

АВТОРСЬКА РЕЖИСУРА В ЕКРАННОМУ ТА СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті визначається сутність авторства в кінематографі, виявляється колективний та універсальний характер авторської режисури в екранному й сценічному мистецтві, досліджуються особливості творчості універсальних кіноавторів, котрим вдалося, спираючись на літературні та музичні твори, реалізувати творчий потенціал у театрі, кіно, на телебаченні.

Ключові слова: авторська режисура, суб'єктивізація творчості, авторське кіно, театр, телебачення.

В статье определяется сущность авторства в кинематографе, выявляется коллективный и универсальный характер авторской режиссуры в экранном и сценическом искусстве, исследуются особенности творчества универсальных киноавторов, которым удалось, опираясь на литературные и музыкальные произведения, реализовать свой творческий потенциал в театре, кино, на телевидении.

Ключевые слова: авторская режиссура, субъективизация творчества, авторское кино, театр, телевидение.

In the article the essence of authorship in the film, it appears a collective and universal nature of the author's direction in the screen and performing arts, studied creative features of universal cinematic author who managed based literary and musical works, to realize their creativity in theater, cinematography, on television.

Keywords: author's directing, subjection creativity, copyright movies, theater, television.

Виникнувши в епоху модерну й синтезуючи здобутки літератури, образотворчого мистецтва, музики, театру, кінематограф, можливо й мимоволі, акумулює в собі тенденції того часу. Однією ж з основних модерністських мистецьких тенденцій є виявлення потужної суб'єктивізації творчості: «авторське внутрішнє почуття, авторське переживання, авторське враження, авторське світовідчуття, що перетворюються і визначають естетичні чинники» [2,4].

Отож виходить, що проблема автора в кіномистецтві актуальна чи не впродовж усієї, більш ніж столітньої, його історії, незважаючи на спроби її теоретичного обґрунтування вже в епоху постмодерну. При цьому просліджується цікавий факт, колективний портрет кінематографічного авторства складається лише з розвитком кіно, ускладненням виробництва й чи не фізичної неможливості одноосібно охоплювати однією людиною численні кінопрофесії: сценариста, режисера, художника, оператора, актора, продюсера

тощо. Слід брати до уваги й той факт, що на законодавчому рівні авторські права на фільм все ж таки поширюються лише на кількох учасників творення кінематографічного продукту: режисера, сценариста, оператора, композитора, художника. Проте незаперечним залишається твердження, що кінематограф — передовсім мистецтво режисера, особливо коли йдеться про кінорежисера-автора. Саме кіноавторові належить глибоко проникати в буття, його явища, осмислювати й оцінювати їх, «виявляючи себе як суб'єкт художньої діяльності» [1, 18] й виступаючи носієм певних «субстанціональних властивостей та характеристик» [5, 381] у створенні цілісного художнього образу фільму, котрий є унікальним відбитком картини світу.

Показово, що суперечності навколо проблеми авторства в кіно з особливою силою загострилися на межі 50–60-х років ХХ століття, коли ще важливішим стає «не відображення об'єктивної реальності в творах, але вираз реальності суб'єктивної» [2, 4]. Парадоксально, але саме тоді, коли

Р. Барт проголошує славнозвісну тезу про «смерть автора», спостерігається сплеск авторської творчості, передовсім у кіно. На думку О. Філатової, актуалізація інтересу до категорії автора в означений час «викликана як інтро-, так і екстра факторами. Зокрема максимальною гетерогенністю соціокультурних явищ, переосмисленням трагічного минулого та пошуком нової світоглядної системи координат» [24, 119]. Однак існує переконання, що «без однієї людини, уява якої народжує майбутні образи (зображення), фільму б не склалося. Це, звичайно ж, режисер, який і сценарій обирає, або ж сам його пише, і збирає знімальну групу, і монтаж контролює» [6, 15], своєрідно моделюючи відображуваний ним світ. При цьому художне моделювання — як метод дослідження явищ і процесів, що ґрунтується на заміні конкретного об'єкта досліджень (оригіналу) іншим, подібним до нього, і водночас як процес створення та вивчення певної моделі — й надалі залишається актуальним для кінознавства. Адже значна частина накопичених людством знань про світ, представлена в творах кіномистецтва, з особливою силою може бути розкрита на підставі розгляду поняття «кінематографічна модель світу». Моделлю виступає кінофільм, який, проминувши уявну стадію задуму, постає як матеріально реалізована кінематографічна система, котра, відображаючи чи відтворюючи в певному сенсі об'єкт мистецтвознавчого дослідження, здатна заміщати його так, що вивчення моделі дає нову інформацію про мистецький об'єкт. В свою чергу «суб'єктом моделювання постає творча особистість — митець, який у художньо-образній формі виявляє своє світовідношення» [14, 135] й, беручи до уваги факт наявності численних моделей певного об'єкта, що моделюється, виділяє цікаві саме йому ознаки об'єкта, ставить свою мету моделювання і створює за допомогою специфічної кіномови власну кінематографічну модель, яка одночасно відображає суб'єктивні й загальні, уявно виділені, сторони явища у всіх його різноманітних та складних властивостях. Отож проблема особливостей моделювання дійсності в кіно, так само як і в літературі, і в сценічному мистецтві, тісно пов'язана з постаттю автора, що по суті є універсальною категорією, «оскільки в творі немає жодного елемента, який не пройшов би крізь призму авторської свідомості» [18, 168]. Тож *метою* наших наукових розвідок є аналіз та виявлення особливостей творчості певним чином універсальних кіноавторів, котрим вдалося, спираючись як на визначні, так і доволі відомі літературні твори реалізувати

свій творчий потенціал в екранному й сценічному мистецтві.

У численних працях вітчизняних і зарубіжних дослідників авторського кіно (серед яких назвемо Д. Бордвелла, Е. Бюлло, В. Виноградова, Я. Газду, Е. Єфимова, Л. Зайцеву, І. Зубавіну, А. Маттелара, Г. Маршала, О. Мусієнко, С. Ніла, О. Орлова, С. Пензіна, К. Разлогова, Н. Самутіну, В. Скуратівського, Е. Сарріса, С. Тримбача, С. Фрейліха, Г. Чміль), у тлумаченні категорій «автор» та «авторський кінематограф», проблеми образу кіноавтора і пов'язаних з нею питань про авторську позицію виявляється досить широкий спектр думок. Очевидною й водночас семантично розмитою категорією світового кінематографічного розвитку називає авторське кіно В. Скуратівський, вважаючи його моделлю, що «позначена швидше від'ємними, аніж об'єктивними естетичними характеристиками» [22, 147]. Проте, на наш погляд, важливим є врахування того факту, що в часи становлення, розквіту й деякого занепаду європейського авторського кіно, теоретична проблема автора, зокрема в літературознавстві (бо ж кіно й літературу пов'язує здатність вести оповідь, принцип оповідності (нарративність)), [2] позначена полярними підходами від певного відсторонення на початку ХХ століття до «перспективного розвитку в «радянській школі» М. Бахтіна–В. Виноградова–Б. Кормана, від артикульованого імперативу «смерті автора» до зворотної реакції 1990-х років — «теоретичного воскресіння» суб'єкта авторства» [23, 169].

Авторська фільмова творчість Лукіно Вісконті, що стояв біля витоків італійської моделі авторського кіно, базованої на кінематографічних здобутках неореалізму, давно стала предметом численних наукових розвідок. Меншої уваги дослідники творчості митця (зокрема театрознавцями) приділили тому факту, що в часи зародження й розквіту неореалізму відбулося становлення митця і як театрального режисера. «Зруйнована війною Італія, — пише І. Зубавіна, — постає ідеальною декорацією світу, в якому відбувається збіг соціального з естетичним. Саме тут виникає неореалізм — напрям, вкрай стурбований пошуком втраченої реальності» [13, 109].

Режисер-автор — не лише унікальна професія, а й своєрідна доля, на яку слід ретельно й самовіддано працювати. Свого часу Л. Вісконті, який дебютував у 1942 році стрічкою «Одержимість», зазначав: «Навчаєшся завжди в когось, сам нічого не винаходиш, а якщо винаходиш, то все одно пе-

ребував під чийсь сильним впливом, а особливо, коли робиш свою першу річ» [9, 167].

Багатообіцяючим сценічним дебютом митця стала вистава «Жахливі батьки» за п'єсою Жана Кокто, в якій, як і в авторських фільмах митця, вражало «опрацювання візуального ряду» [13, 138]. Показовим для розвитку потужної авторської особистості, був той факт, що, попри незначний творчий досвід, період з 1945-го до 1949 року був досить плідним для молодого театрального постановника. Не випадково ж саме «від театру кіно запозичує майстерність режисури і акторську гру» [2, 5]. До того ж молодий тоді режисер-автор, здобуваючи досвід у постановці сценічних творів та співпрацюючи з відомими художниками, що самі по собі виступали яскравими особистостями (зокрема Сальвадором Далі, Франко Дзеффіrellі), презентував на різних сценах Італії одинадцять драматичних вистав («П'ята колона Е. Хемінгуея, «За зачиненими дверима» Ж.-П. Сартра, «Злочин і кара» за Ф. Достоєвським, «Одруження Фігаро» Бомарше, «Скляний звіринець», «Трамвай «Бажання»» Т. Вільямса, «Розалінда, або Як вам це подобається», «Троїл і Кессіда» В. Шекспіра, «Орест» В. Альф'єрі тощо). В означених роботах майстер, сміливо відштовхуючись від основних принципів кінематографічного неореалізму (як-от прагнення хронікальної документальності та художньої образності, яка впливає з побутової вірогідності), активно й настирливо впроваджував принципи театральності натуралізму, надто вирізняючись серед постановників сцени того часу.

У складні повоєнні часи митцеві, докладавши чималих зусиль, вдається сформувати власну трупку «Компанія» 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, який витримав випробування часом. Пізніше, в спогадах, майстер відзначав: «Якщо відволіктися від нашого кінематографічного досвіду, то можна довести, що театр плекав неореалізм доти, допоки це було можливо» [9, 393].

Слід відзначити, що Л. Вісконті був по суті своєрідним реформатором італійського театру, адже, борючись не лише за пунктуальність публіки, а й за те, щоби сценічне мистецтво стало доступним широкому глядацькому загалу, став чи не першим театральним постановником, який відмовився від послуг суфлера і ніколи не пошкодував про це. Митцеві вдалося виховати низку таких акторів нового покоління, які не потребували роботи з суфлером. Свої новації режисер-автор, ко-

трий з величезною повагою ставився до виконавців, пояснював у такий спосіб: «Я проводжу дуже довгі читання п'єси за столом. Якщо потрібно, до 10–15 днів: це репетиції, під час котрих кожний вживається у свою роль і в свій текст, вносячи в нього поправки, змінюючи, перекроюючи, доводячи до блиску. Я надаю акторам свободу ґрунтовної роботи над роллю, спрямовуючи її в необхідне русло. Це вселяє в актора віру в себе, тобто дає йому можливість оволодіти роллю, звільняє від комплексів, якщо вони в нього є, від боязкості, якщо вона йому заважає. Коли ми переносимо репетиції на сцену і розпочинаємо роботу над мізансценами, тобто починаємо пересувати наших персонажів, знаходити їм потрібне місце, актори вже так освоїлися зі своїми ролями, що їм уже не потрібен суфлер. На цей час кожний знає свою роль напам'ять. Така робота вселяє у виконавця впевненість» [10, 405].

Поєднуючи роботу в кінематографії й театрі Лукіно Вісконті, запровадив незвичну для виконавців жорстку творчу дисципліну й разом з тим намагався виховувати універсальних акторів, які, опанувавши дивовижною пластичністю, мали легко й невимушено налагоджувати живу комунікацію з глядачем, встановлювати безпосередній емоційний контакт, тим самим прагнучи надати виставі максимальної правдоподібності. Постаючи одним з основоположників режисерського театру в Італії [18], де особлива увага приділялась виконавській пластиці, майстер відзначав: «Актори драматичних театрів до недавнього часу були намертво прив'язані до стільця, до крісла, стола віковичної «театральної вітальні»... Я їх примусив зрушити з місця, рухатися, танцювати. Сучасна вистава тяжіє до танцю не як до естетичної форми, а як до «розкутого» руху. Можливо, епоха Ібсена і Чехова вже закінчується і перед нами відкривається нова епоха, епоха театру, в якому персонажі будуть розкриватися більш повно, природно і широко...» [10, 393].

Вибудовуючи фільм за фільмом авторський кіносвіт, Л. Вісконті не поривав зв'язок з театром протягом усього життя. Та це й не дивно, адже захоплення мистецтвом у юного аристократа розпочалося з театру, передовсім оперного. А тому невдовзі після виходу в 1951 році кінострічки «Найкрасивіша», митець дебютує ще і як оперний режисер виставою «Весталка» Гаспаре Спонтіні в театрі Ла Скала — тим самим, можливо, віддаючи належне своєму юнацькому захопленню або ж виявляючи повагу до батьківського покровительства означеного театру. Із вказаної постановки розпо-

чинається тісна й плідна співпраця майстра з видатною співачкою Марією Каллас, з якою він створює вистави «Анна Бoleйн» Гаetano Доніцетті, «Іфігенія в Тавриді» Глюка інші. Потому з'являються оперні постановки «Сомнабула» В. Белліні, «Травіата» Дж. Верді, в яких режисер ніби випробовував синтетичну природу сценічного мистецтва, що уможливує творення художнього образу й 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 рр.

Вишукана культура автора-режисера свідчить про те, що Л. Вісконті тонко відчував, як «кіно, запозичуючи у музики звукове начало, перетворює і ускладнює його до багатоскладового звукового образу, де сплітаються шумовий, вербальний і власне музичний компоненти» [2]. 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 у 1954 році складну «костюмну» (в чомусь «театральну») постановку «Почуття», неодноразово вказуючи, що черпав натхнення в театрі. Витончений музичний ряд кінострічки не випадково належить видатному композиторові ХХ ст. — Ніно Рота, з яким Лукіно Вісконті співробітничатиме не лише в кіно («Білі ночі», «Рокко і його брати», «Бокаччо-70: Робота», «Леопард», а й в численних театральних постановках. Адже давно помічено, що твори сценічного й екранного мистецтва, позначені яскравою індивідуальністю автора-постановника, стають своєрідним сузір'ям талановитих творчих особистостей.

Виношуючи черговий кінематографічний задум, майстрові неодноразово вдається зачарувати вибагливу театральну публіку. Отож одну за одною він здійснює успішні постановки творів Д. Верді («Дон Карлос», «Трубадур», «Макбет» ін.), Г. Доніцетті «Герцог Альба», співпрацюючи з фестивалем «Двох світів» у місті Сполето, Віденською державною оперою та лондонським «Ковент-Гарденом». Примітно, що, поставивши у 1958 році спектакль «Дон Карлос» у Ковент-Гардені, Вісконті відчуває в собі здатність ще глибше розкривати свій талант, а тому вперше пробує свої сили як оперний сценограф.

Ведучи активний творчий пошук авторських виражальних засобів, режисер не полишає робо-

ту і в драматичному театрі, де з'являються його постановки «Смерть комівоєжера» А. Міллера (1952), «Три сестри» (1952), «Про шкоду тютюну» (1953), «Дядя Ваня» (1955), А. Чехова, «Трактирниця» (1952), «Купець із Смирни» (1957) К. Гольдони, «Медея» Евріпіда (1953), «Фрекен Юлія» А. Стріндберга (1957), «Вид з мосту» А. Міллера (1958), в яких, на жаль, декларований митцем натуралізм набуває дещо хворобливого фізіологічного відтінку. В 1959 році режисер вдається до постановки фільму «Рокко і його брати», що вийшла на екрани вже в 1960 році й мала не лише шалений успіх у глядачів, а й стала лауреатом численних нагород, була глибоко вивчена дослідниками творчості митця [18].

Пізніше Л. Вісконті, не пориваючи з кінематографом, здійснює нові сценічні постановки «Аріальда» Д. Тесторі (1961), «Вишневий сад» А. Чехова (1965), в перерві між якими працює над фільмом «Леопард» (1963). Потому виходить 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» [13, 138].

У 1963 р. Л. Вісконті, фільмуючи стрічку «Леопард» (що тріумфально стане переможцем Канського фестивалю 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 в саду» сучасного італійського композитора Франко Манніно, з яким співробітничав і в кіно (зокрема, у фільмах «Найкрасивіша», «Сімейний портрет в інтер'єрі», «Невинний»). Робота над фільмом «Туманні зірки Великої Ведмедиці» (майбутнім здобувачем Золотого лева Венеціанського фестивалю), що не завадило майстрові одночасно продовжувати співробітництво з театрами. А тому 1964 митець, маючи значний авторитет у театральному світі, приймає запрошення двічі поставити оперу «Трубадур» Д. Верді — випробовуючи можливість співпрацювати з різними творчими колективами у Ла Скала та Ковент-Гардені. Того ж року на сцені Римської опери майстер, вкотре випробовуючи власні можливості, працює над спектаклем «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта, за яким у досить короткий термін була здійснена постановка опери «Дон Карлос» Д. Верді (1965).

Рік потому Л. Вісконті, який завжди намагався поєднати в своїй творчості принципи драма-

тичної й оперної режисури, пропускаючи сценічні твори крізь призму кінематографічного бачення, здійснює ще дві постановки: у Віденській державній опері («Фальстаф» Д. Верді) та на сцені Ковент-Гардена («Кавалер троянди» Р. Штрауса). Усвідомлюючи, що все ж таки «кінематограф перевершує театр, літературу, живопис у створенні зорових рухливих образів, здатних широко охопити життя в усьому його естетичному значенні та своєрідності» [25, 97], режисер вдається до екранізації роману Альбера Камю «Невинний» і, запровадивши на головні ролі М. Мastroянні й А. Каріну, презентує надзвичайно коректне екранне прочитання літературного тексту. Копітка праця над фільмом, що став номінантом численних премій і фестивалів, ніби лиш розпалювала талант автора-режисера, котрий 1967-го пропонує глядачам в Ковент-Гардені третю оригінальну версію опери «Травіата» Д. Верді, органічно поєднуючи переконливість і природність драматичного дійства, трепетно дотримуючись законів драматичного театру й поєднуючи їх 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 в їхній внутрішній логіці» [25, 97], а тому не випадково, започатковуючи так звану «германську трилогію», першою фільмує масштабну кінофреску «Загибель богів». На думку А. Плахова названий фільм є чи не єдиною високою трагедією ХХ століття, яка не поєднана з фарсом і в якій режисер сплавляє воедино міф і сучасну історію індустріальної буржуазії, яка вогнем своїх доменних печей розпалила печі Освенцима [21]. Показово, що складна кінопостановка не лише не виснажує майстра, а й, навпаки, надихає його на нові творчі експерименти на сцені Віденської державної опери, де режисер того ж 1969 року здійснює 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 [19].

В свою чергу І. Бергман — визнаний світовою кіноспільнотою класик авторського кіно, маючи певний сценічний досвід, здійснював перші кроки в кінорежисурі, прагнучи не віддалятися від театру. Не випадково в 1945 році він фільмує стрічку «Криза», беручись екранізувати п'єсу

Лека Фішера «Мати-тварина». Як відомо, дебют великого майстра виявився невдалим, проте наступна робота молодого тоді кінорежисера «Дош над нашим коханням» знову базується на матеріалі п'єси (норвезького драматурга Оскара Бротена). Адаптація театральної драматургії в екранному просторі надалі матиме потужний розвиток в авторському кінематографі митця.

Протягом усього довгого творчого життя І. Бергман з перемінним успіхом співпрацюватиме з театрами Швеції, Данії, Норвегії, Німеччини, Великобританії і як режисер-постановник (який також реалізував свій талант і в постановці опер — «Пригоди гульвіси» І. Стравінського, «Вакханки» Д. Бьортца, оперети — «Весела вдова» Франца Легара, балету), і як художній керівник. У різні роки майстер презентуватиме сценічні постановки, що отримують широку популярність і будуть показані в численних містах Європи. Серед найбільш відомих театральних робіт І. Бергмана, в яких було задіяно й кінематографічний досвід автора-режисера — «Пер Гюнт», «Дика качка», «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра, «Шість персонажів у пошуках автора» Л. Піранделло, «Марія Стюарт» Ф. Шиллера, «Пелікан», «Фрекен Жюлі», «Гра снів» А. Стріндберга, «Макбет», «Дванадцята ніч», «Король Лір», «Гамлет» В. Шекспіра, «Три сестри», «Чайка» А. Чехова. При цьому деякі з них (скажімо, «Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра) стали визначними подіями в театральному житті Швеції.

Багатолітнє співробітництво майстра з театральним і кіномистецтвом іноді давало йому можливість йому компенсувати творчі невдачі чи то на сцені, чи то на екрані. Так сталося, приміром, після проігнорованої публікою стрічки «Жіночі мрії», коли творча поразка митця в кінематографі була компенсована успіхом постановки оперети «Весела вдова», або ж, навпаки, — фільмом «Крізь тьмяне скло» режисер-автор затушовував фактичний провал чеховської «Чайки» на сцені шведського Королівського драматичного театру. Іноді ж успішні театральні постановки суперничали з авторськими кінофільмами майстра, що здобували міжнародне визнання, отримуючи найпрестижніші премії і нагороди.

Цінним, на наш погляд, є використання театром і кінематографом драматургічних напрацювань митця, а саме адаптація його кіносценаріїв для сцени (зокрема, сценарій «Цькування» знайшов своє сценічне втілення в Норвегії та Великобританії), а також фільмування кінострічок за сценаріями І. Бергмана іншими режисерами («Жінка без обличчя», «Єва» Г. Муландера, «Благі

наміри» А. Білле, «Недільна дитина» Д. Бергмана, «Невірна» Л. Ульман).

Вірний одночасно театральній і кінотрадиції (співпрацювати з постійною групою акторів: Гарріет і Бібі Андерсон, Інгрід Тулін, Лів Ульман, Макс фон Сюдов, Гуннар Бьєрнстранд, Сігг Фурст, Ерланд Юзафсон ін.), а також, фіксуючи колективне світовідчуття, створювати візуально-образний ряд стрічки з постійним соратником-оператором (Свенном Нюквістом, з 1960 року), І. Бергман знаходить вихід своєму потужному таланту і в роботах для телевізійного екрана. Так, враховуючи обмежені виражальні можливості малого екрана (де б органічно поєднувались вербальні й візуальні емоційні компоненти екранного тексту), режисер-автор у різний час продукує телевізійні фільми: «Сцени з подружнього життя», «Лицем до лица» (котрі мали також і кіноверсії), «Після репетиції» (що був адаптацією однойменної театральної п'єси митця), «Двоє блаженних», а також презентує телевізійну версію опери В.-А. Моцарта «Чарівна флейта» [16].

Анджей Вайда, який стояв біля витоків польської школи, а отже моделі авторського кіно, також реалізував свій талант і як театральний режисер. Один з найвідоміших і найбільш титулованих режисерів сучасності, стрічки якого часом опинялися на перетині полярних думок, неодноразово доводив універсальність свого авторського обдарування. Нині, оцінюючи 60-річний творчий доробок майстра, з впевненістю можна говорити про унікальність особистості режисера, що для світової кіноспільноти водночас постає як художник і громадянин, філософ і політик, трибун і педагог. Саме в його кінокартинах багатьом талановитим акторам, а передовсім Збігневу Цибульському, Данієлю Ольбрихському, вдалося сягнути вершин виконавської майстерності.

Вже перші фільми А. Вайди («Покоління», «Канал», «Попіл і діамант»), в яких митець намагався переосмислити й з максимальною достовірністю відтворити ключові події в історії Польщі, засвідчили про прихід у кінематограф оригінального автора, що проявляє «індивідуальні риси естетики, схильність до оперування контрастом, зображує суттєві для драматургії деталі, вживає метафори» [6, 300]. Презентувавши у кінострічках, позначених високохудожнім смаком та документальною точністю, розмаїття тематики й мистецьких стилів, майстер протягом усього творчого життя демонстрував кіносвітові унікальну й плідну працездатність, вміння акумулювати й виносити на широкий загальний більшість проблеми

сучасного йому суспільства, здатність виношувати творчі ідеї й реалізовувати їх у кінематографічному творі, виявляючи фантастичне терпіння в очікуванні. Перекоаний у тому, що кіно є частиною історичного досвіду суспільства і відіграє важливу соціальну і політичну роль [7], митець, приміром, добивався права викрити фальшиву сутність робітничо-селянського уряду у фільмі «Людина з мармуру» довгих дванадцять років. Безкомпромісно виявляючи власну громадянську позицію, митець стверджував: «Я боровся не за те, щоб створювати фільми, а за те, щоб була свобода, зокрема й для тих, хто хоче робити кіно» [4].

Покажемо той факт, що, постаючи суб'єктом моделювання й виявляючи власне світоставлення у своєрідній художньо-образній формі [14], митець вже в ранній період творчості прагне опанувати сценічним простором, дебютуючи у 1959 році як театральний режисер виставою «Капелюх, повний дощу». В різні роки режисер-автор, здобуваючи досвід у постановці сценічних творів, презентував на різних сценічних майданчиках Польщі й зарубіжжя численні драматичні вистави, деякі з яких (наприклад, п'єса Станіслави Пшибишевської «Справа Дантона») з властивою майстрові ретельністю й виваженістю у передачі авторської самобутності драматурга, були перенесені на екран. При цьому митець активно і вміло використовував у театральній режисурі кінематографічні засоби (мізансценування, динаміку руху, монтажні переходи), а в режисурі кіно — розмаїту палітру сценічних прийомів: від мімічної виразності й пластики персонажів до прагнення прямого звернення героїв до глядача. Вже в зрілому віці в одному з інтерв'ю А. Вайда зазначав, що «європейський театр — як польський <...> давньогрецький, заснований на авторі, на п'єсі. Сьогоднішній театр більше видовище, він поєднується з телебаченням, з кіно, і замість слова в ньому — картинки» [8].

У своїй творчості і життєвій позиції Анджей Вайда — видатний художник ХХ–ХХІ ст. — прагнув бути вільним і незалежним передусім духовно. За висловом Г.-В.-Ф. Гегеля, кінорежисер з повним правом міг би сказати: «В цьому часі я залежний, підвладний випадковості, але все-таки я вільний для себе» [11, 179]

По-своєму унікальний досвід роботи в театрі мав і один з найпопулярніших представників авторської кінорежисури Андрій Тарковський, запрошений 1977-го для постановки «Гамлета» в Московський «Ленком». Попри той факт, що робота над виставою виявилась розчаруванням

для майстра, оскільки сценічна версія геніального творіння В. Шекспіра з залученням до головних ролей А. Солоніцина, М. Терехової, І. Чурикової не здобула успіху у глядача й витримала на кону лише рік після прем'єрного показу, митець продовжив співпрацю з театром.

За кілька років — у 1983-му — він отримує пропозицію випробувати власні сили як постановник опери М. Мусоргського «Борис Годунов» на сцені лондонського королівського театру «Ковент-Гарден», в якій партію Бориса блискуче виконав Роберт Ллойд. Показово, що режисер використав можливість запросити сценографом вистави М. Двигубського, з яким його пов'язувала співпраця в кіно (зокрема у фільмі «Дзеркало»). На думку С. Лисенко, «у сценічній інтерпретації А. Тарковського, для котрого як для кінорежисера візуальний чуттєвий досвід є визначальним, аудовізуальні імпульси оперного тексту опредмечувалися, насамперед, засобами сценічного ряду. У його постановочному прочитанні опери М. Мусоргського центральною стає драма особистості, тема душевних мук царя-злочинця, розплати за скоєне. Найбільш яскраве втілення ця тема знаходить у додатковому рівні візуально-сценічної партитури вистави, де отримують невербальне вираження два смислових мотиви, актуальні для режисера, — мотив невинно вбитого царевича і мотив божого і людського суду над злочинцем Борисом» [20].

Кінематографічний талант митця дав йому змогу у постановці опери, вдало застосовувати властиві його авторському почерку символи, що певним чином перегукувались із фільмом «Андрій Рубльов». На переконання Ю. Анохіної першим таким відомим символом — є ікона Трійці, спроектована на сценічний задник. Появу Трійці, вихопленої з темряви світловим променем — «камерою», глядач спостерігав у ту хвилину, коли диявол входив у душу ченця Григорія і той скидав з себе чернече вбрання, щоб змінити його на одяг Самозванця. Подібне явище спостерігалось і наприкінці вистави, коли народ, втомлений від пекельних оргій і бунту, забувався важким сном, а Юродивий, як неприкаяний, тинявся по сцені. В цю хвилину на «задньому плані» з'являлася освітлена фігура янгола, що рухався над землею і яку бачив лише Юродивий [3].

Майстер сміливо використовував (чи то імітував) в оперному спектаклі перший і другий, великий і загальний «плани», прийоми своєрідного «рапіду», «стоп-кадру», вводив затемнення, оперував монтажними переходами між ява-

ми та діями. Кінематографічні «плани» на сцені А. Тарковському (в тісній співпраці з художником зі світла) вдавалося створити завдяки потужному променю, який, вихоплюючи з темряви героїв або ж певні предмети, аналогічно кіноапарату, фокусував на них глядацьку увагу. У такий спосіб дія, котра розвивалася на «першому плані» (скажімо, бесіда Пимена з ченцем Григорієм), виявлялася паралельною до дії на «другому плані» (вбивство царевича Дмитрія, що передувало за часом). Крім того, за допомогою своєрідного кінематографічного «монтажу» (що являв собою динамічний перехід від однієї сцени до іншої без завіси, через затемнення) режисер поєднував так звані «царські» сцени з «народними». Завдяки авторській винахідливості А. Тарковського вимушеної зупинки дії, зазвичай потрібної для зміни декорацій за закритою завісою, у виставі «Борис Годунов» на сцені Ковент-Гардена практично не було.

Показово, що задля достовірного показу терзань царя Бориса митець вдається саме до використання кінематографічних прийомів, які дають змогу вирішити одне з найважливіших завдань опери М. Мусоргського. Змусивши «оживати» так званий «другий план», режисер (до певної міри цитуючи самого себе) виводив на сцену малого, вбраного в білу сорочечку, царевича Дмитрія. Дитина являлася цареві в яскраво-зеленому світлі, водночас глядач бачив ще й вогненно-червоний маятник, який, відлічуючи відміряний Борисові час, розгойдувався в арці, що мала би нагадувати царські врата іконостасу.

На жаль, режисерський дебют, А. Тарковського на оперній сцені Ковент-Гардена так і не був офіційно зафіксований як фото- чи кінодокумент, хоч вистава, сповнена авторських знахідок у поєднанні виражальних засобів кіно- і сценічного мистецтва, й мала низку позитивних відгуків.

У підсумку відзначимо, що оригінальні принципи побудови кінотвору й специфічні засоби кіновирозності не лише знайшли у фільмах Л. Вісконті, І. Бергмана, А. Вайди, А. Тарковського безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних кінотворів, котрі об'єдналися в авторський кінематограф, а й справили значний вплив на авторську театральну й телевізійну режисуру видатних митців, котрі вирізнялися цілісною та стійкою сукупністю світоглядних, стильових і смислових ознак.

Реалізація яскравої індивідуальності у творчості як активного суб'єкта суспільного життя є головною ознакою кінематографа, що розвивати-

меться у новому тисячолітті. Проте нині до кіносвіту входить молоде покоління режисерів, котре, амбітно заявляючи про статус автора, часом не лише не обтяжує себе пошуком актуальної тематики, нового героя, мови, а й ігнорує надбання світової кіноспадщини, перетворюючи при цьому «техніку в самоціль, у формалістичне трюкацтво» [17, 76]. Однак декларації про авторство вимагають такого особистісного забезпечення кінотворчості, коли за фільмом стоїть не лише незалежна особистість, а й самобутня індивідуальність, котра прагне утвердити в своїй творчості загальнолюдські цінності. При цьому авторським слід вважати таке «кіно, що створює відчуття повної реальності життя на екрані, життя з усіма його недоречностями і бридотю, красою прихованою і явною...», кіно, в якому режисер здатен «надати силою свого генія знятому “шматку життя” смислу і змусити глядача повірити в існування цього смислу» [12, 8].

Джерела та література

- Автор // Скопенко О. // Мала філологічна енциклопедія / О. Скопенко. — Київ : Довіра, 2007. — 478 с.
- Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. — Минск : Тесей, 2008. — 392 с.
- Анохина Ю. Два Бориса (О постановке оперы М. Мусоргского Андреем Тарковским и Александром Сокуровым) / Ю. Анохина. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://tarkovsky.su/texty>.
- Бабій О. Анджей Вайда: «Я не маю жодних претензій до нашої нової дійсності». — [Електронний ресурс] / О. Бабій. — Режим доступу: <http://art.co.ua/andzhej-vajda-ya-ne-mayu-zhodnyh-pretenzij-do-nashoyi-novoyi-dijsnosti/>.
- Баранівський В. Ф. Суб'єкт і об'єкт / В. Ф. Баранівський // Філософія: Словник-довідник. — К. : НАКК-КіМ. — 2011. — С. 381.
- Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. / Л. І. Брюховецька. — К. : Логос, 2011. — 391 с.
- Вайда Анджей: «Телебачення бреше, а кіно говорить правду...». — [Електронний ресурс] / Анджей Вайда. — Режим доступу: <http://ru.telekritika.ua/lyudi/print/8308>.
- Васенина Е. Театр притворюється телевиденням і подражаєт кино. — [Електронний ресурс] / Е. Васенина. — Режим доступу: <http://2004.novaygazeta.ru/pomer/2004/17n/n17n-s36.shtml>.
- Висконти Лукино. Статті. Свідетельства. Высказывания / Лукино Висконти / Сост., ред. и авт. ком. Л. К. Козлова. — М. : Искусство, 1986. — 302 с.
- Висконти о Висконти ; [пер. с итал. ; предисл. В. Божовича]. — М. : Радуга, 1990. — 445 с.
- Гегель Г.-В.-Ф. Философия права / Г.-В.-Ф. Гегель. — М. : Мысль, 1990. — С. 270 — 323.

Доброскок О. Кіно і його засоби / О. Доброскок / Світова кіно класика : зб.ст. — К. : Видавничий дім «КМ Akademia», 2000. — С. 6–10.

Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності / І. Б. Зубавіна. — К. : Інтерхнологія, 2006. — 272 с.

Зубавіна І. Б. Художнє моделювання екранного хронотопу як засіб кінематографічної репрезентації світу / І. Б. Зубавіна // Мистецтвознавство України. — К. : СПД Кравчук В. К., 2010. — Вип. 11. — С. 133 — 140.

Зубрицька М. А тепер куди? — Одісея сучасних літературних теорій / М. Зубрицька // Вісник Львівського університету. — 2004. — Вип. 33. — Ч. 1. — С. 121 — 128.

Ингмар Бергман — биография. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.k1no.ru/bergman.htm>. — Заголовок з екрана.

Комаров С. В. История зарубежного кино : в 3 т. / С. В. Комаров. — М. : Искусство, 1965. — Т. 1. — 416 с.

Копейцева Л. П. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві / Л. П. Копейцева // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. — 2009. — № 2(1). — С. 168 — 173.

Лукино Висконти. История жизни. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.tonnel.ru/>. — Заголовок з екрана.

Лысенко С. Ю. Взаимодействие музыкального и сценического рядов в опере-спектакле (на примере «Бориса Годунова» М. Мусоргского — А. Тарковского) / С. Ю. Лысенко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Вып. 1 (39). — 2014. — Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/>.

Плахов А. Гибель богов / А. Плахов. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.afisha.ru/movie/169095/review/154736/#comments>.

Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція / В. Л. Скуратівський. — К. : Видавництво «Іван Федоров», 1997. — 240 с.

Філатова О. Від «смерті» до «реанімації»: метаморфози авторства в сучасному літературознавстві / Оксана Філатова // Studia Methodologica : [науковий збірник] / гол. р. Гром'як ; відп. ред. Ю. Завадський ; редкол. : О. Куца, М. Лабашук, Н. Поплавська [та ін.]. — Тернопіль : ТНПУ, 2009. — Вип. 29. — С. 169–174.

Філатова О. С. Термінологічна верифікація авторства: «системно-суб'єктний метод» Б. Кормана / О. С. Філатова // Наукові праці. Літературознавство. — 2012. — Вип. 193. — Т. 181. — С. 119 — 122.

Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення — «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості) / С. М. Холодинська // Вісник Маріупольського державного університету. — 2012. — Вип. 4. — С. 96 — 102.