

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

Цитування:

Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 3. А. Вайда, К. Зануссі: театр як експериментальне поле діяльності. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 211–217.

Pogrebniak G. (2023). The scene as a space for artistic searches of the director-author. Part 3. A. Vaida, K. Zanussi: Theatre as an Experimental Field of Activity. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 211–217 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

**СЦЕНА ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ РОЗВІДОК РЕЖИСЕРА-АВТОРА
Частина 3. А. Вайда, К. Зануссі: театр як експериментальне поле діяльності**

Мета статті полягає у виявленні проблем творчості режисерів-авторів, що реалізували свій художній потенціал як в авторському кіно, так і в площині сцени та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену кіноавтора в сценічному мистецтві. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми були використані методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення, самоаналізу митця. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні універсальності режисури як специфічного різновиду художньо-естетичної діяльності; в уточненні взаємовпливу сценічного і екранного мистецтв у використанні виразних засобів; у визначенні особливостей діяльності кіноавтора в сценічному просторі через адаптацію екранних засобів у театральних постановках, що вперше постало предметом спеціального дослідження; у висвітленні, універсальності діяльності режисерів-авторів, що вдавалися до реформування кіномови і мови сценічної постановки; у виявленні оригінальних принципів побудови кінотвору й специфічних засобів кіновирозності, що не лише знайшли у фільмах безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних авторських кінотворів, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась пошуком візуалізації сценічних образів. **Висновки.** Доведено, що сценічна творчість кінорежисерів-авторів ставить під сумнів теоретичні постулати про згубність вторгнення культури театру на терени екрану. З'ясовано, що зображально-виражальні засоби, що забезпечують хронологію творення образу (довгі кадри, внутрішньокадровий монтаж, акустичні, світло-тіньові ефекти), застосування яких вважається в кіно високим ступенем майстерності, беруть свої витoki в сценічному мистецтві.

Ключові слова: режисер-автор, сценічний простір, режисерські засоби, театр, сцена, екран, виконавська майстерність, телебачення.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Associate Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management

Stage as an Expanse of Artistic Research by Director-Author. Part 3. A. Vaida, K. Zanussi: Theatre as an Experimental Field of Activity

The purpose of the article is to identify the problems of creativity of auteur directors who have realised their artistic potential both in auteur cinema and in the field of stage art and to define scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of the film author in the performing arts. **Research methodology.** Methods of scientific analysis, comparison, generalisation, and self-analysis of the artist were used in the study. In addition, analytical and systematic methods were applied in their unity, which is necessary for the study of the art historical aspect of the problem. **The scientific novelty** of the study is to define the universality of directing as a specific type of artistic and aesthetic activity; to clarify the mutual influence of stage and screen arts in the use of expressive means; to determine the peculiarities of the film author's activity in the stage space through the adaptation of screen means in theatrical productions, which for the first time became the subject of a special study; in highlighting the universal activities of auteur directors who reformed the cinematic language and the language of stage staging; in identifying original principles of film construction and specific means of cinematic expression that were not only directly embodied in films and contributed to the emergence of outstanding auteur cinematic works, but also had a significant impact on

auteur theatre directing, which was distinguished by the search for visualisation of stage images. **Conclusions.** It is proved that the stage work of film directors-authors questions the theoretical postulates about the harmfulness of the invasion of theatre culture on the screen. It is found that the visual and expressive means that provide the chronology of image creation (long shots, intra-frame editing, acoustic, light and shadow effects), the use of which is considered a high degree of skill in cinema, have their origins in the stage art.

Key words: director-author, stage space, directorial means, theatre, stage, screen, performance, television.

Актуальність теми дослідження. Досліджуючи як особливості зображальної культури авторських фільмів, так і їх змістове наповнення, вивчаючи естетичні й морально-етичні доміанти авторської творчості, *актуальним* уявляється з'ясування універсальних можливостей авторів-режисерів, котрим вдалося, спираючись на літературні й музичні твори, експериментальним шляхом реалізувати творчий потенціал не лише в екранному, але й у сценічному мистецтві. Адже, погодьмось, «технічні можливості кінематографа і, головне, властивий йому загальний монтажний принцип покадрової зйомки дали кінорежисеру абсолютну свободу вибору і створення об'єктів творчості, пластичних та інших виражальних засобів реалізації режисерського задуму» [4, 45].

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам синтезу мистецтв у різних національних культурах, зокрема, у царині сценічної та екранної авторської режисури присвячені наукові розвідки цілої плеяди таких теоретиків і практиків культури, театру і кіномистецтва, як: З. Алфьорова, Л. Брюховецька, К. Василенко, В. Горпенко, А. Гуменюк, Р. Деснос, І. Зубавіна, Д. Кребс, І. Кушнарьова, О. Мусієнко, С. Ніл, О. Плотницька, Е. Сарріс, В. Скуратівський, К. Станіславська, Ю. Станішевський, Ф. Трюффо, Г. Чміль інші. При цьому дослідники певним чином солідаризуються в міркуванні, що кінематограф володіє специфічними, на відміну від театру, особливостями у відтворенні реальності, до винайдення якого, імовірно, деякі його художні особливості мали би, хоча б у зародку, знайти вираження в суміжних видах мистецтва. В. Горпенко в роботі «Предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв» розкриває одну з основних ознак предметної основи кіномистецтва, вказуючи, що вона «полягає в тому, що, на відміну, скажімо, від театру, розрахована не на реальний, а на ілюзорний час – простір – світ» [5, с. 93]. Разом з тим специфікою хронотопних зображально-виражальних засобів є той примітний факт, що вони, як вважає В. Кондрашов, активно «впливають безпосередньо на спосіб вираження художнього матеріалу, підсилюючи, увиразнюючи певні моменти, однак кардинально не змінюють структури і функцій

як твору, так й окремих його структурних елементів» більшості з них переконливо артикулюється думка. Тоді як З. Алфьорова в статті «Образ світу» у фільмах про віртуальну реальність» доводить, що «кінематограф – одне з небагатьох мистецтв, у якому нема різкого семіотичного розриву між вираженням і змістом, мистецтво, у якому не стільки розповідь створює свій зміст, скільки зміст створює розповідь» [1, 216]. Своєю чергою О. Плотницька переконана, що «необхідність дослідження сучасного сценічного та екранного мистецтва зумовлена синтетичними процесами в культурі, коли все відчутніше, проявляється поєднання художньої та позахудожньої реальності, сполучення мистецтва з соціальною дійсністю, унаслідок чого утворюються не лише нові жанри, але й принципово нові якості художнього твору» [8, 4].

Мета статті. Висвітлення особливостей творчості кінорежисера-автора в просторі сцени та визначення специфіки зображально-виражальних засобів сценічного мистецтва в екранних творах.

Виклад основного матеріалу. Анджей Вайда, який стояв біля витоків польської школи, а отже, моделі авторського кіномистецтва, зокрема, реалізував свій талант і як театральний режисер. Долучаючись у низці творчих експериментів до творення сценічного продукту, митець у власних постановках демонстрував таку режисерську майстерність, що уможлиблювала не лише розміщення дії в просторі, а й давала можливість висвітлювати фабулу та в найдрібніших деталях нав'язувати акторам своє, авторське бачення. Спостерігаючи за творчістю майстра, стає очевидним, що режисер намагався пов'язати між собою виконавців у такий спосіб, щоб вони не могли розлучитися й поза театром і щовечора повторювали на сцені унікальний процес возз'єднання, а крім того, граючи одну й ту саму виставу, кожного разу заново творили драму. Прикметно, що для світової кіноспільноти А. Вайда водночас постає як кіно- й театральний режисер і громадянин, філософ і політик, трибун і педагог. Саме в його фільмах і виставах такі талановиті актори театру і кіно, як З. Цибульський, Д. Ольбрихський, В. Пшоняк, Б. Лінда сягнули вершин своєї виконавської майстерності.

Один з найвідоміших і найбільш титулованих режисерів сучасності, стрічки якого увінчані найпрестижнішими нагородами світового рівня, часом опиняючись на перетині полярних думок, А. Вайда неодноразово доводив універсальність свого авторського обдарування, виступаючи в театральній діяльності ще і як сценограф, бо ж, якось зізнавався, що не міг поставити виставу (як-то «Граємо Стріндберга» Ф. Дюрренматта, «Листопадова ніч» С. Виспянського, «Гамлет» У. Шекспіра інших) доти, поки спочатку не бачив, не визначав і чітко не окреслював, яким буде її тло.

Випускник Краківської академії мистецтв, А. Вайда (для якого роки навчання живопису не минули даремно) в роботі над сценічною постановкою спершу прагнув бачити дієвий простір і тільки потім здійснював спробу розміщувати в ньому дію, часом полишаючи на периферії уваги роботу з художником-постановником, що ніби то й мав право на свій внесок у спектакль. Примітно, що, ставлячи п'єси В. Шекспіра, режисер, розкриваючи тонкощі власного авторського почерку, був переконаний: митцеві слід знати, що в них є найважливішим, аби добути з них суть, а не хизуватися більш-менш дурнуватими прийомчиками [13, 20].

Визначаючи особливості постановницької діяльності в театрі (де імітація життя, якої дотримується кіно, йому глибоко протипоказана) і порівнюючи їх із завданнями кінорежисера, майстер наполягав на первинності авторського тексту драматурга, за яким неухильно має слідувати режисер-автор вистави, роблячи власні відкриття, відштовхуючись лише від глибокого проникнення та осягнення тексту п'єси й співпрацюючи в тісному тандемі з виконавцем, якому (на відміну від специфіки кінотовиробничого процесу) необхідно відповідати (не відволікаючись і не ховаючись за кіноапарат) на всі питання, усвідомлюючи, що саме актор є головним інструментом і водночас виражальним засобом театрального режисера. Адже саме від актора залежить провал чи успіх сценічної постановки.

Уже перші фільми А. Вайди («Покоління», «Канал», «Попіл і діамант», «Діамант»), у яких митець намагався переосмислити й максимально достовірно відтворити ключові події в історії Польщі, засвідчили про прихід у кінематограф оригінального автора, який демонструє «індивідуальні риси естетики, схильність до оперування контрастом, зображує суттєві для драматургії деталі, вживає метафори» [3, 300].

Проте сам митець, аналізуючи вихід стрічки «Льотна» в статті «Powtorka z calosci» («Повторити з усіма») відзначав, що через кілька днів після прем'єри кінороботи він купив усі можливі газети, сів у парку і прочитав гамузом усі нищівні рецензії. Режисер з прикрістю відзначав, що на тлі успіху його перших фільмів («Канал», «Попіл і діамант») це був жорстокий урок, що свідчив про те, що молодий митець допустив у «Льотній» усі можливі помилки. Проте майбутній визнаний кіноавтор усвідомлював, що було щось, що відрізняло його кінотвір від багатьох інших: певна оригінальність, несхожість на стрічки, фільмовані раніше, більш вдалі й до певної міри захвалені. Показово, що з того часу режисер почав розмірковувати стосовно своєї творчості: вдаватися над розмислів про те, що він любить, що вміє робити, а головне, що сам хотів би побачити на екрані. Примітно, що подумки він поліпшував, виправляв і переробляв названий фільм (так ніби то була вистава) протягом чи не всього життя, вважаючи, що він був чи не єдиним у творчості майстра, який би хотілось зробити ще раз [12, 49].

Репрезентувавши в кінострічках, позначених високохудожнім смаком і документальною точністю розмаїття тематики й мистецьких стилів, митець протягом усього творчого життя демонстрував кіноповітуні унікальну й плідну працездатність, уміння акумулювати й виносити на загальне поле проблеми сучасного йому суспільства, здатність продукувати творчі ідеї та реалізовувати їх у кінематографічному творі, виявляючи фантастичне терпіння в очікуванні, адже кінематограф є частиною історичного досвіду суспільства й відіграє важливу соціальну та політичну роль. Тому А. Вайда, приміром, з терпляче й наполегливо добивався права викрити фальшиву сутність робітничо-селянського уряду у фільмі «Людина з мармуру» довгих дванадцять років. Безкомпромісно виявляючи власну громадську позицію, митець стверджував: «Я боровся не за те, щоб створювати фільми, а за те, щоб була свобода, зокрема й для тих, хто хоче робити кіно» [2].

Прагнучи максимально реалізуватися в кінематографі, А. Вайда, проте, уже в ранній період творчості намагався опанувати сценічний простір, дебютуючи 1959 року як театральний режисер виставою «Капелюх, повний дощу» (за п'єсою американського драматурга й актора Майкла-Вінсента Гаццо) зі Збігневом Цибульським у головній ролі. Примітно, що, працюючи над текстом вистави, режисер, не переставляти діалоги, не поспішав виводити акторів на сцену, намагаючись переконати їх у

тому, що місцем дії спектаклю є не тільки сценічні підмостки, але й (подібно до кіно) простір за їх межами. Митець-початківець здійснював репетиції діалогів в електричці (адже актори щоденно їздили з театральної філії в Гдині до театру в Гданську, а ввечері повертались у Сопот, де жили), переконуючи виконавців, що в поїзді людина говорить інакше, ніж на вулиці або в кімнаті, адже там людно, шумно, розмову перебиває стукіт коліс. Крім того, режисер (маючи стійке переконання, що саме актор несе відповідальність за успіх вистави, що укріплює в ньому почуття власної гідності, на відміну від кіно, де актор усього лише гвинтик у велетенському фільмовому механізмі) разом з виконавцями, яких він намагався (на відміну від кіно) краще пізнати, апробували тексти діалогів на пляжі, у холі готелю, у гримерних кімнатах тощо.

Показовим, на нашу думку, є той факт, що, у другій постановці («Гамлет» В. Шекспіра) режисер з'ясував для себе, що вистава не лише не розвинула його розуміння театру, а й вселила сумніви стосовно доцільності режисури геніального твору, переконала, що митець поки не володіє цим типом видовища й не здатний вирішувати його особливі завдання. При цьому, звернувшись до п'єс «Двоє на гойдалці» Вільяма Гібсона та «Демони» Джона Уайтінга, постановник передовсім прагнув досягнути інтенсивності вираження авторської думки, проте залишився переконаним, що у фільмі «Дияволи» британському режисерові Кену Раселу більше вдалося відтворити ту пекельну гостроту конфліктів, якою наелектризована п'єса. Принагідно зауважимо, що сам режисер, закладаючи підвалини авторської мови й шукаючи на кону те, без чого не існує кіно, пізніше згадуватиме, що, проводячи попередні бесіди з акторами (яких він активно підштовхував пристосовуватися в діалогах до різних обставин дії, намагався переконати в існуванні не лише сценічного, а й «позасценічного» простору) і розмірковуючи про майбутню постановку, був свідомий того, що на той час ще не мав чіткого уявлення про те, яким він хотів би бачити «свій театр», котрий не мав би бути театром інтелектуальним, чи то театром демонстративно-умовним, чи традиційним, у якому би виконавці елегантно рухалися і вимовляли текст поставленими голосами. Однак, попри остаточну невизначеність молодого тоді постановника, він був переконаний: з огляду на виражальні можливості екранного мистецтва на сцену потрібно вивести буденну правду, недбалий жест, побутову манеру мови. А ще зруйнувати ті театральні традиції, де у

напівтемряві сцени герої, віддалені від глядача та спілкуються з ним тихо й спроквола, замінивши їх на запозичені в кінематографу такі виражальні можливості, коли в театрі все чутно й візуально наближено у ретельно вибудований мізансцені.

Протягом багатьох років режисер-автор, то полишаючи театр (що значно більшою мірою ніж кінематограф вимагає від режисера вміння поєднати все, що відбувається на сцені, у єдине стилістичне ціле), то повертаючись до співпраці з ним, набував досвід у постановці сценічних творів, презентуючи на різних сценічних майданчиках Польщі й зарубіжжя численні драматичні вистави. Деякі з яких (як от п'єси С. Виспянського «Весілля», С. Пшибишевської «Справа Дантона») з властивою майстрові ретельністю і виваженістю в передачі авторської самобутності драматурга були перенесені на екран. При цьому те, що режисер не зміг реалізувати на сцені, він мав змогу зробити у фільмі. Хоч, на думку самого майстра, у театрі художник повинен забути про хитрощі, до яких можна вдаватися у кіно: щось доробити в монтажі, «витагнути» музикою, приховати загальним планом тощо. Показово, що сам режисер не вважав кінематографічну постановку «Весілля» вдалою, проте був переконаний, що без сценічної версії п'єси не відбулася б і робота над однойменним фільмом. Ділячись споминами про особливості кіно- й театральної роботи над матеріалом, викладеним С. Виспянським у названій п'єсі, режисер-автор був переконаний, що без вказаного твору, де загадковим чином поєдналось реальне весілля, на якому восени 1900 року був присутній сам драматург, із цілою низкою проблем, котрими переймалось у той час польське суспільство, впоратись би не вдалось. Значущість п'єси «Весілля» полягала передовсім у тому, що в ній містилося знакове пророцтво історичного майбутнього, адже через декілька років вибухнула Перша світова війна, а вже 1918 року Польща знову, нарешті, з'явилася на карті Європи як самостійна держава. Цю незалежність вибороли для країни зі зброєю в руках ті самі доволі кумедні гості, що, на перший погляд, не доросли до відповідальності ані за себе, ані за інших, ті самі персонажі майстерно відтвореного драматургом весілля. Така глибина драматургічного матеріалу своєю чергою посилювала відповідальність кожного, хто би вдався до постановки п'єси чи то за допомогою сценічних, чи екранних засобів.

Слід вказати, що робота над фільмом «Весілля» 1972 року (що мав досить успішний

прокат, оскільки вже за перших кілька місяців демонстрації його побачила більша кількість глядачів, аніж за багато років сценічного життя п'єси), в основу сценарію котрого була покладена по-своєму унікальна театральна драма (дія котрої відбувається в одному й тому ж інтер'єрі), стала для режисера складним випробуванням. Так, приміром, спроби майстра винести деякі сцени з інтер'єру на пленер не увінчалися особливим успіхом. Тож, маючи досвід роботи в театрі, митець зосередив дію в декораціях павільйону й, активізувавши можливості музики, світла й знімальної техніки, створив камерний фільм, наділений високим пафосом політичного звучання. «Як виявилось, – вказував А. Вайда, – таємниця крилася не в зміні місць зйомок. Кіно – це інтенсивність, створювана одночасно акторами, ритмом дії, світлом і рухом камери. Тотальний спосіб життя на екрані. Зняті спочатку натурні сцени ілюстрували проблеми “Весілля”. Зі сценою в хаті твір зажив власним життям» [13, 39–40]. Своєю чергою зазначимо, що митець (якого при створенні чи не кожної вистави, зазвичай, дратувала думка, що кожен глядач, не підкорюючись його авторській волі, дивиться на актора на власний розсуд – під різними кутами зору), активно та вміло використовував у театральній режисурі дієві кінематографічні засоби (мізансценування, динаміку руху, монтажні переходи, своєрідні укрупнення на авансцені, демонстрацію кінокадрів – хоч сам неодноразово виступав проти того, щоб з хорошого театру робити посереднє кіно). У режисурі ж кіно застосовував розмаїту палітру сценічних прийомів – від мімічної виразності й пластики персонажів до прагнення прямого звернення героїв до глядача. Однак, уже маючи за плечима такі складні постановки, як «Граємо Стріндберга», «Листопадова ніч», «Справа Дантона», майстер, доходить для себе висновку, що надмірна технізація театру (попри активне використання режисером у своїх виставах й акустичних, і світлових ефектів, й екранних засобів) заважає йому залишатись тим унікальним художнім явищем, що являє собою безпосередній контакт людини з людиною. Уже в зрілому віці А. Вайда, визначаючи режисерську діяльність у театрі як свого роду місію, вказував, що «європейський театр – як польський <...>, давньогрецький, заснований на авторі, на п'єсі. Сьогоднішній театр – більше видовище, він поєднується з телебаченням, з кіно, і замість слова в ньому – картинки» [13, 166]. Проте, попри значні успіхи майстра на теренах театральної режисури, головною справою його життя було й залишалось усе ж таки кіномистецтво. Адже недаремно книга,

видана вже на схилі творчої біографії визначного художника, має назву «Кіно й усе інше».

Серед представників польської моделі авторського кінематографу Кшиштоф Зануссі як один з найвідоміших режисерів зі специфічним світовідчуттям, що, як правило, виступає автором або ж співавтором сценарію власних фільмів також реалізувався як автор-постановник не тільки у сфері кіно й телебачення (знявши близько шістдесяти фільмів), а й сценічного мистецтва, де чи не в кожній з вистав особливого значення надавав візуальним образам театального дійства. Імовірно, так сталося ще й тому, що свого часу тепер уже визнаний світовою громадськістю метр закінчив режисерський факультет Вищої державної школи театру і кіно в Лодзі. Будучи, на переконання дослідника творчості майстра С. Бобовського, «найбільш послідовним творцем авторського кіно» [9, 10] серед польських діячів, К. Зануссі, проте, з 1987 року плідно працював над драматичними й оперними постановками в Польщі, Німеччині, Італії, Франції, Швейцарії, Україні. У книзі «Час помирати» майстер наголошував, що, працюючи в декількох країнах, у такий спосіб намагається зберегти мінімум незалежності, завдяки якій і може діяти [14, 149].

Тож у творчому доробку митця налічуємо близько 30 театральних (зокрема й оперних) постановок, що свідчить про високу затребуваність режисера в сценічному мистецтві, проте, на думку польської дослідниці Маріоли Марчак, яка вивчає режисерські пошуки майстра в роботі «Релігійний пошук Кшиштофа Зануссі», примітно, що в його кінострічках активно проявляє себе «конвенція оживлого театру», за якої «всі змістовно істотні речі» проговорюють словами, сам же художній «образ являє собою тільки їх ілюстрацію» [10, 60].

В одному з інтерв'ю майстер назвав театр лабораторією, що дає змогу постановникові й акторам спокійно налагоджувати роботу, думати й сягати важливих, цікавих глибин. На відміну від кіно, де режисерові-автору доводиться швидко працювати з акторами (до того ж, такими, якими вони є), у короткий термін знімаючи той чи інший епізод, театр захоплював К. Зануссі більш виваженою роботою з акторами, творенням сценічної мови. Цікавим є той факт, що, створюючи психологічні камерні вистави, близькі за жанром і стилістикою до його фільмів, у кожному з яких режисер намагався поставити питання, на яке фактично немає відповіді (як зізнався сам митець), він любив як глядач

дивитися великі видовища на величезних сценах з вражаючими театральними ефектами в постановці інших режисерів, не прагнучи поставити щось подібне [11, 12].

Показово, що, не пориваючи з театральним середовищем, 1997 року К. Зануссі (який неодноразово відверто зізнавався, що в кіно працює в теплу пору року, а в театрі – у холодну), фільмує за п'єсою Папи Римського Іоанна-Павла II (або Кароля Войтили) стрічку «Брат нашого Бога», складна ступінчаста дія котрої одночасно відбувається ніби на двох взаємопов'язаних рівнях: кінематографічному й сценічному. З них перший – це історія Адама Хмелевського, котрий відмовляється від світського життя, успішної кар'єри художника та стає братом Альбертом, захисником і покровителем жебраків. Другий – «театр у фільмі». Саме в театрі й дають виставу «Брат нашого Бога», де актори, гримуючись перед спектаклем, розмірковують про свої ролі, про мотиви, які рухають їхніми персонажами, про проблеми, що вони вирішують.

Погоджуючись працювати з театральновидовищними закладами (зокрема й авторськими) у різних куточках світу, К. Зануссі віддає перевагу репетиційній роботі з акторами в себе на батьківщині, що, унеможливаючи відволікання виконавців на сторонні справи, створює комфортні умови для розуміння, проникнення та заглиблення в образи й у такий спосіб прискорює роботу над виставами. Режисер-автор полюбить вести репетиції з виконавцями у власному замському будинку, віддаючи перевагу повному зануренню в роботу над текстом п'єси, проводячи увесь вільний час з акторами, визначаючи надзавдання ролі, розставляючи смислові акценти, визначаючи основні вектори співпраці. У такий самий спосіб К. Зануссі здійснював інтенсивні репетиції й із українськими акторами Іриною Дорошенко й Олексієм Богдановичем, коли 2007 року його запросили поставити на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка психологічний детектив «Маленькі подружні злочини» за п'єсою французького драматурга Еріка-Еммануеля Шмітта (у перекладі Надії Нежданой). Названий спектакль до того вже отримав своє сценічне прочитання в Німеччині, проте на підмостках київського театру, на переконання режисера, була створена зовсім по-іншому: інші інтонації, акценти, акторська харизма вплинули на постановку. Основна частина п'єси для Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка була створена у

Варшаві, згодом репетиції були продовжені в Києві, де під керівництвом К. Зануссі виконавці вийшли на сцену, розкривши нові грані та приховані акторські можливості. Успішно співпрацюючи з драматичними театрами, К. Зануссі неодноразово випробовував свої можливості й у музичній режисурі, зокрема, 2010 року майстер, використовуючи передовсім кінематографічний досвід монтажу епізодів, поставив оперу «Дон Жуан» В. А. Моцарта в Одеському національному академічному театрі опери та балету, що викликала жвавий інтерес як публіки, так і фахівців [7, 156].

Як і А. Вайда, порівнюючи діяльність режисера в сценічному й кіновиробництві, К. Зануссі вважає театр (у якому працює, зазвичай, восени і взимку) тим експериментальним місцем, де в репетиціях можна досягти значного успіху, йдучи вглиб у роботу над текстом і з актором. З іншого боку, у чомусь дивними видаються зізнання майстра в тому, що в театрі (попри авторство його як драматурга і як постановника власних п'єс) він лише зрідка вважає себе автором і при цьому з інтересом та задоволенням здійснює сценічні постановки п'єс інших драматургів. Коли ж ідеться про кінотворчість (якій віддає перевагу навесні та влітку), митець не хоче брати чужі сценарії, оскільки він знімає тільки авторське кіно, йому цікаво працювати лише зі своїм матеріалом. Режисер переконаний, що в кіно він більшою мірою господар того, що відбувається на знімальному майданчику й екрані, водночас у театрі вважає себе тільки учасником діалогу, який веде автор-драматург з допомогою виконавців [14, 186].

Наукова новизна. Розкрито можливості реалізації творчого потенціалу режисера-автора в сценічному та аудіовізуальному мистецтві, зокрема виявлено, що А. Вайда експериментальним шляхом застосовував на театральному кону: кінематографічну динаміку руху; монтажні переходи; складне мізансценування; світло-тіньову культуру екрану; виступав як сценограф. Визначено, що К. Зануссі: створював експериментальні камерні вистави, близькі за жанром та стилістикою до його фільмів; вдавався до «кінематографічних» прийомів паралельного монтажу; чергував зміни «планів» перебування героїв на кону; підкреслював світлом суб'єктивний погляд режисера на розгортання дії на сцені.

Висновки. У статті виявлено та обґрунтовано, що оригінальні принципи побудови кінотвору й специфічні засоби кінотворчості не лише знайшли у фільмах представників польської школи авторського

кінематографа – Анджея Вайди та Кшиштофа Зануссі – безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних кінотворів, котрі й сформували авторський кінематограф, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась експериментальним характером, цілісною і стійкою сукупністю світоглядних, стильових і смислових ознак.

Література

1. Алфьорова З. І. «Образ світу» у фільмах про віртуальну реальність. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. пр. Київ: СПД Кравчук В. К. 2004. Вип. 4. С. 214–221.
2. Бабій О. Анджей Вайда: «Я не маю жодних претензій до нашої нової дійсності». URL: <http://www.polinst.kyiv.ua/storage/mak.pdf> (дата звернення: 21.02.2023).
3. Брюховецька Л. Кіномистецтво. Київ: Логос, 2011. 391 с.
4. Десятник Г. О. Професія: режисер кіно і телебачення : тексти лекцій [наук. ред. проф. Горевалов С. І.]. Київ: Інститут журналістики КНУ, 2018. 88 с.
5. Горпенко В. Г. Предмет і матеріал режистури аудіовізуальних мистецтв. *Мистецтво екрана*. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 89–106.
6. Кондрашов В. Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті (з досвіду українських письменників-шістдесятників). *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 86. С. 18–25.
7. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: підручник. Київ: НАКККіМ, 2017. 392 с.
8. Плотницька О. В. Історія театру та кіномистецтва. Інструктивно-методичні матеріали до практичних/семінарських занять з навчальної дисципліни / Упоряд. О. В. Плотницька. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2019. 60 с.
9. Bobowski S. Dyskurs fi lnowy Zanussiego. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1996. 163 s.
10. Marczak M. Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego. *Ukryta religijność kina*. Opole, 2002. P. 60.
11. Sobolewski T. Zanussi w stawisku. *Kino*. 1992. № 10. S. 10–12.
12. Wajda A. Powtorka z calosci. Warszawa: Zebra, 1989. 92 s.
13. Wajda A. Kino i reszta swiata. Warszawa: Znak, 2000. 320 s.
14. Zanussi K. Pora umierać. Wspomnienia, refl eksje, anegdoty. Warszawa: Prószyński: S-ka, 1994, 240 s.

References

1. Alforova, Z. I. (2004). "Image of the world" in films about virtual reality. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*: zb. nauk. pr.. Kyiv: SPD Kravchuk V. K.. Vyp. 4. Pp. 214–221. [in Ukrainian].
2. Babii, O. Andzhei Vaida: I have no complaints about our new reality. Retrieved from: <http://www.polinst.kyiv.ua/storage/mak.pdf> [in Ukrainian].
3. Briukhovetska, L. (2011). Film art. Kyiv: Lohos. 391 p. [in Ukrainian].
4. Desiatnyk, H. O. (2018). Profession: film and television director: teksty lektzii. (Horevalov S. I., Ed.) Kyiv: Instytut zhurnalistyky KNU. 88 p. [in Ukrainian].
5. Horpenko, V. H. (2001). The subject and material of directing audiovisual arts. *Mystetstvo ekrana*. Vinnytsia: HLOBUS-PRES.S. 89–106. [in Ukrainian].
6. Kondrashov, V. (2012). Kinomova as a specific system of artistic means in a literary text (from the experience of Ukrainian writers of the 1960s). *Pytannia literaturoznavstva*. Vyp. 86. S. 18–25. [in Ukrainian].
7. Pohrebniak, H. P. (2017). Cinema, television and radio in performing arts: pidruchnyk. Kyiv: NAKKKiM, 392 s. [in Ukrainian].
8. Plotnytska, O. V. (2019). History of theater and cinematography. Instructional and methodical materials for practical. (O. V. Plotnytska, Ed.). Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. 60 p. [in Ukrainian].
9. Bobowski, S. (1996). Dyskurs fi lnowy Zanussiego [Zanussi's film discourse]. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej. 163 s. [in Polish].
10. Marczak, M. (2002). Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego [Religious quests of Krzysztof Zanussi]. *Ukryta religijność kina*. Opole, P. 60. [in Polish].
11. Sobolewski, T. (1992). Zanussi w stawisku [Zanussi in the pond]. *Kino*. № 10. S. 10–12. [in Polish].
12. Wajda, A. (1989). Powtorka z calosci [Return from whole]. Warszawa: Zebra, 92 s. [in Polish].
13. Wajda, A. (2000). Kino i reszta swiata [Cinema and the rest of the world]. Warszawa: Znak. 320 s. [in Polish].
14. Zanussi, K. (1994). Pora umierać. Wspomnienia, refl eksje, anegdoty [It's time to die. Memories, reflections, anecdotes]. Warszawa: Prószyński: S-ka. 240 s. [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 15.05.2023
Прийнято до друку 23.05.2023