

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

Цитування:

Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 4. Лукіно Вісконті: театральні практики кінорежисера. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 174–181.

Pogrebniak G. (2023). Stage as the Extent of Artistic Exploration of the Director-Author. Part 4. Luchino Visconti: Theatrical Practices of the Film Director. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 174–181 [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 4. Лукіно Вісконті: театральні практики кінорежисера**

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 кінотовирозності, 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, сцена, екран, акторська майстерність, музичне мистецтво, телебачення,

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

Stage as the Extent of Artistic Exploration of the Director-Author. Part 4. Luchino Visconti: Theatrical Practices of the Film Director

The purpose of the article is to identify the problems of creativity of directors-authors who have realised their artistic potential both in author's cinema and in the plane of the stage and to define scientific landmarks that will contribute to the comprehensive analysis of the phenomenon of the film author in stage art. **Research methodology.** The methods of scientific analysis, comparison, generalisation, and introspection of the artist were used in the development of the topic. In addition, analytical and systematic methods were applied in their unity, which is necessary for the study of the art history aspect of the problem. **The scientific novelty** of the study consists in determining the universality of directing as a specific type of artistic and aesthetic activity; in clarifying the mutual influence of stage and screen arts in the use of expressive means; in the determined features of the film author's activity in the stage space through the adaptation of screen means in theatrical productions, which became the subject of a special study for the first time; in coverage, the universal activity of directors-authors who resorted to reforming the language of cinema and the language of stage production; in the discovery of original principles of the creation of a film and specific means of

film expression, which not only found direct embodiment in films and contributed to the emergence of notable author's film works, but also had a significant impact on the author's theatrical direction, which was distinguished by the search for visualisation of stage images. **Conclusions.** It is proved that the stage creativity of film directors-authors calls into question the theoretical postulates about the perniciousness of the intrusion of the theatre culture into the territory of the screen. It has been found that the visual and expressive means that provide the chronology of image creation (long shots, intra-frame montage, acoustic, light-shadow effects), the use of which is considered a high degree of skill in cinema, have their origins in stage art.

Keywords: director-author, stage space, director's tools, theatre, stage, screen, acting skills, musical art, television.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю вивчення в сучасних умовах режисерської діяльності, пов'язаної з універсальністю професії режисера, творчий потенціал котрого може бути успішно реалізований в різних сферах культурно-мистецької активності, зокрема як в сценічному, так і аудіовізуальному мистецтві. Як доказ тому успішні сценічні практики визначних кінорежисерів Л.Вісконті, І. Бергмана, А. Вайди, К. Зануссі, Р. В. Фасбіндера, М. Формана інших.

Аналіз досліджень і публікацій Проблемам взаємодії сценічного та аудіовізуально мистецтва, зокрема, й авторської режисури присвячені роботи таких теоретиків і практиків театру і кіно як: З. Алфьорова, О. Астриук, А. Базен, Л.Брюховецька, О.Велимчаниця, В. Горпенко, Р. Деснос, І. Зубавіна, Д.Кребс, Д.Мірошніченко, О. Мусієнко, С. Ніл, Е. Сарріс, В. Скуратівський, К. Станіславська, М.Тотеберг, Ф. Трюффо, В.Холодинська, Г. Чміль, Р.Ширман інших. Зокрема, Р. Ширман, Д. Мірошніченко в роботі «Український театр і кінематограф на початку ХХ століття: аспекти взаємодії та новаторські тенденції» досліджують процес розвитку та взаємодії українського кіно- і сценічного мистецтва у ХХ століття у контексті світового видовищного жанру, виявляє новаторські тенденції, характерні для історичних умов того часу. Автори доходять висновку, що український театр і кінематограф на початку минулого століття «набули нових рис та аспектів взаємодії: сформувався новий суб'єктивний підхід митця до творчого процесу, на базі сталих традицій виникли новаторські тенденції у методах поєднання різних компонентів часу і простору в межах єдиної екранної реальності» [6]. Своєю чергою О. Велимчаниця в статті «Театр для діалогу: на перетині з активізмом і терапією?», аналізуючи культурно-мистецькі взаємозв'язки сценічного мистецтва з іншими видами мистецтва вказує, що йдеться «не про розмивання меж, а про точки перетину», що

сприяє продуктивного розвитку театру для комунікації [2].

Л.Брюховецька у фундаментальній праці «Кіномистецтво» досліджує двоїсту природу кінематографа і фільму, зокрема, розглядаючи його як унікального явища, в продукуванні котрого задіяні представники різних професійних груп, що представляють розмаїту палітру видів мистецтв. Дослідниця глибоко аналізує творчість визначних режисерів, котрі в однаковій мірі реалізували свій творчий потенціал як в сценічному, так і в аудіовізуальному просторі та вплинули на розуміння феномену режисури як універсального виду творчої діяльності [1].

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

Вклад основного матеріалу. Авторська екранна творчість Лукіно Вісконті, який стояв біля витоків італійської моделі авторського кіно, базованої на кінематографічних здобутках неореалізму, давно стала предметом наукових розвідок численних вчених. Меншої уваги дослідники творчості митця (зокрема театрознавці) приділяли тому факту, що в часи зародження та розквіту неореалізму відбулося становлення митця і як театрального режисера-реформатора. І. Зубавіна в роботі «Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі)» вказує: «Зруйнована війною Італія, постає ідеальною декорацією світу, у якому відбувається збіг соціального з естетичним. Саме тут виникає неореалізм – напрям, у край стурбований пошуком втраченої реальності» [6, с. 109]. Що ж до розвитку тогочасної театральної культури цікаво простежувати, як італійський неореалізм рухався в боротьбі з театальною помпезністю до повного ототожнення мистецтва й позахудожньої реальності. Варто зацентувати увагу на тому, що активні засоби неореалізму завжди були своєрідними й у чомусь жорсткими запереченнями стереотипних

кіногероїв і типових кіносюжетів, відмовою професійних акторів, від монтажу й так званого «залізного» режисерського сценарію, від побудованого діалогу, від звичного глядачеві музичного супроводу і т. ін.

Свою творчу діяльність митець почав у доволі ранньому віці. Йому не було ще й тридцяти років, а він вже брав участь у кількох театральних постановках (переважно як художник-оформлювач) й на момент створення першої *кінопостановки* мав досвід роботи у знімальній групі визначного режисера-автора Жана Ренуара. Пізніше роль художника в театрі Лукіно Вісконті стане особливо значимою, тоді як сценічний майданчик буде не лише місцем, де розіграватиметься вистава, а тим унікальним сценічним простором, котрому в кожному спектаклі режисером буде віднайдено автентичну художню форму.

1945 року багатообіцяючим сценічним дебютом Л. Вісконті (який на той час уже створив свою першу кінострічку «Одержимість» (1943)) стала вистава «Жахливі батьки» за п'єсою Жана Кокто, у якій, як і в авторських фільмах митця у подальшій творчості, вражало «опрацювання візуального ряду» [6, с. 138]. Показовим для розвитку потужної авторської особистості був той факт, що, попри незначний творчий досвід, період з 1945 до 1949 року був досить плідним для молодого театального постановника. Невипадково саме від театру кінематограф запозичує майстерність режисури й акторське виконавство. До того ж, молодий тоді режисер-автор, набуваючи досвід у постановці сценічних творів і співпрацюючи з відомими художниками, які самі по собі були яскравими особистостями (зокрема Сальвадором Далі, Франко Дзеффреллі), презентував на різних сценах Італії п'ятнадцять драматичних вистав («Жахливі батьки», «Друкарська машинка» Ж. Кокто, «П'ята колона» Е. Хемінгуея, «Антигона», «Еврідика» Ж. Ануя, «За зачиненими дверима» Ж.-П. Сартра, «Адам» М. Ашара, «Тютюнова дорога» Д. Кірклєнда за Е. Колдуеллом, «Одруження Фігаро» П. О. Карон де Бомаше, «Злочин і кара» Г. Баті за Ф. Достоєвським, «Скляний звіринець», «Трамвай "Бажання"» Т. Уїльямса, «Розалінда, або Як вам це подобається», «Троїл і Кессіда» У. Шекспіра, «Орест» В. Альф'єрі). В означених роботах майстер, демонструючи широке, творче розуміння реалізму і, сміливо відштовхуючись від основних принципів кінематографічного неореалізму (як-от прагнення хронікальної документальності та художньої образності, що

впливає з побутової вірогідності), активно й настирливо впроваджував принципи театального натуралізму, попри галасливі дорікання критиків, що вбачали в понятті «натуралізм» свідоме прагнення режисера до справжності фактур, до максимальної достовірності обстановки і речей на сцені. Л. Вісконті, усвідомлюючи, що національна сцена, котра завжди вирізнялась талантами окремих акторів, уже з початку ХХ століття (через різні причини) відставала від розвитку європейського театру [8], презентував нову своєрідну театральну естетику й у такий оригінальний спосіб значним чином вирізнявся серед постановників сценічних творів того часу.

На наш погляд, поживок для розмислів дають спроби Л. Вісконті окреслити відмінності між екранною режисерською творчістю і сценічною (котрі він презентував у статті «Досвід режисера на сцені і на зйомках», опублікованій в авторитетному римському виданні «Cinema e teatro» 1957 року), які майстер передовсім вбачав у ставленні й використанні літературного першоджерела – п'єси чи то кіносценарію. Тож, на переконання митця, у кінематографічній діяльності найчастіше той, хто ставить фільм, і виявляється єдиним його автором. Оскільки покадрова розробка того, на що, зрештою, може перетворитися завершений твір, розпочинається заздалегідь, що й зумовлює стосовно першоджерела (літературного сценарію) низку радикальних змін. Свою позицію Л. Вісконті аргументував тим, що, працюючи над сценарієм, він часто знімав фільми, котрі докорінно відрізнялися від пропонованого сценаристами тексту й поставали на екрані чимось інакшим, новим порівняно з матеріалом, первісно заданим на папері.

Розвиваючи міркування щодо відмінностей екранної та сценічної режисерської діяльності, художник вказував на те, що театральний постановник має усвідомлювати недоторканність тексту п'єси й ставитися до нього максимально обережно, трепетно, з повагою. На противагу вказаному вище драматургічному матеріалові кінематографічний текст, принаймні до того моменту поки він остаточно не реалізований на екрані, у самого Л. Вісконті ніколи викликав поваги чи благоговіння. Тож митець вільно поводився зі сценарієм, докорінно його перероблював, відповідно до власного сприйняття реальності [9].

У складні повоєнні часи митець, докладавши чималих зусиль, зумів сформувати власну трупу з правом працювати на кону римського театру «Елізео», що, проіснувавши близько дванадцяти років, став чи не одним з перших італійських режисерських (а отже, авторських) театрів, що витримав випробування часом. Пізніше в спогадах майстер відзначав, що коли йому вдавалось відволікатися від екранного досвіду, то можна довести, що театр плекав неореалізм до тих пір, доки це було можливо [8].

Відзначимо, що Л. Вісконті був, по суті, своєрідним реформатором італійського театру, адже, борючись не лише за пунктуальність публіки (як-от заборонивши її з'яву в глядацькій залі після підняття завіси), а й за те, щоби сценічне мистецтво стало доступним широкому загалу, став чи не першим театральним постановником, який відмовився (ніколи не пожалкувавши) від послуг суфлера. Митцеві, що, збільшивши кількість репетицій (іноді доводячи їх число до шістдесяти), узвичаїв генеральні прогони вистав без публіки, відмінив вихід виконавців на аплодисменти між актами.

Крім того з появою Лукіно Вісконті в сценічному просторі в італійському театрі змінилося ставлення до театру як акторів, так і публіки. Приміром, перестала домінувати звична та випробувана століттями національна традиція *капокоміко*, тобто така, коли вистава вибудовувалася навколо головного актора (що і був керівником трупи), котрий, зазвичай, знаходився в середовищі, доволі пересічних виконавців. Саме завдяки подвижницькій діяльності майстра в Італії сформувалось усвідомлення того, що театр може бути іншим, передовсім в організаційному та художньо-естетичному відношенні. Почалася нова епоха – епоха театральної режисури.

Л. Вісконті, котрий з величезною повагою ставився до виконавців встановив високу творчу планку і був своєрідним знаком мистецької якості [10], йому вдалося, перевиховати цілу низку акторів нового покоління (серед яких Ріна Мореллі, Паоло Стоппа, Марчелло Мастоїанні й ін.), які, не потребуючи роботи із суфлером, разом з режисером створювали ту плідотворну сценічну атмосферу, що уможлилювала народження вистави як унікального цілісного сценічного твору. Зазвичай режисер-новатор проводив дуже довгі (до 10–15 днів) читання п'єси за столом. Під час таких читань кожний виконавець вживався у свою роль й у свій текст, вносячи в нього поправки, змінюючи,

перекрюючи, доводячи до блиску. Лукіно Вісконті завжди надавав акторам свободу роботи над роллю, проте одночасно ґрунтовно (й непомітно для артистів) спрямував її в необхідне йому (як автору-режисеру) русло. Такий режисерський метод, як правило, вселяв в акторів віру в себе, впевненість, давав їм можливість оволодіти роллю, звільнитись від існуючих комплексів, від певної боязкості. Цікаво, що коли режисер переносив репетиції на сцену й розпочинав роботу над мізансценами, актори на той момент вже так освоювалися зі своїми ролями (знаючи їх мало не на пам'ять), що суфлер ставав їм уже не потрібним [9].

Поєднуючи роботу в кінематографії й театрі, Л. Вісконті запровадив незвичну для виконавців жорстку творчу дисципліну й намагався виховувати універсальних акторів, які, опанувавши дивовижну пластичність, мали легко й невимушено налагоджувати живу комунікацію з глядачем, встановлювати безпосередній емоційний контакт і тим самим надавали виставі максимальної правдоподібності. Майстер вмів поєднувати роботу в кіно і театрі, хоч, звісно, й вбачав відмінності в означених видах діяльності, фіксували в них несуттєву різницю, однак таку, що передбачала різні засоби творення сценічного та кінообразу й дистанціювання щодо глядача. Г. Бекон в роботі «Вісконті: Дослідження краси та занепаду» («Visconti : Explorations of Beauty and Decay») вказує, що митець, аналізуючи специфіку акторства в театрі, акцентував на тому, що «робота постановника та виконавця над роллю розпочинається з поглибленого вивчення ними тексту. При цьому, на переконання майстра, власне постановча сценічна частина режисури розпочинається лише тоді, коли актори, скеровані режисером-порадником і помічником, повністю «звільнившись» від власної індивідуальності, вжилися у своїх персонажів і зжилися з ними» [8, с. 217]. Тоді як Д. Ноуелл-Сміт у монографії «Лукіно Вісконті» («Luchino Visconti») відзначає, що сам режисер, аналізуючи роботу з актором (у якому вбачав своєрідний початковий матеріал) у процесі кіновиробництва, вказував, що сама присутність, манера поведінки, вимовляння реплік виконавцями підказують режисерові, у який спосіб він має доповнювати ретельно продуманий і вивірений заздалегідь кадр, тим самим уникаючи надуманості кінопостановки [9].

Постаючи одним з основоположників режисерського театру в Італії, де особлива увага приділялась виконавській пластичності,

Л. Вісконті примусив акторів розуміти спектакль як єдине ціле. І це органічне «ціле» мало би бути організованим передовсім волею режисера. Саме режисер мав визначати головну ідею постановки, ставити завдання всім учасникам вистави, зосібна акторам-прем'єрам. Важливо, що саме Лукіно Вісконті вдається вперше в історії італійського театру зрівняти в правах усі компоненти вистави – слово, музику, світло, колір, сценічний простір.

Нагадаємо, що вибудовуючи фільм за фільмом свій власний авторський кіносвіт, Л. Вісконті не пориває зв'язок з театром протягом усього життя. Та це й не дивно, адже захоплення мистецтвом у юного аристократа розпочалось з театру, передовсім оперного. А тому невдовзі після виходу кінострічки «Найкрасивіша» (1951), де чи не вперше змінювалось класичне для неореалізму співвідношення між художником і матеріалом [9], митець дебютує ще і як оперний режисер виставою «Весталка» (1954) Гаспаре Спонтіні в театрі Ла Скала, тим самим, можливо, віддаючи належне своєму юнацькому захопленню або ж виявляючи повагу до означеного театру, для якого його батьки були покровителями. Поживок для розмислів дає той факт, що, здавалось би, логічним у постановці оперних вистав для майстра, який уже прославився як натхненник неореалізму в кіно, було би звернення до опери з метою її реформації. Проте Л. Вісконті вчинив навпаки: він «не тільки зберіг усі умовності оперного спектаклю, але звів їх до рівня усвідомленого стилю, очищеного від рутини штампів і доведеного до естетичної досконалості. Стверджуючи провідну роль музики й співу та підпорядковуючи їм усі інші компоненти своїх вистав, він слідував основний традиції італійської опери XIX століття [10].

Вкажемо, що саме з оперної постановки «Весталка» розпочинається тісна й плідна співпраця майстра зі співачкою Марією Каллас, у таланті котрої унікально поєдналися дивовижної краси голос і драматичний дар. Із цією виконавицею було створено вистави «Сомнамбула» Вінченцо Белліні, «Травіата» Джузеппе Верді, «Анна Бoleйн» Гаetano Доніцетті, «Іфігенія в Тавриді» Крістофа Віллібальда Глюка, у яких режисер ніби випробовував синтетичну природу сценічного мистецтва, що уможливила творення художнього образу за допомогою виражальних засобів кіно. Показово, що постановка «Травіати» митцем (котрий первісно все ж таки залишався кінорежисером, проте спромігся створити навдивовижу точні і

яскраві музично-драматичні образи на сцені) виявилась найвизначнішою подією в музичному житті 1950-х років.

Вишукана зображальна культура автора-режисера свідчить про те, що Л. Вісконті тонко відчував, як кіно, запозичуючи в музики звукове начало, перетворює та ускладнює його до багатоскладового звукового образу, де сплітаються шумовий, вербальний і, власне, музичний компоненти. Тож надалі режисер, творчість якого є унікальним поєднанням кіномови з пластикою музики та образотворчого мистецтва, стихію яких він активно вбирав, знову звертається до кінематографічної творчості, фільмуючи 1954 року складну «костюмну» (у чомусь театральну) постановку «Почуття» (що стає своєрідним прологом до оперних робіт митця), неодноразово вказуючи, що черпав натхнення в театрі. Показово, що майстер навмисно розгортає дію в першому ж епізоді кінострічки в оперному театрі «Феніче», на сцені якого дають «Трубадура» Д. Верді. При цьому у вказаному фільмі, як зазначає в роботі «Назустріч Вісконті» В. Ашер, «точка зору авансцени» дає змогу режисерові в потрібний момент з гідністю оголосити не лише лицевий, але й зворотний бік усього того, що сприяє розвитку драми [8].

Аналізуючи кіно- й сценічну творчість Л. Вісконті, зокрема фільм «Почуття», слід вказати, що відірваний від контексту кінотвір в чомусь вражає своєю театральністю та навмисне відкритим режисером-автором оперним драматизмом (як-то: кохання, ревності, зрада, смерть, що приходять на зміну одне одному), відвертою примітивністю сценічних ефектів й архаїчністю режисерських прийомів. Проте, як на нашу думку, у контексті загального руху сценічного й аудіовізуального мистецтва, у поєднанні з фільмом «Земля дрижить» такий режисерський хід отримує інший зміст. Витончений музичний ряд кінострічки «Почуття» не випадково належить видатному композиторові XX століття – Ніно Рота, з яким Л. Вісконті співпрацював не лише в кіно («Білі ночі», «Рокко і його брати», «Бокаччо-70», «Леопард»), але й у численних театральних постановках. Адже давно помічено, що твори сценічного й екранного мистецтва, позначені яскравою індивідуальністю автора-постановника, сприяють появі сузір'я талановитих творчих особистостей.

Виношуючи черговий кінематографічний задум, майстер неодноразово зміг зачарувати вибагливу театральну публіку. Отож одну за одною від здійснив успішні постановки творів

Д. Верді («Дон Карлос», «Трубадур», «Макбет» та ін.), Г. Доніцетті («Герцог Альба»), співпрацюючи з Фестивалем двох світів у місті Сполето, Віденською державною оперою та Лондонським «Ковент-Гарденом». Примітно, що, поставивши 1958 року спектакль «Дон Карлос» у Ковент-Гардені, Л. Вісконті відчув у собі здатність ще глибше розкрити свій талант, а тому вперше спробував свої сили як оперний сценограф, адже був не лише режисером, але й режисером-сценографом, безпосереднім автором оформлення численних своїх спектаклів («Жахливі батьки», «Друкарська машинка», «Адам», «Шинкарка», «Горнило», «Фрекен Юлія», «Купець зі Смирни», «Двоє на гойдалці», «Аріальда», «Вишневий сад»). Поза цим фактом складно пояснити висоту зображальної культури всіх його кінематографічних і сценічних робіт [9]. Потужний сценографічний талант Л. Вісконті блискучого творення візуальних образів з усією силою розкрився в таких оперних постановках, як «Герцог Альба», «Диявол у саду», «Травіата», «Весілля Фігаро», «Фальстаф», «Кавалер троянди», «Симон Боканера», де майстрові довелося певним чином відсторонитися від неореалістичних установок.

Здійснюючи активний творчий пошук авторських виражальних засобів на сцені оперних театрів, режисер не полишив роботу й у драматичному театрі, де з'явилися його постановки «Смерть комівояжера» (1952), «Вигляд з мосту» (1958) А. Міллера, «Шинкарка» (1952), «Купець зі Смирни» (1957) К. Гольдоні, «Медея» (1953) Еврипіда, «Фрекен Юлія» (1957) А. Стріндберга, у яких, на жаль, натуралізм, декларований митцем, який ніколи не боявся ризикувати, набув дещо хворобливого фізіологічного відтінку. Так, приміром, досить скупі в архітектурному плані та стримані у вишуканості кольору вистави «Шинкарка», що стала певним розчаруванням для театральної публіки, звинуватили в надмірній правдоподібності «декорації» (створеної за ескізами самого режисера) провінційної траторії. При цьому постановка в чомусь нагадувала сучасний неореалістичний фільм, де основний акцент зосереджений на психологічній достовірності, багатій на деталі, природній і тонкій виконавській грі [9].

1959 року режисер вдався до постановки фільму «Рокко і його брати», що вийшла на екрани 1960 року й мала не тільки шалений успіх у глядачів, але й стала лауреатом численних нагород. Її глибоко вивчали дослідники творчості митця. При цьому цікавим, наш погляд, є той факт, що 1961 року виконавця однієї з головних ролей у вказаній

вище кінострічці Алена Делона (а також майбутню кінозірку Ромі Шнайдер) майстер запросив до участі у виставі за п'єсою Д. Форда «Шкода назвати її розпусницею», котру попри титанічну підготовчу та репетиційну роботу режисера (що виступив ще й сценографом) і наявність прекрасного акторського ансамблю (у складі В. Тесьє, С. Монфор, Д. Сорано) не оцінила публіка й фактично проігнорувала критики. Імовірно, причиною тому стало залишення режисером поза увагою того, що «світ, про який розповідає твір, сам прибирає вигляду велетенського театру, то й письменник, створюючи текст, стає лицедієм світового кону, так що автор обертається на актора» [7, с. 15].

Пізніше Л. Вісконті, не пориваючи з кінематографом, здійснює нові сценічні постановки: «Аріальда» Д. Тесторі (1961), «Вишневий сад» А. Чехова (1965), у перерві між якими працює над фільмом «Леопард» (1963). Потому виходить ще кілька його стрічок: «Туманні зірки Великої Ведмедиці» (1965), «Сторонній» (1967), «Загибель богів» (1969), де «час проникає в художню тканину фільмів майстра крізь проекції історичних катаклізмів на буття окремої людини, а також через твори інших мистецтв, насамперед акустичних» [4, с. 138].

Здається не випадковим, що Л. Вісконті, фільмуючи стрічку «Леопард» (що стане переможцем Каннського фестивалю 1963 року й сягне вершин кіномистецтва), розкриває свій талант ще і як автор лібрето, а також (уже звично для себе) виступає як режисер і сценограф опери «Диявол у саду» сучасного італійського композитора Франко Манніно, з яким співпрацює і в кіно (зокрема у фільмах «Найкрасивіша», «Сімейний портрет в інтер'єрі», «Невинний»). Робота над фільмом «Туманні зірки Великої ведмедиці» (майбутнім здобувачем Золотого лева Венеційського фестивалю), не завадила майстрові одночасно продовжувати співробітництво з театрами. А тому 1964 року митець, маючи значний авторитет у театральному світі, приймає запрошення двічі поставити оперу «Трубадур» Д. Верді та працює з різними творчими колективами в Ла Скала та Ковент-Гардені. Тому самого року на сцені Римської опери майстер, укотре випробовуючи власні можливості, працює над спектаклем «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, за яким у досить короткий термін слідувала постановка опери «Дон Карлос» Д. Верді (1965).

Рік потому Л. Вісконті, який завжди намагався поєднати у своїй творчості

принципи драматичної та оперної режисури, пропускаючи сценічні твори крізь призму кінематографічного бачення, здійснив ще дві постановки: у Віденській державній опері («Фальстаф» Д. Верді) і на сцені Ковент-Гардену («Кавалер троянди» Р. Штрауса). Усвідомивши, що все ж таки «кінематограф перевершує театр, літературу, живопис у створенні зорових рухомих образів, здатних широко охопити життя в усьому його естетичному значенні та своєрідності» [5, с. 97], режисер екранізував роман А. Камю «Невинний» і, запросивши на головні ролі М. Мastroяні й А. Каріну, презентував надзвичайно коректне екранне прочитання літературного тексту. Копітка праця над фільмом, що став номінантом численних премій і фестивалів, ніби лише розпалила талант автора-режисера, котрий 1967 року запропонував глядачам Ковент-Гардену третю оригінальну версію опери «Травіата» Д. Верді, що органічно поєднала переконливість і природність драматичного дійства з умовністю та піднесеністю оперного мистецтва.

Маючи значний кінематографічний досвід, Л. Вісконті глибоко усвідомлював, що, «оперуючи часом як засобом виразності, кіно здатне передати стрімку зміну подій у їхній внутрішній логіці» [5, с. 97], а тому не випадково, започаткувавши «німецьку трилогію», першою фільмує масштабну кінофреску «Загибель богів». Показово, що складна кінопостановка не тільки не виснажує майстра, але й, навпаки, надихає його на нові творчі експерименти на сцені Віденської державної опери, де режисер того ж 1969 року здійснив постановку «Симон Бокканегра» Д. Верді. Чотири роки потому поціновувачі таланту Л. Вісконті познайомляться з його останньою постановкою – оперою «Манон Леско» Д. Пуччіні в межах театрального Фестивалю Двох світів в італійському місті Сполето, де майстер уміло маніпулює ракурсним поглядом театрального глядача.

Наукова новизна. Аналізуючи специфіку екранної та сценічної творчості Л. Вісконті, виявлено, що митець глибоко відчував закони кінематографу в їх складних взаємозв'язках із канонами театру. З'ясовано, що у творенні екранного чи то сценічного продукту постановник не відмовлявся від жодних засобів, котрі здатні йому слугувати, навіть коли йдеться про використання прийомів, не типових для певного виду мистецтва.

Висновки. У ході дослідження доведено, що Л. Вісконті, тонко відчуваючи час і чудово знаючи закони сцени та екрану, висловив у

своєму мистецтві найрізноманітніші театральні й кінематографічні ідеї. Звертаючись до витоків кіно й, зокрема, творчості Ж. Мельєса, майстер йшов від театру, стрімко рухаючись в бік кінематографу як синтетичного виду мистецтва. Виявлено, що для універсального за характером творчості митця, котрий став першим в історії італійського театру режисером-диктатором (що беззастережно підпорядковував у постановочному процесі все і всіх своїй волі) характерним було бачення фільму як органічного цілого, разом із монтажними побудовами, основою яких залишився принцип секвенції, тобто виробництво цілісного епізоду, що безперервно знімають на плівку. Показано, що у своїй пристрасності до зйомки довгими планами Л. Вісконті-неореаліста, його авторському стилю було властиво те, що можна визначити як «почуття конкретності». Разом з тим схарактеризовано творчість майстра як продуцента яскравих вистав яскравих, святкових, гостро театральних, в котрих усі – персонажі, предмети та прикмети реального світу лишень образ чи то привід для гри. Виявлено, що у продукуванні фільмів режисер безсумнівно, мав на увазі ту творчу можливість, яка становить природну властивість театру і, на жаль, так часто втрачається в кінематографі, а саме можливість забезпечити безперервну послідовність життєвого плину та існування виконавця в образі.

Література

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво. Київ: Логос. 2011. 391 с.
2. Велимчаниця О. Театр для діалогу: на перетині з активізмом і терапією? URL: http://kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9_2.pdf (дата звернення: 07.09.2023).
3. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі). Київ: Інтертехнологія, 2006. 272 с.
4. Зубавіна І. Б. Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. 2009. Вип. 4–5. С. 224–239.
5. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету*. 2012. Вип. 4. С. 96–102.
6. Ширман Р. Український театр і кінематограф на початку ХХ століття: аспекти взаємодії та новаторські тенденції. URL:

<http://audiovisual-art.knukim.edu.ua/article/view/185704> (дата звернення: 08.09.2023).

7. Юдкін-Ріпун І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 2. С. 7–23.

8. Bacon Henry. Visconti : Explorations of Beauty and Decay. Cambridge University Press, 1998. 297p.

9. Nowell-Smith Geoffrey. Luchino Visconti. British Film Institute, 2003. 250p.

10. Silva Horacio. The Aristocrat. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2006/09/17/style/tmagazine/t17visconti.html> (дата звернення: 09.09.2023).

References

1. Briukhovetska, L. (2011). Cinema art. Kyiv [in Ukrainian].

2. Velymchanytsia, O. Theatre for dialogue: at the intersection of activism and therapy? URL: http://kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9_2.pdf [in Ukrainian].

3. Zubavina, I. B. (2006). Screen culture: means of modelling artistic reality (time and space in cinematography)]. Kyiv [in Ukrainian].

4. Zubavina, I. B. (2009). Artistic modelling of space and time in cinematography as a semantic-

aesthetic search. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 4–5, 224–239 [in Ukrainian].

5. Kholodynska, S. M. (2012). Cinematography and television – "polyphonic" forms of art (aesthetic and artistic features). *Bulletin of Mariupol State University*, 4, 96–102 [in Ukrainian].

6. Shyrman, R. Ukrainian theatre and cinema at the beginning of the 20th century: aspects of interaction and innovative trends. URL: <http://audiovisual-art.knukim.edu.ua/article/view/185704> [in Ukrainian].

7. Yudkin-Ripun, I. (2015). From stage rehearsal to literary text: manifestations of the "stream of consciousness" in the works of V. Vynnychenko. *Art History Studies*, 2, 7–23 [in Ukrainian].

8. Bacon, H. (1998). Visconti: Explorations of Beauty and Decay. Cambridge University Press [in English].

9. Nowell-Smith, G. (2003). Luchino Visconti. British Film Institute [in English].

10. Silva, H. (2006). The Aristocrat. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2006/09/17/style/tmagazine/t17visconti.html> [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2023
Отримано після доопрацювання 14.11.2023
Прийнято до друку 22.11.2023