

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

Цитування:

Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Ч. 2. М. Форман, А. Хічкок: театр як захоплення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 153–158.

Pogrebniak G. (2022). The scene as a space for artistic searches of the director-author. Part 2. M. Forman, A. Hitchcock: the theater as a hobby. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 153–158 [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

СЦЕНА ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ РОЗВІДОК РЕЖИСЕРА-АВТОРА
Частина 2. М. Форман, А. Хічкок: театр як захоплення

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 використані методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення, самоаналізу митця. Крім того, застосовано аналітичний і системний методи, 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 й екранного мистецтв у використанні виражальних засобів; у встановленні особливостей діяльності кіноавтора в сценічному просторі через адаптацію екранних засобів у театральних постановках, що вперше постало предметом спеціального дослідження; у висвітленні універсальної діяльності режисерів-авторів, які вдавалися до реформування кіномови й мови сценічної постановки; в окресленні оригінальних принципів побудови кінотвору та 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 екрана. З'ясовано, що зображально-виражальні засоби, що забезпечують хронологію творення образу (довгі кадри, внутрішньокадровий монтаж, акустичні, світло-тіньові ефекти), застосування яких вважають у 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 2. M. Forman, A. Hitchcock: the theater as a hobby

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 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 that 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. Сценічне мистецтво посідає одне з пріоритетних місць у розвитку людського потенціалу, створенні сприятливих передумов для плідного духовного розвитку кожної людини, зокрема молоді. В Україні поряд з іншими суспільними сферами діяльності сценічне мистецтво має забезпечити не тільки збереження досягнень вітчизняної сцени попередніх поколінь, а й дати нові імпульси для розвитку театру і як виду мистецтва, і як соціального інституту, що має відповідати запитам сучасного суспільства. При цьому нагадаємо, що людство здавна мріяло передавати рухоме зображення на площині. А тому здавалось, що в останній чверті XIX століття 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. Нині ж, у добу постпостмодерну, ситуація змінилась – і до реалізації театральних постановок залучають кінорежисерів, зокрема представників авторських моделей, котрі й унаочнюють у своїй творчості потужний взаємовплив сценічного й екранного мистецтва у використанні виражальних засобів [6, 4], демонструють їх активне й плідне зближення, свідомо руйнуючи кордони між цими видами мистецтва. Це власне й визначає актуальність нашого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам авторської режисури, зокрема й у контексті сценічного мистецтва, присвячені роботи таких теоретиків і практиків театру та кіно, як: З. Алфьорова, А. Базен, А. Веселовська, Н. Владимірова, О. Винничик, Р. Деснос, І. Зубавіна, Д. Кребс, В. Матізен, Я. Новак, Е. Сарріс, Т. Совгира, К. Станіславська, М. Татаренко, М. Тотеберг, Ф. Трюффо, М. Форман, Г. Чміль та ін. Так, досліджуючи актуальні проблеми театру та театральної педагогіки, О. Винничик вказує, що «основне завдання дійсної творчості в реалістичному мистецтві – це розкриття суті зображуваних явищ життя, виявлення прихованих причин цих явищ, їх внутрішніх закономірностей, тому глибоке знання життя є основою художньої творчості». У роботі «Психологічна робота актора з режисером над ролю та перехід до реалістичного втілення» дослідниця артикулює думку про те, що «без знання життя творити не можна», яка стосується й акторсько-режисерської діяльності. При цьому авторка переконана, що первісний «обов'язок режисера полягає в тому, аби викликати в актора творчий процес, розбудити його органічну природу для сьогодення, повноцінної, самостійної творчості». Разом з тим науковиця вважає, що коли виникає процес виконавського творення, «народжується другий обов'язок режисера – безпосередньо підтримувати цей процес, скеровувати його до мети, а відповідно до загального ідейно-тематичного задуму постановки» [2, 24].

Отже, за умови таланту актора й режисера словесна дія в спектаклі не тільки виступає підґрунтям для творення живих людських характерів, але й містить ту концентровану інформацію, котра розкриває діалектику взаємодії цих характерів і навколишнього світу. Картину світу на театральних підмостках відкривають лицедійство реального актора (з усім розмаїттям його психологічної дії), таїна особливої сценічної реальності, майстерність акторського перевтілення, що по-своєму показують той самий світ, але в душі однієї людини. Тоді як умовний образ світу, відтворений сценічними засобами декорацій, освітлення, інтонації слова, його емоційно-інтелектуального впливу, виникає і завдяки імпрізованій співтворчості актора та глядача, наділеного багатством уяви й асоціативним мисленням. Крім того, варто врахувати й міркування української дослідниці А. Веселовської, яка, розглядаючи в роботі «Сучасне театральне мистецтво» практику сучасного театру як спробу створити художніми засобами власну модель світу, ставить запитання: наскільки ця модель відтворює дійсність і які складаються стосунки між нею та реальністю? Відповідаючи на вказане запитання, науковиця вказує, що «загалом театральне дійство покликане не формально відтворювати внутрішні процеси життя соціуму, а певною мірою фіксувати та зберігати соціальні норми й стосунки, стимулювати суспільний розвиток. Авторка висловлює припущення, що як одну з перших пропозицій з моделювання театром ситуацій, які так чи інакше діагностують суспільні та людські стосунки і пропонують варіанти їх психологічного аналізу, можна вважати зауваження Ж. П. Сартра зі статті «До театру ситуацій» [3, 30]. Аналізуючи вказане дослідження, А. Веселовська наголошує на думці французького філософа, котрий був переконаний, що «з певного часу основним джерелом, що творить п'єсу, є вже не характер, який сформульовано вченими “театральними словами”, а ніщо інше, як сукупність наших обітниць (коли персонаж наче зобов'язується мати вигляд роздратований, неприхильний, вірний і т. ін), ситуація». До того ж прихильник атеїстичного екзистенціалізму Ж.-П. Сартр був упевнений, що людина вільна в цій ситуації, вона сама обирає себе в ній і через неї, а це своєю чергою означає, що в театрі необхідно показувати прості й людські ситуації, як і свободу, яку обирають у подібних ситуаціях [7, 93].

Цікавими видаються і міркування Т. Совгири та М. Татаренко, котрі зазначають, «що сьогоднішні новітні тенденції, швидкоплинність буття, комерціалізація кіно внесли значні поправки у весь знімальний процес створення фільму. Подеколи в кінорежисера немає часу на роботу з актором поза кадром». У статті «Специфіка роботи актора театру і кіно: природа існування та засоби умовності» науковиці відзначають, що

«театральний процес створення вистави теж змінився, але незначною мірою, порівняно з кінематографом. Мистецтвознавиці додають, що коли «в театрі репетиційний процес розтягується на місяці і режисер повільно, крок за кроком разом з актором створює (або хоча б допомагає створювати) образ, то в сучасному кіно більшість режисерів віддають акторові його роль на самостійне осмислення». Підсумовуючи міркування, дослідники констатують той факт, що «сучасний режисер кінематографу здебільшого зайнятий не актором у кадрі, а самим кадром, тому акторові здебільшого необхідно самостійно опановувати матеріал (текст) та продумувати свій акторський образ» [8].

Мета статті – висвітлити особливості творчості кінорежисерів-авторів у просторі сцени та визначити специфіку виражальних засобів сценічного мистецтва в екранних творах.

Виклад основного матеріалу. Нагадаємо, що динамічний взаємовплив і взаємодоповнення театру й кіно, їх активне та плідне зближення нині все більше ускладнюють проведення своєрідного «водорозділу» між цими видовищними видами мистецтва, що однаково успішно використовують виражальні засоби одне одного. На думку ж одного із сучасних кіно- й театральних режисерів-авторів К. Серебреннікова, у театрі, у який вкладають менше коштів, постановник відчуває більшу свободу для експерименту. Проте через певну «відсталість» свідомості театрального глядача в сценічному мистецтві складніше вдаватись до радикальних режисерських засобів у роботі над виставою. До того ж, театральний принцип «тут і тепер» іноді спрацьовує не на користь спектаклю, котрий у разі його несприйняття публікою може швидко зникнути зі сцени. Натомість для будь-якого радикального фільму завжди знайдеться фестиваль, де його можна продемонструвати [5, 606].

Досліджуючи особливості авторської режисерської творчості в театральному й екранному мистецтві, звернемося до праці української мистецтвознавиці Н. Владимирової «Адольф Аппія: осмислення музики Ріхарда Вагнера крізь філософію Фрідріха Ніцше», що нібито опосередковано стосується наших наукових розвідок, проте дотична до проблеми специфіки сучасних оперних постановок, здійснених кінорежисерами, представниками різних авторських моделей. Тож, вивчаючи доробок швейцарського режисера, який належав до кола радикальних реформаторів західноєвропейської театральної культури межі XIX–XX століть і завзято розвивав власні естетико-художні концепти, а також активно включався до діалогу з філософсько-мистецтвознавчою думкою свого часу, дослідниця звертає увагу на те, що митець робив особливий акцент на значущості активного внутрішнього життя художника, наголошував на тому, що музика слугує вираженням людської душі, і, що найважливіше, крок за кроком наближався до мало не цілковитого отождолення художнього твору з його автором [4, 274–275]. Така

творча позиція режисера-новатора, розкрита Н. Владимировою, дає нам підстави розглядати творчість таких кіноавторів, як М. Форман, А. Хічкок крізь призму авторської сценічної режисури.

Оригінальним і несподіваним, на наш погляд, є досвід комунікації зі сценічним мистецтвом Мілоша Формана. З біографічних даних відомо, що його перший пам'ятний похід до кінотеатру в рідному містечку Часлав був пов'язаний з переглядом німого документального фільму, присвяченого творчості Бедржиха Сметани, зокрема історії створення опери «Продана наречена». Цей кіносеанс справив неповторне враження на майбутнього кінорежисера, можливо, тому, що, попри німоту екрана, глядачі, добре знаючи музичний твір чеського композитора й громадського діяча (завдяки якому, власне, чеський народ і зміг поступово усвідомити себе як самобутню націю зі своєю власною, унікальною культурою, мистецтвом), голосно й завзято співали разом з героями протягом усього перегляду [9, 67]. Більш глибоке знайомство з театром Мілоша Формана відбулося завдяки старшому братові Павлу, який у роки війни працював сценографом у мандрівній трупі Східночеської оперети. Імовірно, саме завдяки йому відбувся 1945 року й перший самостійний вихід юного тоді Формана на театральну сцену в Подєбрадах. Мало не фанатичне захоплення юнака сценою та неперсичні акторські здібності зацікавили одного з його майбутніх вчителів – художника й вченого Йозефа Сагулі. Саме він допоміг М. Форману подолати відчуття страху перед публікою, навчив органічно вписуватися в трупу шкільного аматорського театру «Na Kovarne», який і очолював. На сцені вказаного театру майбутній всесвітньовідомий режисер, блискуче дебютував у виставі «Одруження» за М. Гоголем.

Маючи певний досвід роботи в аматорському театрі, М. Форман мріяв стати театральним режисером, а тому й вирішив вступити до відповідного навчального закладу. Проте, як це не прикро, навіть не склавши вступні іспити до Театрального факультету Празької академії художніх мистецтв (DAMU – Divadelní fakulta Akademie múzických umění), майбутній визначний кінорежисер-автор отримав категоричну відмову, оскільки ще на творчому конкурсі абітурієнтів не встиг за декілька хвилин підготувати та продемонструвати запропоноване завдання голови комісії на тему: «Боротьба за світовий мир». До «такого різкого повороту від театральної богемності до суворих буднів соціалістичного реалізму молодий Форман виявився неготовим, тож майбутнього володаря двох Оскарів на театральний факультет не прийняли [1].

Такий життєвий поворот, як не дивно, не зменшив його захоплення театральним мистецтвом, а тому, вже будучи студентом Празької кіношколи (FAMU), наполегливо шукає себе в просторі сцени, утворивши з друзями аматорську акторсько-хореографічну трупу. 1950 року, виступивши як режисер-постановник і водночас виконавець,

молодий митець реанімував популярне шоу «Балада в лахмітті» Іржі Восковца та Яна Веріха.

В автобіографічній книзі «Круговорот» режисер писав, що, відчайдушно мріючи про театр, він об'єднався з Яромиром Тотом і декількома підлітками з Девіце, одержимими сценою, і разом організували аматорську постановку вказаного вище довоєнного мюзиклу, що являв собою осучаснений життєпис французького поета Франсуа Війона. Недосвідченість молодих митців давала їм можливість не думати про перешкоди й мислити, як зазначає М. Форман, по-крупному: знайти оркестр, ставити «масові танцювальні сцени», придумувати декорації і, роблячи все, енергійно йти до прем'єри. Уже перший спектакль у шкільному залі приніс юним аматорам приголомшливий успіх, і вони стали шукати місце, де грати постановку й далі. Сам М. Форман вирішив домовитися навіть одним з найбільших театрів у Празі – театром Е. Ф. Буріана.

Багато років потому майстер дивувався, як наївним і самовпевненим аматорам вдалося «провернути всі ці справи: поцупити кілька бланків для дозволів в районному відділі культури, поставити на них необхідні печатки та підписи й навіть підкупити розклеювача афіш, щоб він розташував <...> оголошення поверх афіш Національного театру», а «незабаром спектакль, створений жменькою студентів, став одним з найпопулярніших шоу в Празі, з чого можна зрозуміти, як місто жадало таких розваг. М. Форман зазначав: «Ми навіть виїжджали на гастролі в маленькі містечка, і я вперше в житті почав заробляти гроші» [10, 11].

Навчаючись у кіношколі, митець намагався випробувати свої потужні драматургічні й організаторсько-постановчі здібності, завзято підпрацьовуючи як сценарист та надійний асистент режисера в одного з творців знаменитого шоу, а невдовзі театру «Laterna Magika» Альфреда Радока, де тонко поєднувалось сценічне й кінематографічне дійство, а жива гра виконавців була пересипана несподіваними музично-візуальними ефектами. До того ж, попри величезні складнощі, що очікували на кожного, хто намагався потрапити за межі соціалістичної країни, саме «мультимедійний театр Laterna Magica та його творець Альфред Радок стали для Формана першим квитком у капіталістичний світ» [1], де на Міжнародному ярмарку в Брюсселі Ехро'58 відбулася прем'єра вистави, котра викликала такий фурор, що її прийшов подивитися сам Уолт Дісней. Слід сказати, що для молодого тоді митця надзвичайно важливими були не лише перші зарубіжні враження – чи не найголовнішим стало горде відчуття його особистої причетності до масштабного театрального проекту, що досить швидко набув широкої популярності. Пізніше режисер, аналізуючи творчість свою і колег, відзначав: «Дотепність та оригінальність – ось що привернуло мільйони відвідувачів у наш павільйон. Одного разу прийшов навіть Уолт Дісней, щоб особисто сказати, як він захоплюється нашою роботою, а я зміг нарешті потиснути руку творцеві улюблених героїв мого дитинства» [9, 117].

Захоплення М. Формана широкими й, по суті, невичерними можливостями засобів виразності сценічного мистецтва тривалий час змушувало художника, попри ідеологічний тиск, працювати в театрі, набуваючи цінний постановницький досвід (зокрема в кадрванні, мізансценуванні, роботі з виконавцями, монтажі), що згодом знадобилося йому як на телебаченні, так і, звісно, у кінематографі. Імовірно, тому в перших кроках на ниві кінорежисури не випадково, на наш погляд, є спроба митця у двох документальних новелах (що згодом будуть об'єднані загальною назвою «Конкурс») віддати належне своєму відвертому захопленню видовищністю сценічного мистецтва. Тож, зібравши всі заощадження, молодий митець «купив собі власну кінокамеру зі Східної Німеччини» й саме за допомогою неї «вибив для себе перший невеличкий контракт на студії Баррандов. Режисер-початківець бував з друзями в театрі Світлофор (Semafor), де саме проходив музичний конкурс. Формана захопила ця ідея, і саме вона стала основою його першого фільму» [1]. Залучаючи закони сценічного мистецтва, митець розповів історію про відбірковий конкурс самодіяльних естрадних виконавців, використавши як знімальний майданчик театр «Семафор». Разом з тим, одне з найбільш популярних шоу названого театру «Путня прогулянка» (Dobře placená procházka) у подальшій кінематографічній кар'єрі майстра стало підґрунтям створення телефільму, ключовою думкою котрого стало прощання Мілоша Формана з нездійсненою мрією стати театральним режисером.

Пізніше у фільмі «Злет» (або «Відрив»), складаючи умовний творчий іспит продюсерам Голлівуду, але все ще живлячись енергією чеської «нової хвилі», режисер, демонструючи витончений творчий симбіоз театру й кіно в його авторській манері, зробить досить успішну спробу (що вилється в Гран-прі Каннського фестивалю) де в чому повторити сюжетні перипетії «Конкурсу», влітаючи напівдокументальні кадри в ігрову тканину кінотвору, сповненого імпровізаційної манери виконавства. Такий підхід (а в напівдокументальній манері буде створено пізніше й кінокартину «Регтайм»), власне, і визначить у майбутньому своєрідний режисерський стиль Мілоша Формана, стиль алогічного реалізму, у якому намагатиметься максимально наблизити природність поведінки актора, активувати його кінематографічну дію (як модель закритої системи енергії) перед знімальним апаратом до реалій життя.

На нашу думку, не випадковим буде звернення М. Формана й до складного, але досить популярного кіножанру рок-опери як специфічної видовищно-мистецької форми, майстерно опанованої постановником в ефектній візії кінострічки «Волосся», яка народилась під впливом потужних вражень побаченого якимось однойменного бродвейського мюзиклу. Своєю чергою екранізація п'єси «Амадей» Пітера Шефнера, що принесла однойменній кінокартині

численні нагороди Американської кіноакадемії, продемонструвала високий рівень володіння режисером виражальними засобами екранного й театрального мистецтва, примусивши глядачів з особливою напругою спостерігати за дією, котра відбувалася на сцені. Показовим, на наш погляд, є той факт, що кадри, пов'язані з відтворенням сцен з опери «Дон Жуан», фільмував (попри перенесення основної частини зйомок до Праги) автор-режисер в Австрії, саме на тому кону, де музичний твір уперше представив публіці В. А. Моцарт. Що вже й казати про сповнені високих емоцій кульмінаційні моменти трагічного життя композитора, які М. Форман свідомо переніс саме в театр, де, намагаючись досягнути максимальної достовірності (зокрема й за рахунок вдалого залучення оператором природного світла), використовує в епізодах оперних сцен такі декорації та костюми, що були ретельно відтворені групою художника-постановника за ескізами реальних декорацій і костюмів XVIII століття.

Отож символічним, на наш погляд, є той факт, що сини режисера Петро й Матей, ніби втілюючи заповітну мрію батька більш тісно пов'язати життя зі сценою, засновують у Чехії авангардний «Театр братів Форман»; і саме вони, асистуючи, допомагають батькові через багато років після прем'єри повернути на сцену Національного театру в Празі знамениту оперу-буф «Добре оплачувана прогулянка» Іржі Сухого та Іржі Шлітера. Ця постановка, що стала театральною подією 2007 року, надихнула М. Формана створити ще й кіноверсію вистави, прем'єра якої відбулась 2009-го на 44-му Карловарському міжнародному кінофестивалі, тоді як телевізійну версію вказаної опери митець створив у співпраці з Яном Рогачем ще далекого 1966 року, що вкотре підтверджує універсальність режисерської професії.

Своєрідне ставлення до сценічного мистецтва можемо спостерігати й у творчості Альфреда Хічкока, котрий не працював у театрі, але, згадуючи своє дитинство, зізнавався, що в його родині любили й поважали театр, а тому, власне, не випадково можемо спостерігати в деяких його кінострічках відсилання до театральної культури. Так, приміром, фільми «Вбивство» та «Страх сцени» тематично зосереджені на проблемах, що відбуваються в театрі й пов'язані з діяльністю театральних діячів. Майстер екранізував низку театральних творів, як-то: «Таємний агент» зняли за мотивами, на жаль, неопублікованої п'єси Кемпбелла Діксона, основою сценарію «Мотузка» послугувала однойменна п'єса Патріка Гамільтона, для «Я сповідаюся» кіномитець обрав п'єсу «Дві наші свідомості» Поля Антельма, а на матеріалі п'єси Фредеріка Нота «Телефонний дзвінок» створив «У разі вбивства набирайте "М"».

Цікаво, що, використовуючи в кіно як функціональні засоби театру, так і прийоми вибудовування сценічної дії, А. Хічкок творчо переосмислював їх можливості, надаючи тим самим нового кінематографічного змісту. Вкажемо,

що одним із засобів ведення оповіді в театрі чи поділу сценічної оповіді на своєрідні частини слугує завіса або ж затемнення як її заміна. У кіномистецтві подібну функцію виконують монтаж і різноманітні операторські прийоми: затемнення, «шторки», розфокусування тощо. Тож у фільмі «Мотузка» режисер, зберігаючи підкреслено сценічний (ідеться про безперервність) характер оповіді, зумів зімітувати функцію завіси кінематографічними засобами, а саме внутрішньокадровим монтажем. Намагаючись відтворити екранну оповідь за театральним принципом єдності дії, місця і часу, майстер здійснив досить вдалу спробу відзняти фільм начебто єдиним епізодом (насправді ж можливості знімальної техніки 1940-х років, коли касети з плівкою вистачало лише на 10–15 хв роботи кінокамери, дали змогу втілити цей задум лише через фільмування та подальшу організацію кіноматеріалу десятками довгими кадрами, тривалістю від 7 до 10 хв, і поєднання їх прихованими склейками).

Долаючи численні труднощі на знімальному майданчику, митець зізнавався, що аби підтримати розвиток дії без напливів і часових стрибків, доводилося долати низку технічних перепон, пов'язаних, зокрема, із перезаряджанням камери і, як наслідок, вимушеним перериванням сцени. Однак режисерові вдалось віднайти спосіб реалізувати власний задум творення ілюзії безперервності дії, змусивши героїв проходити просто перед кіноапаратом, на деяку мить закриваючи собою знімальний майданчик, тоді як зйомка призупинялась на крупному плані чийогось вбрання (що фактично виконувало функцію завіси) і чи не одразу з нього ж і відновлювалась, але вже іншою кінокамерою.

Свою прихильність до театру майстер саспенсу виявляв ще й у неодноразовому використанні у фільмах прийому «п'єса в п'єсі», обережно натякаючи глядачеві на те, які драматургічні твори розігрували в контексті екранної оповіді (як-то у «Вбивстві» йшлося про п'єсу В. Шекспіра «Гамлет»), а ще розгортаючи дію ключових епізодів, які здебільшого становили розв'язку кінематографічної історії, саме на сцені. Зокрема, у кінострічці «Я сповідаюся» герой-убивця Келлер, сповідаючись востаннє, зустрічає свою смерть просто на сцені концертної зали, тоді як у «Людині, яка занадто багато знала» кульмінацію дії, майстерно побудовану на очікуванні удару цимбал – сигналу для вбивці, режисер знову переносить у концертну залу. У фільмі «Молодий і невинний» рухома камера підступно вихоплює крупний план очей барабанника-убивці, який знаходиться на кону.

Отже, досить часто використовуючи як сценічний майданчик, так і театральне приміщення як ключові місця для динамічного розгортання екранного наративу: розкриття істини, виявлення численних тасмниць, вчинення злочинів тощо, Альфред Хічкок, демонструючи глядачам несподівані повороти сюжету, сповненого гострих ситуацій, жорстких інтриг та іронічних

парадоксів, усе ж активно прагнув творення фільму як усвідомленої триєдності автора-режисера, кінотвору й публіки, що повинна була перебувати у своєрідній змові із постановником і чия реакція мала би стати важливим складником кінооповіді.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні особливостей творчості кінорежисерів-авторів М. Формана та А. Хічкока в просторі сцени та визначенні специфіки виражальних засобів сценічного мистецтва, котрі використовували митці в екранних творах. А крім того, у роботі доведено, що режисер-автор як головна постать творення видовищного продукту не обмежений екраном чи сценою, що свідчить про універсальність режисерської професії і дає змогу митцям реалізуватись, порушуючи й розсуваючи постановчі канони як у кіно, на телебаченні, так і в сценічному мистецтві, репрезентуючи авторську постать.

Висновки. Режисери-автори М. Форман та А. Хічкок у своїй кінотворчості застосовували палітру прийомів сценічного мистецтва: мімічну виразність, пластику персонажів, прямі звернення героїв до глядача, гіпотетичну «четверту» стіну між публікою і виконавцями, фронтальні мізансцени, внутрішньокадровий монтаж задля творення цілісних хронологічно послідовних епізодів. Обґрунтовано, що в театральних постановках майстри кіно віддавали перевагу візуальним образам дійства та використовували такі екранні засоби й прийоми: вибудовували спектаклі за хронометражем фільму, формували сценічну мову на засадах розкутих «живих» екранних підходів, застосовували кінематографічне мізансценування (природність рухів та імпровізацію персонажів, темпо-ритмічне поєднання вербальної та динамічної дії, концентрацію уваги реципієнта на розміщенні акторів, зміну акцентів на міміці, жестах), вдавались до динаміки руху, монтажних переходів, робили «укрупнення» на авансцені (спеціальним використанням світла), скеровували погляд глядачів за допомогою світло-тіньових побудов, масштабування планів, здійснювали проєкції кінокадрів, що уможлилювало побудову глибинних мізансцен, деталізували обставини (зокрема інтер'єр як чинник впливу зовнішнього середовища) і стани (психологічний, психофізичний, морально-етичний) існування героїв, посилювали мотивацію розвитку образів-характерів, увиразнювали трактування підтексту, використовували монтажні переходи дії задля розкриття сюжетно-психологічного рисунку вистави.

Література

1. Американська мрія Мілоша Формана. URL: <https://www.istpravda.ua/articles/2020/04/12/157320/> (дата звернення: 21.09.21).
2. Винничик О. А. Психологічна робота актора з режисером над роллю та перехід до реалістичного втілення. *Актуальні проблеми театру і театральної*

педагогіки: теорія, методологія, практика. Рівне, 2014. С. 24–31.

3. Веселовська А. Сучасне театральне мистецтво. Київ : НАКККіМ, 2014. 143 с.
4. Владимірова Н. Адольф Аппія: осмислення музики Ріхарда Вагнера крізь філософію Фрідріха Ніцше. *Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. ст. Київ, 2009. Вип. 4–5. С. 271–278.
5. Матизен В. Кино и жизнь. 12 дожин интервью самого скептического киноcritика: в 2 т. Винница : Глобус-Пресс, 2013. Т. 2. 831 с.
6. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві : підручник. Київ : НАКККіМ, 2017. 392 с.
7. Сартр Ж.-П. Шляхи свободи. Смерть у душі. Київ : Вид-во Жупанського, 2016. 312 с.
8. Совгира Т. І., Татаренко М. Г. Специфіка роботи актора театру і кіно: природа існування та засоби умовності. URL: <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/144949/154775> (дата звернення: 26.09.2021).
9. Forman M., Novák J. Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda? *Autobiografie Miloše Formana*. Praha, 2007. 469 s.
10. Forman M. Die deutsche Filmförderung. Konstanz. *Einblick in ausgewählte Filmfördersysteme*. 2011. №2. P. 11–12.

References

1. Amerykanska mriia Milosha Formana. Retrieved from: <https://www.istpravda.ua/articles/2020/04/12/157320/> [in Ukrainian].
2. Vynnychyk, O. A. (2014). Psykholohichna robota aktora z rezhyserom nad rolliu ta perekhid do realistychnoho vitlennia. *Aktualni problemy teatru i teatralnoi pedahohiky: teoriia, metodolohiia, praktyka*. Rivne, 24–31 [in Ukrainian].
3. Veselovska, A. (2014). Suchasne teatralne mystetstvo. Kyiv: NAKKKiM, 143 [in Ukrainian].
4. Vladymyrova, N. (2009). Adolf Appia: osmyslennia muzyky Rikharda Vahnera kriz filosofiiu Fridrikha Nitsshe. *Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho: zb. st.* Kyiv, 4–5, 271–278 [in Ukrainian].
5. Matizen, V. (2013). Kino i zhizn. 12 dyuzhin intervyyu samogo skepticheskogo kinokritika: v 2 t. Vinnitsa, 2, 831 [in Russian].
6. Pohrebniak, H. P. (2017). Kino, telebachennia i radio v stsenichnomu mystetstvi: pidruchnyk. Kyiv, 392 [in Ukrainian].
7. Sartre, Zh-P. (2016). Shliakhy svobody. Smert u dushi. Kyiv, 312 [in Ukrainian].
8. Sovhyra, T. I., Tatarenko, M. H. Spetsyfika roboty aktora teatru i kino: pryroda isnuvannia ta zasoby umovnosti. Retrieved from: <http://artonscene.knukim.edu.ua/article/view/144949/154775> [in Ukrainian].
9. Forman, M., Novák, J. (2007). Co já vím? aneb Co mám dělat, když je to pravda? *Autobiografie Miloše Formana*. Praha, 469 [in Czech].
10. Forman, M. (2001). Die deutsche Filmförderung. Konstanz. *Einblick in ausgewählte Filmfördersysteme*, 2, 11–12 [in Czech].

*Стаття надійшла до редакції 28.03.2022
Отримано після доопрацювання 25.04.2022
Прийнято до друку 07.05.2022*