ретельно підібрані художні тексти.

Для сучасної епохи характерний стрімкий розвиток інформаційних технологій, а також поєднання всіх технологій спілкування, що розвивалися протягом минулого століття, у глобальну єдину інформаційно-комунікаційну

систему. Тому, сучасні дослідники зазначають про новий вид мислення людини, яке стає найбільш розповсюдженим типом сприйняття та усвідомлення інформації, – «кліпове мислення», яке характеризується: конкретністю, фрагментарністю; орієнтацією на поняття меншого ступеню єдності; алогічністю; лабільністю. Технічний процес та зміна мислення сучасної людини не заперечують, а тільки підтверджують основні закони та принципи теорії методу монтажу у видовищному сценічному мистецтві.

Монтажне мислення режисера стає необхідною умовою творчого існування у сучасному мистецтві, оскільки таке мислення – це пізнавальна діяльність, яка здійснюється у образно-знаковій формі, інструментом якої є здатність синхронізувати мисле форми, образи, символи, текст, музичне супроводження у логічній послідовності, створюючи необхідний смисл.

**2. Визначено сутність та різновиди прийому режисерського монтажу у театралізованому видовищі.** Прийом монтажу характеризує сучасне мистецтво, а отже вимагає пильної уваги. Монтаж як творчий метод є наслідком мовленнєвих, технологічних, комунікаційних, світоглядних трансформацій, адже перехід до інформаційного суспільства створив нову картину світу.

Метод монтажу, що є за своєю сутністю – дієвим засобом організації матеріалу – процес поєднання окремих частин цілого в єдину структуру, при цьому, режисер-автор театралізованого видовища використовує лише той матеріал, який вже існує, а сенс монтажу полягає у пошуку нових, нетрадиційних сполучень фактів та фрагментів матеріалу. За допомогою цих сполучень демонструються нові можливості сценічного матеріалу. Монтажному поєднанню співвідносне бачення світу, яке відрізняється багатоплановістю та епічною широтою. Філософський аспект монтажного мислення у мистецтві театралізованих видовищ, який звернений до процесів дроблення, відбору та узагальнення, пов'язаний з пошуком внутрішніх та глибинних зв'язків між реаліями життя та у свідомому відображенні їх на сцені.

Наявність у сценічному творі «крупних планів», виражених за допомогою основних принципів (видів) монтажу (послідовності, паралелізму, одночасності, контрасту, лейтмотиву), стоп-кадрів, зворотної прокрутки дії, «гіперметафоризація» тощо – по суті, є імітацією поступового усвідомлення подій, відтворених на сцені, глядачем. Отже, монтажна техніка у творах сучасного театралізованого мистецтва використовується не тільки задля побудування з окремих уривків цілісної картини та задля «стискання» матеріалу, але й концентрації дії у часі, відкидання «зайвого», такого, що відволікає увагу глядача, та концентрації на найважливішому та значущому. Взаємодії текстів, виражені монтажною єдністю та зіткненням, відбувається відразу у декількох вимірах: велика кількість комбінацій, які здатні народжувати нові смисли, створюють художні аудіовізуальні образи, що відтворюються за допомогою музично-шумового оформлення, словом, акторською дією, хореографією, пантомімою тощо; все вищеперераховане взаємодіє ще з документальним матеріалом у аналогічних втіленнях. У результаті одного й того ж самого монтажного поєднання можна отримати велику кількість різних смислів, завдяки участі глядача у комунікативному процесі.

**3. Досліджено використання принципу монтажу у сценаріях масового театралізованого видовища.** Монтажний принцип яскраво виражений у сценічних творах з багатолінійною конструкцією сюжету, який викладений з декількох самостійних вузлів шляхом поєднання самостійних фрагментів, спеціальному розчленуванні, взаємному розташуванні елементів його структури, завдяки цьому досягається створення художнього образу у розвитку, в динаміці. Монтажна композиція розкриває перед сценаристом сценічного театралізованого мистецтва широкі перспективи. Вона дозволяє образно закарбувати взаємозв'язки явищ, які безпосередньо не спостерігаються, які є суттєвими; поглиблено осягати світ у його різноякісному багатстві, протиріччі та єдності. Шлях сценарно-монтажної методики - це шлях пошуків та взаємозв'язків законів зчеплення, поєднання



та розчленування, це розглядання матеріалу й його взаємозв'язку дієвих матеріалів, а не окремих їх частин, що створює основу драматургічного сценарію театралізованого видовища. Драматург масового дійства або естрадного видовища повинні думати не чисто літературними, описовими прийомам, а обов'язково візуальними образами; жанрове розмаїття номерів є сильною стороною видовищного мистецтва (естрада, цирк, кіно, вокал, хореографія тощо), і одночасно представляє труднощі для сценариста. Всю жанрову різнобічність він повинен ввести в єдине русло дії сценарію, де кожен епізод чи номер необхідно логічно виправдати та зв'язати з загальним драматургічним ходом сценарію. монтажні «зчеплення» сценариста масового видовища повинні мати декілька рівнів: для поверхневого або «наївного» прочитання та для більш глибокого, такого, що вимагає особливого інтелектуального багажу. Сучасний сценарист повинен володіти навичками мультикодування тексту, який передбачає можливість для аудиторії «прочитати» навіть ті смисли, які закладаються сценаристом на рівні своєї культурної підсвідомості. У такому випадку слід говорити про творчу інтуїцію, вміння передбачити автором тексту на рівні чуттєвих образів раціонально обумовлених конструктів сценарної монтажної структури.

#### **4. Проаналізовано сучасні технології втілення принципу монтажу.**

На сьогодні поняття «монтаж» є не елітарним інструментом, а, навпаки, – необхідним, адже завдяки цьому методу відбувається комунікація: через самовираження автора та глядача, інтерпретація старого та створення нового, перетворення реальності. Постмодерністському мистецтву сьогодення властивий пошук універсальної художньої мови для створення сценічного образу видовища. Зближення та поєднання різноманітних художніх напрямів, розмивання кордонів жанрів, родів, стилів впроваджує іншу систему роботи над створенням як художнього образу дійства, так і використання виражальних засобів створення видовища. Специфічна особливість комунікації «сцена-глядач» найяскравіше використовується у сучасному видовищному мистецтві за допомогою виражальних засобів монтажного

методу задля створення нового, яскравого художнього образу сценічного твору.

Якість сценічного образу тексту видовища – структурно змінилася: образ стає скоріше присутністю, ніж представленням чогось; відокремленим досвідом кожного присутнього, ніж досвідом узагальненим; скоріше процесом, ніж результатом; маніфестацією, ніж визначенням; енергетичним імпульсом, ніж інформацією. Усі ці зміни призвели до таких ключових відмінностей сучасного постдраматичного видовищного мистецтва, як: конфронтація, вивертання назовні внутрішніх механізмів роботи; опозиція від реальності; інтертекстуальність.

Аналіз функціонування різних сценічних та поза сценічних форм доводить, що видовищність виступає найголовнішим фактором, який привертає увагу глядацької аудиторії. Візуальні потреби людини визначили появу багатьох рукотворних об'єктів (артефактів), які мають видовищні властивості та неймовірно яскравими художньо-естетичними рисами. На сьогодні діапазон видовищних форм значно розширився, отримали популярність різні форми шоу: інсталяції, флеш-моби, нові форми ігрової діяльності (квести), перформанси, імпрези, театралізовані екскурсії тощо, а також музично-світлові відео проєкції та театралізовані фото сесії.

Саме тому, на сьогодні для режисера театралізованих видовищ та свят найбільш природним є використання методу монтажу, при цьому, виражальними засобами частіше виступають сучасні технології як упізнана та очікувана система образів для глядача. Сучасний етап розвитку постановочної практики характеризується застосуванням широкого спектру засобів художньої виразності. Потреба дивувати глядача спонукає режисерів театралізованих видовищ звертатися до високих сценічних технологій. у інструментарії сучасного режисера з кожним роком з'являються нові аудіовізуальні виражальні засоби.

Являючи собою технічну репродукцію реальної дійсності, дані засоби мають особливу видовищність, яка здатна показати не тільки візуальну

картинку, але й передати художньо організовану інформацію, образ події та часу, які володіють правдивими та реалістичними рисами. При цьому метод монтажу, який використовується у процесі театралізованого дійства, відкриває унікальні можливості для творчого рішення проблем художнього синтезу.

**5. Визначено умови формування монтажного мислення майбутніх режисерів театралізованих видовищ.** Особливості технології організації творів видовищно-театралізованого мистецтва містяться у одночасному використанні жанрового різноманіття виражальних та образотворчих засобів, де об'єктивно створюються передумови для забезпечення видовищності даних програм; володіння образно-виражальними засобами, які забезпечують реалізацію елементів видовищності, вміння використовувати їх на практиці у ході постановки сценічного дійства – ознаки монтажного мислення режисера театралізованих видовищ. Театралізоване мистецтво, перш за все, має специфіку прямого звертання до глядача у поданні (втілені) актуальних тем сучасності, розкритті болючих проблем, залученні до вирішення нагальних питань образними виражальними сценічними засобами. Саме тому, сучасний режисер театралізованих видовищ має «спілкуватися» мовою зрозумілою для глядача, а монтажне мислення, яке ґрунтується на законах методу монтажу – розчленуванні, складанні, поєднанні тощо, – є необхідною складовою професійної діяльності та компетентності, творчого методу у роботі над театралізованим дійством будь-якої форми та жанру.

**6. Дослідити особливості впливу монтажного мислення на соціокультурний розвиток особистості.** Оскільки монтаж – це спосіб художнього мислення та організації різнобічного матеріалу у художнє ціле, яке передбачає динамічний процес розуміння конкретної проблеми або основної думки автора, то він розрахований на реципієнта, який повинен отримати цілісну картину, картину у динаміці. При цьому «монтажне мислення» автора часто не продиктоване його логікою, скоріше це – хід думок та асоціацій, де виникає особлива монтажна структура сценічного

твору – композиція, де просторово-часові, причинно-наслідкові та предметні «зчеплення» йдуть на другий план, віддаючи головну роль емоційно-смісловим, асоціативним зв'язкам між подіями, епізодами, деталями, персонажами. Монтажне мислення режисера - це своєрідне бачення світу, особливість людського мислення у пізнанні багаторівневої просторово-часової реальності у створенні її у своїй свідомості. Володіння монтажним мисленням для професіоналів режисури театралізованих видовищ визначається: розвиненою здатністю до чуттєвого сприйняття світу; образним мисленням; яскраво вираженою творчою фантазією; вмінням збирати, аналізувати, синтезувати та інтерпретувати явища та образи оточуючої дійсності; вмінням фіксувати свої спостереження виражальними засобами для створення театралізованих видовищ різних форм та жанрів. Монтажне мислення змінює підхід до створення сценічного твору, де режисер, філософськи усвідомлюючи реальну дійсність, дозволяє собі відійти від вузького розуміння монтажу як засобу створювати ефекти і підійти до перспектив передавання на сцені процес формування думки. Монтажне мислення дозволяє режисеру продемонструвати нове розуміння методу монтажу у якості унікального засобу конструювання абстрактних понять, втілення логічних процедур – абстрагування, узагальнення, синтезу – шляхом роботи з образним, візуальним рядом. Сьогодні монтаж не може бути зведеним до наративності, його функції – підняти «розповідь» до високого, узагальнюючого порядку, а монтажне мислення режисера надає можливості створювати діалектику образного та уявного, у якій вони обумовлюють одне іншого та генерують більш високий смисл, надаючи складовим фрагментам (завдяки монтажу як методу, який використовується свідомо) – форму та єдність.

**7. Простежити процес створення психолого-педагогічних основ монтажного мислення режисера-постановника.** Для сучасної епохи характерно стрімкий розвиток інформаційних технологій, а також поєднання всіх технологій спілкування, що розвивалися протягом минулого століття, у

глобальну єдину інформаційно-комунікаційну систему. Інформатизація, проникаючи у всі галузі життя суспільства, сама стає соціальним та економічним фактором, таким, що визначає подальший розвиток людства. Сьогодні ринок праці вимагає різнобічних спеціалістів, які здатні адекватно вирішувати різні професійні задачі, використовуючи при цьому широкий діапазон професійних компетенцій, знань, вмінь та навичок. Вирішення завдання формування режисера-професіонала як творчої, всебічно розвиненої особистості, яка здатна реалізувати свій потенціал у своїх інтересах, а також у інтересах суспільства, безумовно, пов'язане з розвитком поліхудожнього мислення у процесі інтеграції різних видів художньо-творчої діяльності. Основою поліхудожньої підготовки є художнє пізнання як комплексне, інтегральне явище, де під художнім пізнанням розуміємо освоєння особистістю художніх творів як творів різних видів мистецтва або ж феноменів, які втілюють освоєння світу людиною-митцем у художніх образах мовою певного виду мистецтва або кількох мистецтв. Така діяльність допомагає автору, який використовує художнє мислення, визнати себе суб'єктом «культуротворчості», тим самим художник відкриває у собі здатність побачити різні точки зору на дану ситуацію, так зване «розмаїття сенсу». Поліхудожній підхід сприяє формуванню майбутнього режисера як професіонала, адже володіє великими розвиваючими можливостями, які спрямовані на розвиток креативних здібностей режисерів-постановників; у процесі становлення режисера-професіонала поліхудожність стимулює виникнення монтажного мислення, яке характеризується: продуктивністю уяви, яка створює суб'єктивну реальність та програмує дії для змін того чи іншого об'єкту; свободою творчості; логічністю, послідовністю колективної креативної діяльності; стимулом до розвитку соціальної активності; емоційним збагаченням свого життя, яке пов'язане з відчуттям здатності до перетворення дійсності; оригінальним підходом (суб'єктивний погляд) до означеної проблеми (стереотип) шляхом встановлення нової дійсності (об'єктивізація).

Сучасна система спеціальної професійної освіти визначає нові цілі та задачі, пов'язані з організацією процесу навчання. Професіоналізація у наш час передбачає не тільки процес формування компетенцій (загальнокультурних та професійних), але й професійне становлення. Структурні зміни у галузі зайнятості та конкуренція викликає необхідність у підвищенні професійної кваліфікації спеціалістів, внаслідок чого система освіти зазнає різних змін. Впровадження нових ефективних освітніх технологій у навчальний процес – одна з умов покращення якості освіти. Сучасна система спеціальної професійної освіти визначає нові цілі та задачі, пов'язані з організацією процесу навчання професійна діяльність у сучасному суспільстві є складним, внутрішньо-структурованим, багатоаспектним явищем.

Система формування професійного монтажного мислення режисерів шляхом використання поліхудожнього методу на сьогодні у освітньому процесі мистецьких закладів України є найбільш ефективною і закладена у навчальних програмах, у навчальних дисциплінах інтегрованого характеру (приміром, «Навчальна практика зі спеціалізації», «Методика створення видовищно-театралізованих заходів», «Виробнича практика», «Методика роботи з аматорським театральним колективом», «Звуко-музичне оформлення», «Декоративно-художнє оформлення», «Музична грамота», «Хореографія» тощо), де змістовним компонентом є засоби ігрових інтерактивних технологій, які сприяють розвитку показників комунікативного, рефлексійного, когнітивного, креативного та процесуального компонентів у структурі професійного мислення.

Специфіка мистецької освіти сьогодні – у самому процесі навчання, де превалюють спеціальні прийоми вправ на оволодіння не тільки спеціальними навичками та вміннями (акторська майстерність, творчі завдання, рольові ігри, створення сценаріїв тощо), та отримання методологічних, загальнокультурних та загально мистецьких знань, але й виконання проблемних завдань, які націлені на рішення дослідницьких,

конструктивних, комунікативних та організаційних задач у художньо-педагогічних ситуаціях, які моделюють поведінку режисера у творчому колективі.

Фактором реалізації сформованого монтажного мислення режисера театралізованих видовищ таким чином виступають теоретичні знання, знання історії функціонування видовищних форм, структури виражальних, образотворчих засобів різних видів мистецтв, їх функціональних властивостей та закономірностей взаємодії, а також вміння розпізнавати сучасні видовищні технології та реалізовувати їх у створенні видовищно-театралізованого сценічного твору будь-якого жанру та форми.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд І. В. Сприйняття інтертекстуальності та герменевтика// Інтертекстуальні зв'язки у художньому тексті. // Межвузовский сборник научных трудов. СП., 1993.
2. Аронсон О., Петровская Е.. По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Лекции. Нижний Новгород, 2009. 230 с.
3. Аль Д. Основи драматургії / учбова допомога / . Д. Аль. СПб, 2011.
4. Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики / Л. І. Барабан, В. В. Дятчук. Київ : «СВС», 1999. 95 с.
5. Барт Р. Избр. раб. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
6. Бахтіна Г.П. «Інформатизація суспільства та проблема кліпового мислення». <https://kpi.ua/1102-7/> дата звернення 23.08.2023
7. Безклубенко С. Мистецтво як засіб комунікації/ С.Д. Безклубенко. К., 2015. 312 с.
8. Бешапошникова Т.В., Школьник С.Я. Сутність полі художніх компетенцій у сучасній мистецькій освіті <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/ped/18nov2016/28.pdf>
9. Бергер, Л. Г. Эпистемология искусства / Л. Г. Бергер. 408 с.
- 10.** Біблер В. Культура. Діалог культур. Київ: Дух і Літера, 2018. 368 с.
11. Бизеев А.Ю. Переход и переходность в культуре постмодерна. Философствование постмодернизма и современная культура. / Бизеев А.Ю. Электронный журнал "Знание. Понимание. Умение". 2009. № 4
12. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера/ И. А. Богданов. СПб. 2004. 317 с.
13. Бойко О.П. Культура дозвілля: трансформації та перспективи розвитку у добу глобалізації. Автореф. дис на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук. Х., 2011. 33 с.



14. Борщ В. А. Специфика подготовки режиссера массовых зрелищ / Виктория Борщ // Информационно-культурологическое и искусствоведческое образование в контексте болонского процесса: Материалы научной конференции 13-14 декабря 2005г.
15. Бергсон А. Восприятие изменчивости // Собр. соч. СПб., 1914. Т. 4.
16. Веселовська Г. З натяком на постмодернізм//Культура і життя. 1991, 24 берез.
17. Виготський Л.С. Психологія мистецтва. М. 1986, 573 с.
18. Горбов А. С. Режисура видовищно-театралізованих заходів: навч. Посібник / А. С. Горбов. Фастів: «Поліфаст», 2004. 264 с.
19. Гуменюк Т Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз. Режим доступу: <http://www.allbest.ua/> дата звернення 13.06.2023
20. Демещенко В. В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва / В. В. Демещенко // Вісник Книжкової палати : наук.-практ. журн. Київ: Держ. наук. установа "Книжкова палата України імені Івана Федорова", 2008. № 2. С. 36–42.
21. Дубовець М. П. Виразні засоби режисера, які використовуються у постановці театралізованого концерту// Збірка докладів III науково-практичної конференції. Б., 2015. С. 220-225
22. Енциклопедія постмодернізму/ за ред.. Ч. Вінквіста та В. Тейлора, пер. Англ.. В. Шовкун, Наук. Ред.. О. Шевченко. К.: Вид-во Соломії Павличко Основи, 2003. 503с.
23. Житницький А. З. Драматургія масових театралізованих заходів / А.З. Житницький. Х.: Тимченко, 2005. 128 с.
24. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, Вост. лит., 1994. 428 с.
25. Зайцев В. П.. Режисура естради та масових видовищ: навчальний посібник. К. : Дакор, 2003. 304 с.
26. Зацаринська І. І. Єдність форми та змісту проектної діяльності у режисурі театралізованих видовищ// Сучасний вчений. 2017. - №5. С. 262-266

- 27.Існюк І. В. Ідеал комічного у репрезентаціях сучасного художнього простору в Україні. Вісник Житомирського державного університету. Філософські науки, Випуск 6 (78), С. 47 – 49.
- 28.Кіно-поезія: Довженко. <https://brazil.mfa.gov.ua/news/1515-kino-pojezija-dovzhenko-i-sokurov>
- 29.Комарів С. Зворотна сторона свята // Ділові люди. 2006. №127, С. 112
- 30.Корнієнко Н. Постмодернізм і деконструктивістська модель культур. Режим доступу: <http://mau-nau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art62.htm> // дата звернення 05.04.2023
- 31.Кріпчук М. В. Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення) Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2011. №2, С. 163 – 167
32. Кракуер З. Людина з кіноапаратом. <http://www.kinozapiski./article/369/> дата звернення 12.07.2023
- 33.Кулешов Л.В. Зібрання творів у трьох томах. М. 1987
- 34.Курбас Л. Філософія театру // Курбас Л. Упоряд. М. Лабінський. К., 2001. 704 с.
- 35.Курбас Лесь: Система і метод // Укр. театр. 1998. // № 1. С. 27-30; №2. С.19-22; №3.С.29-31.
- 36.Леман Ханс-Тис Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
- 37.Липківська А Світ у дзеркалі драми. Київ, 2007. 356с.
38. Липківська А. Десять років по ревізії. Погляд на вітчизняну сцену на рубежі століть// Липківська А. Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство: Випуск 1. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001. С. 79 -100.
- 39.Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. Спб.: Академический проект, 2002.
- 40.Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. - Спб.: «Искусство», 1998. 485 с.

41. Лютий Т.В., Ярош О.А. Культура масова і популярна: теорії та практики / Інститут філософії ім. Г.С.Сковороди НАН України. К., 2007. 124 с.
42. Мейерхольд Вс. Э. Статті, письма, речи, беседы: в 2 т. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Росточкого. М. : Искусство, 1968. Т. 1. 351 с.
43. Мірошніченко Н. Неоритуальність у театрі постмодернізму // Кіно. Театр. 1999. – №1. С.28-30.
44. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв: Дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01. «Теорія та історія культури».. Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2009. 183 с.
45. Моль, А. «Соціодинаміка культури», Пер. з фр. / Передмова. Б. В. Бірюкова. Вид. 3-е. М.: Видавництво ЛКІ, 2008. С. 37 – 52
46. Москвич О., «Медіареальність як сучасний соціокультурний простір» <https://sociostudios.vnu.edu.ua/index.php/socio/article/view/108/84>
47. Наконечна О. Нові перспективи дослідження сценічної образності в театральному мистецтві / О. В. Наконечна // Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції „Динаміка наукових досліджень-2005”. Том 63 : Методика викладання мови та літератури. Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2005. С. 34-36.
48. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В.Сидоренко (голова) та ін.. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с. іл.
49. Нужи́на І. А. Становлення наукового усвідомлення феномену видовищ// Управління мегаполісом. 2014. № 5(41). С. 68 - 75
50. Обертинська А.П. Основи теорії драми та сценарної майстерності Навчальний посібник. К., ДАКККіМ, 2002
51. Обертинская А. П. Пути повышения эффективности воспитательного воздействия массового праздника как формы культурно-просветительной

- работы [Текст]: Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Ленингр. ин-т культуры им. Н. К. Крупской, 2012
- 52.Паві Патріс: Словник театру./ Паві П. Львів, 2006. 640 с.
- 53.Плотніков А.В., Плотнікова Г. Г. Теорія, методика та організація соціально-культурних проєктів: навчальний посібник. К.: КГУФКСТ, 2018. 210 с.
- 54.Прибрам К. Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии / К. Прибрам. М.: Либроком, 2010. 466 с.
- 55.Пудовкин В. И. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1 / В. И. Пудовкин. М., 1974. 439 с.
- 56.Ромм М. Избранные произведения: в 3 т. Т. 1. Теория критика Публицистика. М. : Искусство, 1980.
- 57.Силин А. Д. Дорога на площадь: специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений и праздников под открытым небом и на больших нетрадиционных сценических площадках. М: Наука. 2013. 312 с.
- 58.Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. Т. 1 М., 1988.; Т. 3 М., 1990.
- 59.Соколян М. Внутрішній комунікаційний аудит. Діагноз: людський чинник // «Києво-Могилянська Бізнес Студія», 2004. №9. С. 5-8
- 60.Сторі Джон. Теорія культури та масова культура. Вступний курс. Пер. з англ.: С.Савченка. К. : Акта, 2005. 360 с.
- 61.Талбот Майкл. Голографическая Вселенная / Перев. с англ. М.: Издательский дом «София», 2004. 368 с
- 62.Театр під відкритим небом//збірка. М., 1989
- 63.Тоффлер Е. Третья хвиля/ За редакцією П. Гуревича; пер. з англ.. М.: 2004
- 64.Тоффлер Е. Шок майбутнього. <https://gtmarket./library/basis/4797>
- 65.Троєльнікова Л. О. Постомодерністський дискурс: від теоретичних лакун до культурних практик, С.3

66. Тульвісте П. Сумно, що вся Європа говорить поганою англійською // Інтерв'ю. <https://err.ee/144661/pejeter-tulviste-grustno-что-vsja-evropa-govorit-na-plohom-anglijskom/> // дата звернення 23.08.2023
67. Туманов И.М. «Режиссура массового праздника и театрализованного концерта». М. 1970.
68. Увенчиков И. Творчество в реалиях сегодняшнего дня: плюсы и минусы технического прогресса / И. Увенчиков // Праздник. 2015. № 4.
69. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: «Канон+». 2015. 376 с.
70. Фишер-Лихте Э. Постмодернизм: продолжение или конец модернизма?; Фишер-Лихте Э. Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в мир // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / Сост. и ред. В.Ф. Колязин. М. 2008 р.
71. Хейзинга Й. Homo Ludens = Человек играющий / пер. Д. В. Сильвестрова. С-П.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. 416 с.
72. Шниткіна О. Сучасна українська драматургія: на перехресті модерну та постмодерну / Шниткіна О. // <http://rusfil-mggu.at.ua/forum/13-43-1/> // дата звернення 23.08.2023
73. Шуб М. Л. Культура постмодернизма в пространстве архитектуры: автореф. дис. ... канд. культурологии. 2007. 22 с.
74. Чайковський Д.С. Режисерський задум вистави Поліграфцентр "ЛІРА", 126 с.
75. Чечель Н. Українське театральне відродження: Захід. класика на укр. сцені. К.: Наук. думка, 1993. 143 с.
76. Чечетин А.И. Искусство театрализованных представлений. М.: Советская Россия, 1988
77. Чужинова І. «Театр прийшов до того, щоб почати говорити новою Мовою» / Чужинова І. // День. 2014. 4 лип.

- 78.Швець Я. Застосування термінів інтертекстуальності та інтертексту  
<https://science.lpnu.ua/uk/terminologiya/vsi-vypusky/visnyk-no-675-2010//>  
дата звернення 22.08.2023
- 79.Шейко В.М. Самовизначення людини в культурі / В.М. Шейко // Вісн.  
держ. акад. кер. кадрів культури і мистец. К. : ДАКККиМ, 2000.С. 5
- 80.Шот М. «Немає вистави з відкриттям, є експерименти» / Шот М. // Уряд.  
кур'єр. 3 січ. 2013.
- 81.Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. Избранные  
произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
- 82.Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е.Я.  
Басина. М.: Смысл, 2002. С. 17-20
- 83.Юсов, Б. П. Стратегия взаимодействия искусств в воспитании  
школьников: материалы междунар. науч.-практ. конф., Астрахань, 25-29  
авг. 1997 г. / под ред. Л. П. Казанцева ; сост. П. С. Волкова. Астрахань,  
1997. С. 214-220
- 84.Якимович А. Роль монтажу та кліпового мислення у формуванні  
спрощеного сприйняття реальності. <https://er.ucu.edu.ua/handle/1/2834//>  
дата звернення 04.06.2023
- 85.McLuhan M., Lawsofmedia: the new science. - Toronto; Buffalo: University of  
Toronto. - Press, 1988. P. 464.18, С. 86
- 86.[https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/32056/1/O\\_Pinchuk\\_OSMR.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/32056/1/O_Pinchuk_OSMR.pdf)
- 87.[https://www.dnmczkmo.org.ua/mystetska-osvita/fahova-peredvyshha-  
mystetska-osvita//](https://www.dnmczkmo.org.ua/mystetska-osvita/fahova-peredvyshha-mystetska-osvita//) дата звернення 21.08.2023