

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

**Цитування:**

Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 1. Райнер Вернер Фасбіндер: сценічно-екранні експерименти. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 184-190.

Pogrebniak G. (2021). The scene as a space for artistic searches of the director-author. Part 1. Rainer Werner Fassbinder: stage-screen experiments. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 184-190 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури  
та акторської майстерності  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>  
[galina.pogrebniak@gmail.com](mailto:galina.pogrebniak@gmail.com)*

**СЦЕНА ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ РОЗВІДОК РЕЖИСЕРА-АВТОРА  
Частина 1. Райнер Вернер Фасбіндер: сценічно-екранні експерименти**

**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; у 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 кінотовиразності, 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 витоки в сценічному мистецтві.

**Ключові слова:** режисер-автор, сценічний простір, режисерські засоби, театр, екран.

*Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty Theory and History of Culture, Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting at the National Academy of Management of Culture and Arts*

**The scene as a space for artistic searches of the director-author. Part 1. Rainer Werner Fassbinder: stage-screen experiments**

**The purpose of the article** is to identify the problems of creativity of directors who have realized their artistic potential both in auteur cinema and in the space of the stage and to determine scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of the filmmaker in the performing arts. **Research methodology.** Methods of scientific analysis, comparison, generalization, self-analysis of the artist were used in the elaboration of the theme. In addition, analytical and systematic methods were applied in their unity, which is necessary to study the art aspect of the problem. **The scientific novelty** of the study is to determine the universality of directing as a specific kind of artistic and aesthetic activity; in clarifying the interaction of performing and screen arts in the use of expressive means; in determining the features of the filmmaker's activity in the stage space through the adaptation of screen means in theatrical productions, which first became the subject of a special study; in the coverage, the activities of directors-authors who resorted to reforming the language of language and the language of stage production; in identifying the

original principles of filmmaking and specific means of cinematic expression, which not only found a direct embodiment in films and contributed to the emergence of outstanding authorial films but also had a significant impact on the author's theatrical direction, which sought to visualize stage images. **Conclusions.** It is proved that the stage work of filmmakers-authors calls into question the theoretical postulates about the perniciousness of the intrusion of theater culture into screen works. It has been found that pictorial and expressive means provide a chronology of image creation (long shots, in-frame editing, acoustic, light, and shadow effects), the use of which in cinema is considered a high degree of skill, have their origins in the performing arts.

**Keywords:** director-author, stage space, directing means, theater, screen.

Актуальність теми дослідження. Новітні практики театральних режисерів доводять, що синтетична природа сучасного сценічного мистецтва уможливило творення художнього образу не лише засобами драматургії, образотворчого мистецтва, майстерності актора, але й залучаючи потужні ресурси екрану. Адже відомо, що виникнувши в кінці XIX ст. як ярмаркове видовище, кінематограф швидко склав конкуренцію театру. Однак з часом, переосмисливши й увібравши в себе його кращі здобутки, він не лише вивів на екран неперевершені твори, але й став жити театральний простір новими візуальними засобами, даючи можливість митцям увиразнювати та віртуалізувати сценічну реальність. Все активніше проникаючи в сценічний простір, аудіовізуальне мистецтво (передовсім в силу своєї техногенності), дає режисерам можливість не лише насичувати театральні постановки новими виражальними засобами, а й суттєво здешевлювати виробництво мистецького продукту. При цьому симбіоз сценічного і аудіовізуального мистецтва сприяв потужному розкриттю як на кону, так і на екрані талантів цілої плеяди кінорежисерів-авторів. [7, 4].

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам авторської режисури, зокрема, й в контексті сценічного мистецтва присвячені роботи таких теоретиків і практиків театру і кіно як: З. Алфьорова, О. Астрюк, А. Базен, Ю. Вейцман, В. Горпенко, Р. Деснос, Л. Зайцева, І. Зубавіна, Г. Козинцев, Д. Кребс, І. Кушнарєва, О. Мусієнко, С. Ніл, П. Орлов, С. Пензін, Н. Самутіна, Е. Сарріс, В. Скуратівський, К. Станіславська, Г. Товстоногов, М. Тотеберг, Ф. Трюффо, С. Фрейліх, Г. Чміль ін. У більшості з них переконливо артикулюється думка про те, що коли йдеться про умовний світ театру, його неможливо поєднати з реальним, він неодмінно гине при зіткненні з останнім, оскільки, на думку Андре Базена, «вогні рампи не схожі на світло осіннього сонця» [4, 134]. Дослідники доводять, що уже саме місце драматичної дії, його обмеженість, відділяє виставу від реальності, як й умовна форма

акторської гри, костюми, грим і навіть стильові особливості драматургічного твору, у якому слово дійових осіб є основним засобом інформації про минуле героїв, навколишнє середовище, про час, епоху тощо. Слово, що звучить, багатство значень котрого виявляється і розкривається як у пластиці актора, так і в загальній атмосфері сценічного дійства, образному змісті сценічного простору, є основою художнього образу в сценічному мистецтві. Однак театр, на переконання В. Горпенка, може існувати й без слова, навіть якщо простір такого існування буде мінімальним, але він існуватиме, на відміну від неможливості функціонування театральних видовищ без дії [2, 103]. Тож не випадково, спираючись на значний режисерський досвід сценічної практики, театральний постановник Г. Товстоногов вважав, що «сучасний театр – театр дії, слово – лише один з виражальних засобів театру» [9, 73].

Мета статті. Висвітлити особливості творчості кінорежисера-автора в просторі сцени та визначити специфіку виражальних засобів сценічного мистецтва в екранних творах.

Виклад основного матеріалу. Людство здавна мріяло передавати рухоме зображення на площині. А тому здавалось, що в останній чверті XIX ст. сценічне мистецтво втратило свою здатність творити художні образи, а публіка очікує нових мистецьких форм дозвілля. Таким видовищним видом розваг став кінематограф, зображально-виражальні засоби котрого досить швидко стали використовувати театральні режисери. Крім того, у період становлення кіно часто саме театральних режисерів запрошували фільмувати не вибагливі за формою та змістом кінострічки [7, 6]. Проте, хоч театр і кіно «близькі, але все одно це різні мистецтва, які розрізняються не тільки засобами виразності, але й предметом відображення. Мистецтво кіно здатне зобразити набагато ширше коло явищ життя, ніж театр. Крім того, на відміну від театральної вистави, в ігровому фільмі глядач бачить не самих акторів, а лише зображення на екрані їхньої гри» [10, 96].

При цьому очевидним є той факт, що режисер-автор як головна постать творення видовищного продукту не може бути обмежений тільки екраном або ж сценічним майданчиком. Кращі твори постмодерної видовищної культури, у яких відтворено перцептивні й культурні пласти інформації [1, 4], часом свідчать про універсальність режисерської професії, що дає змогу талановитим митцям реалізуватись як у кінематографі, так і в сценічному мистецтві, виявляючи себе в авторському плані. Слушною в цьому контексті постає думка Кшиштофа Зунуссі, котрий, однаковою мірою реалізований як у театрі, так і в кіномистецтві, застерігає від того, що «роботу над фільмом важко порівняти з іншими мистецтвами, адже інвестиції в кіновиробництво незіставні з вартістю постановки спектаклю або видання книги. Тому автор, мало затребуваний, повинен або перестати бути автором і робити тільки фільми на потребу, або гордо замовкнути, щоб не дати людям можливості переконатися, скільки вони втрачають без його творінь» [17, 66].

Райнер Вернер Фасбіндер, один з найяскравіших представників німецької моделі авторського кіно, більш відомої як «нова хвиля» 1970-х років (до неї увійшли Вернер Херцог, Вім Вендерс, Фолькер Шльондорф, Маргарет фон Тротта, Олександр Клюге, Вернер Шретер), активно долучився і до безпосередньої роботи в театрі – Театрі дії, Антитеатрі: уже в самій його назві був закладений протест. Безсумнівно, що сценічна діяльність і театральна драматургія митця досі залишаються недостатньо дослідженими й становлять меншу, проте досить вагому частину його творчого доробку. Однак постать майстра, попри незначний часовий відтинок роботи в театральному просторі, є досить значимою для німецького театру. Прагнучи «налагодити зв'язки між мистецтвами» [16, 95] й активно працюючи, на думку Д. Кребса, як на ниві кіно, так і театру [13, 171], що тісно переплелись у його творчості, режисер вражає колег шаленими темпами й обсягами роботи. За шістнадцять років митцеві вдається зняти, роблячи за його ж зізнанням, «фільми на викид» [12, 38] – сорок чотири кіно- й телепостановки, komponуючи їх за театральним принципом [15, 49] єдності місця, часу і дії. У них автор намагається максимально дистанціюватись від наративу, розповідаючи історію ніби опосередковано. При цьому за дев'ятиріччя сміливих експериментів з досить рухомою театальною

формою, у чомусь епатажних мистецьких пошуків, базованих на імпровізації та активному залученні до живого сценічного дійства глядачів (для яких мало би, на переконання автора-режисера, існувати дві паралельні реальності: та, у якій безпосередньо існує глядач, і сценічна реальність), свідомому стиранні кордонів між глядацькою залюю і коном, стильовій руйнації та змішуванні жанрів, Р. В. Фасбіндер ставить на різних сценічних майданчиках Німеччини близько тридцяти спектаклів, зазвичай, півторагодинних за хронометражем, як і фільми. Серед них – «Аякс» Софокла, «Кав'ярня» Карло Гольдоні, «Бібі» Генріха Манна, «Гедда Габлер» Генріка Ібсена, «Фрекен Юлія» Августа Стрінберга, «Дядя Ваня» Антона Чехова й ін. Водночас варто наголосити, що часом вистави, режисовані митцем за творами визначних драматургів, досить віддалено нагадували п'єсу як першоджерело, що слугувала переважно своєрідним поштовхом до епатажного самовираження у творчості. Примітним є і те, що деякі театральні постановки, зокрема й за п'єсами самого майстра (писаними як кіносценарій з властивим йому схематизмом і мінімізацією психологічних обґрунтувань), знайшли не лише сценічне, а й екранне втілення, як-то: «Катцельмахер», «Гіркі сльози Петри фон Кант», «Кав'ярня», «Американський солдат», «Бременська свобода». До екранізації драматургічного матеріалу Р. В. Фасбіндера звертатимуться й інші кінорежисери. Зокрема, Франсуа Озон 1999 року поставив (наслідуючи манеру Фасбіндера працювати натхненно та швидко) вишукану й трепетну у своїй чутливості стрічку «Краплі дощу на розпечених скелях», де крізь призму одностатевого кохання легко впізнаваних пересічних персонажів, занурених у буденність оточення, митець, рефлексуючи, порушить нагальні загальнолюдські проблеми.

Важливим, на наш погляд, є той факт, що специфічний авторський режисерський почерк (базований на принципах «театру жорстокості» й «театру відчуження») Р. В. Фасбіндера, що сформувався під впливом Антонена Арто, Бертольда Брехта, Едона фон Хорвата, Марії Луїзи Фляйсер, справив не лише значний вплив як на сучасний європейський авторський кінематограф, так і на німецький театр, зокрема творчість Франка Касторфа, Крістофа Шлінгензіфа, а й фактично заклав підвалини популярних нині хепенінгових дійств. Хоч відмітимо, що майже десятиліття театральної практики для митця

(як досить яскравого представника німецького театрального авангарду 1960–1970-х років) фактично було намаганням переконати й глядачів, і дослідників його творчості, й передовсім самого себе, що сцена, незважаючи на надану змогу формування авторського режисерського стилю, для нього хоч і була своєрідним експериментальним майданчиком, де він визрів як професіонал, проте лишалась не більш ніж розвагою [11, 3] порівняно з потужними можливостями екрана.

П. Орлов у роботі «Майстер: Райнер Вернер Фасбіндер» вказує, що, потрапивши 1967 року (у досить молодому віці) у трупу мюнхенського Театру дії, митець зацікавився в названому сценічному осередку ідеєю «театру жорстокості» новатора театральної мови Антонена Арто, що «передбачала досягнення катарсису через “жорстокість”, під якою загалом розуміли нещадне усвідомлене підпорядкування необхідності, а більш конкретно – безкомпромісність автора щодо себе й глядача. На екрані це виражалося в схильності режисера до використання шокових і провокаційних елементів: дослідження життя маргіналів, героїв з певними фізичними та психічними вадами, уявну абсурдність дії, інтерес до тілесності, демонстрація сексу і насильства». Дослідник упевнений, що в такий спосіб «режисер, відверто намагаючись стерти межу між мистецтвом і життям, пробуджував глядача, струшував його свідомість, змушував позбутися стереотипів і штампів та бунтував проти буржуазного світопорядку» [6] і, по-своєму інтерпретуючи ідеї Арто, спонукав і виконавців, і глядачів до катарсису через пробудження свідомості й тим самим до подолання ілюзії екранно-сценічних умовностей. Водночас доречно нагадати, що вказане вище поняття «маргіналізм» входить, як відмічає Н. Жукова, у науковий обіг у другій половині ХХ століття, коли руйнується єдина й основна «лінія філософствування, розвивається розуміння напряду, у якому розвивається культура», а утворення прірви між дійсним і вигаданим призводить до з'яви «безнадійності, неприйняття життя, крайнього індивідуалізму» [3, 199].

Дотримуючись колективного принципу творчості (як, власне, й існування колективного героя) й однаковою мірою володіючи авторськими режисерськими засобами у творенні художнього образу як на сцені, так і на екрані, Р. В. Фасбіндер, певним чином сповідуючи мистецькі принципи німецького драматурга й теоретика мистецтва Б. Брехта (зокрема досить жорсткого,

безжального пробудження публіки, якій, на переконання майстра, не дозволялось залишатись відстороненим спостерігачем, а слід було поступово перетворюватись на активного учасника дії), амбітно йде далі визначного майстра, вдаючись до своєрідної творчої агресії та водночас надаючи глядацькій аудиторії можливість і тонко відчувати ідеї автора й, не співпереживаючи героям (а лише критично оцінюючи їхні вчинки), вдаватись до поглиблених власних розмислів. Неодноразово артикулюючи думку про те, що прийшов у театр з кінематографу, а не навпаки, постійно експериментуючи як наратор, який тяжіє до безподієвості сюжету й прагне передовсім до стирання умовної межі між виконавцями, котрі іноді вглядаються просто у вічі глядачів, і публікою (як на сцені, так і на екрані), митець робить акцент на раціональному впливові на глядача (терпіння якого, по суті, сміливо випробовує). При цьому він активно використовує у своїх спектаклях і фільмах «ефект відчуження», базований на дистанціюванні актора від долі героя і водночас фактичному форсуванні сценічної та кінематографічної умовності й активізації інтелектуальної діяльності реципієнта. На кону виражальний інструментарій (далекий від класичних зразків як міри, так і гармонії) режисер реалізував як навмисно знижений емоційний тонус героїв, образи котрих (пластично експресивні або ж неприродно статичні) свідомо були створені в такий спосіб, щоби, ведучи спілкування, але не взаємодіючи один з одним, не викликати глядацького співпереживання, що відповідало декларативним заявам самого майстра про пошуки «інших зв'язків з публікою» [9, 50]. Своєю чергою на екрані означений авторський ефект Р. В. Фасбіндер імітував «документально» зафільмованими кадрами нічим не приховану умовність дійства, котре чи то розгорталось у підкреслено пишних декораціях, чи ж демонстративно розігрувалось у мінімально оформленому художником і режисером аудіовізуальному просторі, що мало би стимулювати поглиблений погляд глядача як на оповідь та її персонажів, так і на самого себе.

Запозичивши в сценічній практиці досвід побудови фронтальних мізансцен, режисер активно вживлює його в екранних творах, як-то у фільмі «Катцельмахер» (знятому за однойменною п'єсою, поставленою раніше в співавторстві з Піром Рабеном в Action-театрі), що, на думку І. Кушнарьової, «складеться із жорстко

відкадрованих коротких фронтальних сцен, у яких повністю відсутній рух камери. Відсутня і зйомка зі зворотної точки, кінематографічна риторика зведена до мінімуму – усе знято майже однаковими середніми планами, іноді вони трохи крупніші, іноді дрібніші, проте відчуття одноманітності ці нюанси не порушують. Весь фільм ніби ілюструє типову драматургічну ремарку: «Ті ж і ...» Дослідниця звертає увагу на те, що автор, вдаючись до театрального принципу фронтальної побудови мізансцени, змушує героїв стрічки або сидіти в ряд на лавці чи на поручнях, або стояти, «притулившись до стіни, тоді як загальні сцени змінюються діалогами між парами в квартирах або в кафе» [5], що входять і виходять з кадру, як за театральні куліси.

Водночас, уможливаючи активну презентацію форсованих виконавських засобів, майстер приділяв значну увагу виразності акторської пластики, часом вираженій у яскравій видовищності хореографічної мови чи то пантоміми, прагнучи в такий чуттєво-емоційний спосіб розповісти історію мовою тіла, використовуючи для цього мінімальну кількість вербальних засобів.

Примітно, що, віддаючи в кіно перевагу роботі з постійним (як у театрі) творчим колективом (що дозволяло швидко й продуктивно працювати), митець, часом нехтуючи психологічними нюансами й фотофактурами, певною мірою спирався на незмінний, об'єднаний спільною ідеєю акторський ансамбль (провідними майстрами в ньому були Ханна Шігулла, Курт Рааб, Інґрід Кавен, Харк Бом, Готфрід Йон, Гюнтер Кауфман, Бріґітте Міра й ін.), що склався в очолюваному Р. В. Фасбіндером Антитеатрі. Водночас, часто-густо залучаючи до співпраці в театрі й кіно непрофесійних акторів (переважно з кола близьких людей, а іноді й родичів), майстер, авторство якого не обмежувалося лише функціями продюсера, сценариста, оператора, художника, монтажера й режисера, вдавався ще й до акторства. Прикметним для творчого почерку Р. В. Фасбіндера як театрального постановника було те, що на сцені він намагався, використовуючи досить грубі режисерські засоби, безжально занурювати виконавців у певні природні, часом надмірно деталізовані (близькі до кінематографічних) умови й стани існування. Вкажемо, що логіка такого авторського підходу, мабуть, була в тому, щоби глядачі не стільки з інтересом, скільки з острахом спостерігали за тим, як герої просто на сцені багато палили, їли, вживали

справжній алкоголь (як-от в «Іфігенії в Тавриді», коли дозволялось палити й публіці в залі); дивувались, як їх провокаційно обливали водою (як у виставі «Аксель Цезар Хаарманн»); почувались ніяково, споглядаючи, як розігрують занадто відверті натуралістичні сцени, попри «неможливість терпіти непристойності» [15, 50] (як в інсценізації «Жерміналі» тощо), що лише підштовхувало дослідників творчості митця звинувачувати його в безглузких вивертах режисури [14, 6]. Не приховував одіозний режисер свого захоплення і театальною сценографією, тому в його кінострічках частково, а іноді повністю відсутні кадри (за винятком тих випадків, коли потрібно було показати недоступність зовнішньої життя [8]), зняті на натурі. Переважно в павільйоні чи інтер'єрі створені картини «Заміжжя Марії Браун» (що пізніше під назвою «Каммершпіле» стане римейком фільму в режисурі Томаса Остермаєра в берлінському театрі «Шаубюне»); «Лілі Марлен» з вигаданою, поданою в помпезних декораціях реальністю, презентованою з ефектним постановчим розмахом, властивим пізньому Р. В. Фасбіндеру; «Лола», дія якої вміщена автором в умовний показово штучний і навмисне стиснутий простір, що знаходиться поза мораллю і загальнолюдськими цінностями. Своєю чергою, у стрічці «Туга Вероніки Фосс» автор ніби знову зводить гіпотетичну «четверту» стіну між публікою і виконавцями та фільмує її в реконструйованій естетиці німецьких фільмів 1950-х років (як здається) через скло, до того ж, у чорно-білій естетиці, тоді як велетенський бутафорський корабель виявляється місцем, де розігруються події «Кереля», створеного майстром у типовій для кіноекспресіоністів 1920-х років манері. Комфортно почувавши себе в стрімкому річищі культурно-митецьких тенденцій минулого століття і передовсім у схилянні й захопленні категоріями потворного, нищого, абсурдного, деструктивного, огидного, непристойного (тобто залишаючись у межах пошукових та експериментальних принципів неklasичної естетики, а отже, творячи й «неklasичний театр»), майстер, постійно перебуваючи у творчих шуканнях, формує своєрідну, нехай провокативну, але власну сценічну мову (базовану на засадах більш розкутих «живих» екранних підходів). Змушуючи своїх персонажів вдаватись до вульгарних виразів, нецензурної лайки, просторіччя (що у вустах непрофесійних виконавців звучали більш природно), вживати

іноді незрозумілі глядачам жаргонні висловлення представників соціального дна, Р. В. Фасбіндер, демонстративно підкреслюючи нефункціональність мовлення героїв, тим самим намагався вирватись із затісних для постановника канонів сцени. Однак цікаво, що, маючи у своєму розпорядженні таку зручну для нього вербальну мову, майстер не обмежується переважним використанням слова як основного виражального засобу виконавця на кону (де мовлення героїв, за умисним бажанням автора, пересипане іноді необґрунтованими паузами й надмірно уповільнене), а ретельно працює з акторами над тілесною (хоч тіло героїв Фасбіндера часом далеке від фізичної досконалості) мовою пластики (від виразності міміки до промовистості жесту), відштовхуючись при цьому від унікальних можливостей використання світла й кольору на екрані. Можливо, тому в його виставах і з'являються розтиражовані передовсім екранними засобами образи зірок музичного олімпу Елвіса Преслі, Мерилін Монро, тим самим втілюючи авторські принципи своєрідної антропоцентричності творчості, котра, як не дивно, мала би поширюватися і на персонажів, і на глядачів, які повинні співпереживати презентованому дійству й, відкинувши стереотипи, критично оцінювати його, розвиваючи самостійність мислення.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що дослідницею було виявлено особливості творчості кінорежисера-автора Р. В. Фасбіндера в просторі сцени та визначено специфіку виражальних засобів сценічного мистецтва, котрі застосовувались митцем в екранних творах. Показано, що використавши свого часу роботу в драматичному театрі як своєрідний підготовчий період майбутнього фільмотворення, Р. В. Фасбіндер як режисер-автор вдався руйнування класичної театральної форми, експериментальним шляхом винайшов універсальний авторський, аскетичний екранно-сценічний стиль, базований на імпровізації з рухомою мозаїчною сценічною «антиформою» (часом надмірно перевантаженою деталями, покликаною насамперед руйнувати, а не творити), котру за власної потреби випробовував в екранному просторі, де навмисно підкреслював досить грубі стики колажних поєднань.

Висновки. У творчості режисера-автора Р. В. Фасбіндера розкрито опертя майстра в сценічній діяльності на принципи

кінематографічного реалізму; виявлено прагнення у постановках драматичних театрів документальності й художньої образності, яка слідує з побутової вірогідності; визначено стремління митця до справжності фактур, достовірності обстановки і речей на сцені; висвітлено колективний (як у кінематографі) характер творення вистави; показано дотримання митцем в екранних постановках театральних законів єдності місця, часу і дії; з'ясовано, що майстрові було притаманне написання авторських п'єс як кіносценарію з властивим йому схематизмом і мінімізацією психологічних обґрунтувань.

### Література

1. Алфьорова З. І. Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології та мистецтвознавстві. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ: Міленіум, 2016. С. 3–8.
2. Горпенко В. Г. Предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв. Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 89–106
3. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: монографія. Київ: ПАРАПАН, 2010. 244 с.
4. Козинцев Г. М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3. Ленинград: Искусство, 1983. 234 с.
5. Кушнарєва І. Катцельмахер. Райнер Вернер Фассбіндер: тьма в конце тоннеля. URL: <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelja#link2> (дата звернення: 24.07.2021).
6. Орлов П. Мастер: Райнер Вернер Фассбіндер. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article/3224-master-rayner-verner-fassbinder> (дата звернення: 24.07.2021).
7. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: підручник. Київ: НАКККіМ, 2017. 392 с.
8. Райнер Вернер Фассбіндер: тьма в конце тоннеля. URL: <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelja> (дата звернення: 26.07.2021).
9. Товстоногов Г. Современность в современном театре: беседы о режиссуре. Ленинград–Москва: Искусство, 1962. 102 с.
10. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). Вісник Маріупольського державного університету. 2012. Вип. 4. С. 96–102.
11. Assenmache K.-H. Das engagierte Theater Rainer Werner Fassbinders. Sprachnetze. Herausgegeben von G. C. Pump. Hildesheim. New York, 1976. S. 1–87.
12. Hensel G. Herzeigen, was er hat // Das Theater der siebziger Jahre: Kommentar, Kritik,

Polemik. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1983. 366 s.

13. Krebs D. Kamikaze oder Die lange Angst des Rainer Werner Fassbinder // Fassbinder R. W. Katzelmacher und andere Stucke. Berlin, 1988. S. 170–187.

14. Rischbieter H. Arbeit auf dem Theater // Theater heute. 1974. № 10. P. 6–11.

15. Toteberg M. Fassbinders Theaterarbeit «Chaos macht Spass» // Theater heute. 1985. № 10. P. 48–51.

16. Wiegand W. Interview // Fassbinder Rainer Werner: Reihe Film 2. Munchen–Wien, 1985. P. 75–97.

17. Zanussi K. Pora umierać. Wspomnienia, refl eksje, anegdoty. Warszawa: Prószyński: S-ka, 1994, 240 s.

### References

1. Alforova, Z. I. (2016). Turning to nonlocality: about the methodological "landslides" in cultural studies and arts. Actual problems of history, theory and practice of art culture: collection of scientific works.. Issue. XXXVI, 3–8. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].

2. Horpenko, V. H. (2001). Subject and material of directing audiovisual arts. Screen art. Vinnytsia: HLOBUS-PRES. P. 89–106 [in Ukrainian].

3. Zhukova, N. A. (2010). Elitism as a component of cultural creation: the experience of non-classical aesthetics: monograph. Kyiv: PARAPAN. 244 p. [in Ukrainian].

4. Kozintsev, G. M. (1983). Collection of essays: in 5 vols. Vol. 3. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].

5. Kushnareva, I. Kattselmaher. Rayner Verner Fassbinder: darkness at the end of the tunnel. Retrieved from: [http:// kinote. info/ articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnely\\_a# link2](http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnely_a#link2) [in Russian].

6. Orlov, P. Master: Rayner Verner Fassbinder. Retrieved from: [https:// tvkinoradio.](https://tvkinoradio.ru/article/article3224-master-rajner-verner-fassbinder)

[ru/article/article3224-master-rajner-verner-fassbinder](https://tvkinoradio.ru/article/article3224-master-rajner-verner-fassbinder) [in Russian].

7. Pohrebniak, H. P. (2017). Cinema, television and radio in the performing arts: a manual. Kyiv: NAKKKiM. 392. [in Ukrainian].

8. Rainer Verner Fassbynder: darkness at the end of the tunnel. Retrieved from: <http://kinote.info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya> [in Russian].

9. Tovstogonov, G. (1962). Modernity in Contemporary Theater: Conversations about Directing. Leningrad–Moskva: Iskusstvo. 102. [in Russian].

10. Kholodynska, S. M. (2012). Cinema and television - "polyphonic" arts (aesthetic and artistic features). S. M. Kholodynska. Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Vyp. 4. 96–102. [in Ukrainian].

11. Assenmache, K.-H. (1976). Das engagierte Theater Rainer Werner Fassbinders. Sprachnetze. Herausgegeben von G. C. Pump. Hildesheim. New York. 1–87. [in German].

12. Hensel, G. (1983). Herzeigen, was er hat. Das Theater der siebziger Jahre: Kommentar, Kritik, Polemik. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag. 366. [in German].

13. Krebs, D. (1988). Kamikaze oder Die lange Angst des Rainer Werner Fassbinder. Fassbinder R. W. Katzelmacher und andere Stucke. Berlin. 170–187. [in German].

14. Rischbieter, H. (1974). Arbeit auf dem Theater. Theater heute. № 10. 6–11 [in German].

15. Toteberg, M. (1985). Fassbinders Theaterarbeit «Chaos macht Spass» Theater heute. № 10. 48–51 [in German].

16. Wiegand, W. (1985). Interview. Fassbinder Rainer Werner: Reihe Film 2. Munchen–Wien. 75–97 [in German].

17. Zanussi, K. (1994). Pora umierać. Wspomnienia, refl eksje, anegdoty. Warszawa: Prószyński: S-ka. 240. [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 24.09.2021*

*Отримано після доопрацювання 18.10.2021*

*Прийнято до друку 22.10.2021*