

## РОБОТА РЕЖИСЕРА З КІНОТЕКСТОМ У ФІЛЬМАХ ІЗ ВТІЛЕНИМ ПРАВИЛОМ ТРЬОХ ЄДНОСТЕЙ

**А. В. Хіміч**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна  
andrewhimich@gmail.com

**А. Khimich**

I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater,  
Cinema and Television, Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-1772-1579>

### **А. В. Хіміч. Робота режисера з кінотекстом у фільмах із втіленим правилом трьох єдностей**

У статті розглянуто режисерський взаємозв'язок із кінотекстом в ігровому кіно та виокремлено дві форми взаємодії режисера з кінодраматургією. Означено різницю між «театральним» підходом до роботи з кінотекстом та авторським осмисленням історії. Предметом дослідження є фільми з локалізованою єдністю часу, місця та дії як приклад стимуляції варіативних режисерських авторських рішень. Виокремлено основні типи підходів, завдяки яким режисери ускладнюють кінотекст, насамперед камерні та акторські рішення. Наголошено, що звуження часопросторових та подієвих умовностей в ігровому кіно за правилом трьох єдностей застосовано авторами як експериментальне тло для напрацювання та оновлення режисерського інструментарію з метою незалежного висловлення.

**Ключові слова:** *кінотекст, режисура ігрового кіно, правило трьох єдностей, камерна оповідь, режисерська стилістика, авторське кіно.*

### **A. Khimich. The director's approach to film text in movies following the rule of three unities**

**The purpose of the research.** To identify the director's tools for conveying the authorial understanding of history. To prove that the director's authorial vision in working on film history does not always depend on the script written by the playwright. The article explores the directorial interaction with the film text in fiction films and identifies two forms of director's engagement with film dramaturgy and examines the distinction between the "theatrical" approach to working with film text and the authorial interpretation of the story. The object of the research is films with realized unity of time, place, and action, serving as examples of the space for potential directorial authorial approach.

**The methodology.** In the article the following scientific methods are applied: research (to collect

information about the chosen topic), deductive method (to identify certain stylistic features of films with the rule of three unities), comparative method (to identify the features of the director's work), and generalization method (to write conclusions).

**The results.** In conclusion, films with embodied unity of place, action and time serve as a vivid basis for illustrating the interaction of the director with the cinematic context: working on such projects requires the ability to create a complex cinematic context and tell a story within limited possibilities without violating the artificially defined canon of the three unities. Through the analysis of selected cinematic contexts and the identification of the director's toolkit used in them, authorial experiments with local narratives were divided into two groups. The first group included films in which the director works in a theatrical manner and simply transfers the action from the script to the screen, while the second group includes films with an existing authorial interpretation of the story, where the rule of the three unities is complemented by the director's concept. Studying the director's approaches of the second group allowed for the identification of four main tools for narrating a complex cinematic context, which complement or even contradict the script content: 1) the director-author's chamber view ("camera-pen") — to convey the directorial intonation of attitude towards characters and emphasize his authorial meanings and accents; 2) the chamber view of the character-author to convey his thoughts, attitude towards other characters, motivations, internal events, emotions, experiences, etc.; 3) audiovisual expression of the character's state and associations through associative editing, to narrate the character's perception of events; 4) a special, non-mediated cinema-theatrical actor's existence to narrate complex characters and human relationships. None of these tools is usually inherent in the screenplay of the film, therefore, their application does not affect storytelling but only complements it with new meanings.

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

**The scientific novelty.** It is the first comprehensive study of the director's aspect of interaction with the film text, depending on the author's intention.

**The practical significance.** Prospects for further research are related to the following aspects of the evolution of cinema art, which require scientific attention: the methodology of directorial interaction with text and subtexts; directorial innovations in "screenlife" films, where the rule of the three unities is observed; director's approaches to the cinematic adaptation of theatrical plays, and so on. Overall, the analysis of directorial tools is a dynamic and relevant process in light of the development of cinema industry technologies and the desire to experiment with formats and meanings of authorial expression.

**Keywords:** *film text, direction fiction films, classical unities, camera storytelling, directorial stylistics, film d'auteur.*

**Постановка проблеми.** Поява стримінгових платформ, таких як Netflix чи HBO, спровокувало хвилю масштабування виробництва аудіовізуальних творів, яке можна порівняти з «конвеєрними фільмами» доби Золотого Голлівуду, завдання яких полягало в культивуванні масового глядацького кіно. Такий підхід має на меті оповідь жанрової історії, у якій зацікавлені продюсери комерційного кінематографу. Таким чином, глядач зникає до сприйняття простого кінотексту, який, по-перше, має тенденцію передання змісту фільму через діалог персонажів між собою, а по-друге, функціонує здебільшого для передання фабули: тобто інтриги та послідовності подій. Кінотекст у таких фільмах залежить від сценарію, це «кіно драматургів, де режисер просто розводить мізансцену» (Truffaut, 1954, *Cahiers du Cinéma*), як його називав французький кінокритик та режисер Франсуа Трюффо. Тобто кінотекст підвладний структурі побудови подій (сюжетно-лінійній композиції) та змісту діалогу: для ускладнення кінотексту драматург додає «глибини» через слова, які промовляють герої, як у фільмі «Барбі» Грети Гервіг, або створює концептуальну драматургію, як у фільмах «Начало» Крістофера Нолана або «Все, всюди і водночас» Дена Квана та Деніела Шайнерта.

Авторський кінематограф, у свою чергу, передбачає зацікавленість кінематографістів не в комерційному успіху, а в ідейному пошуку та

переданні образів, змістів та світогляду автора-режисера (Корнеєва, 2016). Такий кінематограф культивує особливий режисерський погляд на кіноісторію, а точніше, пошук відповіді на питання, що є об'єктом оповіді, на чому концентрується наратив. Таким чином, режисер як автор може ускладнити кінотекст, не змінивши жодного рядка в сценарії, створивши особливу камерну стилістику оповіді або досягнувши нестандартного акторського виконання.

Феномен авторського ускладнення кінотекстів постає надзвичайно цікавим для мистецтвознавчого аналізу й водночас корисним з погляду теорії та практики режисури. Зокрема, актуальним стає розгляд режисерських методів і прийомів ускладнення кінотексту на прикладі фільмів із втіленим правилом єдності часу, місця та дії: у них подієвий ряд побудований навколо однієї інтриги, а події відбуваються в одному місці впродовж одного дня (Паві, 2006, с. 332). Такі фільми в сучасному кінематографі трапляються нечасто і здаються на перший погляд де-факто ознакою авторського рішення та складного кінотексту. Оскільки за стандартами сучасної кінодраматургії це не є нормативним для конструювання історії, тому постає питання: чи є таке штучне звуження кінематографічних можливостей справжньою ознакою авторського погляду та чи можна виокремити певні режисерські інструменти, що роблять подібні стрічки цікавими для глядача?

**Мета статті** — дослідити та проаналізувати підходи режисерів до роботи зі звуженням часопросторових та подієвих умовностей в ігровому кіно за правилом трьох єдностей, а також виокремити режисерський інструментарій для передання авторського осмислення історії в таких умовах. Методологія дослідження базується на комплексному застосуванні мистецтвознавчих та культурологічних наукових методів. У процесі дослідження використовувалися такі методи: системно-аналітичний метод (для вивчення та аналізу структур фільмів), порівняльний метод (для зіставлення режисерського інструментарію у фільмах з дотриманим правилом трьох єдностей), метод класифікацій (для узагальнення та систематизації висновків).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Правило трьох єдностей було створено теоретиками драми в межах нормативної парадигми класицизму в XVII ст. Правило локалізації часу, дії та простору було виведено «з довільно інтерпретованої “Поетики” Арістотеля, згідно з якою П. Ветторі (1560), а згодом А. Кастельветро (1570) приписали Арістотелеві закон трьох єдностей» (Клековкін, 2012, с. 237). Але сам Арістотель вказував виключно на необхідності єдності дії: «фабула... повинна відтворювати одну — і до того ж суцільну — дію» (Арістотель, 2023, с. 406). Про єдність часу мислитель лише зазначав в описі тенденцій написання трагедій свого часу: «Щодо протяжності зображувальних подій у часі, то трагедія має за можливості вмістити свою дію в одноденний кругообіг сонця або якнайменше з нього виступати» (Арістотель, 2023, с. 400). Єдність місця взагалі в праці не розглянута давньогрецьким мислителем. Як стверджує український мистецтвознавець О. Клековкін, «В античні часи “Поетика” не вплинула на розвиток театру та драматургії, однак її взяв на озброєння псевдокласицизм, який уперше сформулював уявлення про непорушність цих законів і почав вимагати, щоб драматурги їх додержували» (Клековкін, 2012, с. 104).

На ранньому етапі появи та розвитку кіно виникає усвідомлення того, що драматургія екранного твору не може бути калькою, тобто абсолютним запозиченням театральних канонів. Водночас кінодраматургія апелювала до деяких важливих напрацювань теорії драми: закладеної Арістотелем підходів до фабули, сюжету, композиції, архітекtonіки, перипетії та співпереживання. Про це писали такі майстри драматургії екранних мистецтв, як Сід Філд (2005), Роберт Макі (1997), Лінда Сегер (2010). Теоретики кінодрами закликали до максимальної концентрації навколо інтриги та співпереживання; це приводило до того, що режисери винаходили та використовували специфічні для кіномистецтва засоби виражальності: монтаж, ритм, рух камери, музичний супровід, кольорова гама, рішення візуальної стилістики, акторське виконання тощо. Водночас історія кіномистецтва фіксує й періоди відмови від будь-якої нормативності: це стало гаслом незалежного, експериментального, авторського кіно. Зокрема, французька нова

хвиля продемонструвала способи переосмислення канонічних кінематографічних засобів і стимулювала напрямок подальшого розвитку кіно до відмови від традиційного кінонарративу. Як наголошував французький режисер і теоретик кіно Александр Астрюк: «Я маю на увазі, що кіно поступово звільниться від тиранії візуального, від зображення заради нього самого, від безпосередніх і конкретних вимог нарративу, щоб стати засобом письма так само гнучким і тонким, як і письмова мова» (Abstruc, 1948, *L'Écran française*). “Cinema d'auteur” (авторське кіно) проголосило важливість режисерської фігури, що вплинуло не лише на візуальну складову, але й на режисерську взаємодію з написаним кіносценарієм (Thomson & Bordwell, 1994, с. 517).

Поруч зі складними постдраматичними підходами в кінематографії з'являються експерименти із застарілим для театру та практично неживим у кіно правилом трьох єдностей. Зокрема, це стосується кіноадаптацій камерних п'єс, до сценарної переробки яких перестали додавати сцени, які порушували б оригінальну камерність і збереження правила єдності місця, часу та дії. Так, на зміну масштабуванню світу всередині п'єси за допомогою додаткових локацій, масових сцен, екстер'єрів місць дії, вся увага зосереджується безпосередньо на характерах та взаєминах персонажів. Показовими прикладами є фільми Сідні Люмета «Смертельна пастка» і «12 розгніваних чоловіків»; кіноверсія п'єси Едварда Олбі «Хто боїться Вірджинії Вульф» (реж. Майкл Ніколс, 1966), «Мотузка» (реж. Альфред Гічкок, 1948). Серед кінокритичних та теоретичних робіт, що концентрували свою увагу на такому ставленні до драматургії та режисури екранних творів, слід виокремити працю Андре Базена «Що таке кіно?» (1976). Саме А. Базен наголошував на осмисленому режисерському підході до екранізації: «Кінематографісту завжди здавалось звабленим просто знімати театральну виставу, яка представляє собою вже готове видовище... не дарма вираз “фільм-вистава” став загальноприйнятою формулою критичного засудження» (Bazin, 1976, с. 80). А. Базен звертав увагу на специфічності кінематографа як мистецтва, що потребує особливої режисерської взаємодії з камерним рішенням, акторським

виконанням, монтажем. Саме він вводить у парадигму кінокритики першочергове завдання осмислення власне режисерської площини роботи з кінотвором, не акцентуючи на сценарному чи літературознавчому аспекті.

Такого вектора аналізу дотримано і в цьому дослідженні: кінознавча призма цієї наукової розвідки дозволяє аналізувати специфіку режисури авторського кіно, розцінюючи правило трьох єдностей як тло для експериментальної умовності (такої, як, приміром, відсутність кольору чи звуку в сучасних артхаусних фільмах). Оскільки, попри велику кількість фільмів з локалізованим правилом трьох єдностей, особливості режисерського інструментарію саме в такій експериментальній умовності в наукових працях не розглянуто, це дослідження видається актуальним та має наукову новизну.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У сучасній кінодраматургії правило збереження трьох єдностей (часу, місця та дії) більше не є естетичним імперативом: історія може відбуватись в різних часах, вимірах, поєднувати минуле з теперішнім, тривати рік, десятиліття чи тиждень з безліччю локацій, світів та країн. Чим складніше й більш багатозарово розказати просту історію, тим цікавіше буде глядачу, наприклад: автобіографічна драма Стівена Спілберга «Фабельмани» (2022), мелодрама Мішель Гондрі «Вічне сяйво чистого розуму» (2004), науково-фантастичний трилер Крістофера Нолана «Тенет» (2020) та ін. Попри тенденцію, фільми, які зберігають правило трьох єдностей, продовжують виробляти. Така форма є улюбленою в психологічних трилерах та горорах («Винний» Антуана Фукуа, «Похований живцем» Родріго Кортес), а також у драмах, де це спосіб моделювання соціальних відносин — від проблем маленької групи до глобальних конфліктів («Ідеальні незнайомці» Паоло Дженовезе, «Перестрілка» Бен Вітлі). На перший погляд, власне яскравій драматургії достатньо для оповіді цікавої історії та донесення змісту фільму, але такий погляд виключає роботу режисера та його взаємодію з матеріалом. Саме тому для цієї роботи фільми, де дотримано правила трьох єдностей, були умовно поділені на дві категорії кінотексту:

Камерні екранні твори, здебільшого кіноадаптації театральної драматургії, написаної за законом трьох єдностей.

Кінотвори з використанням локалізації часу, простору та дії, як зручного тла для режисерського висловлення.

До **першої** групи належать твори, у яких відсутній інакший зміст кінотексту, окрім того, що закладений в інтризі чи в діалогах. Як правило, першоджерелами таких сценаріїв є п'єси, і тому, так само, як і в театральній драматургії, оповідь історії відбувається здебільшого на словах: через діалог глядач дізнається ім'я справжнього вбивці, передісторію Ромео і Джульєтти, думки Гамлета та чому Медея спалює своїх дітей. З іншого, для утримання уваги глядача, великого значення надається інтризі, особливо в горах чи трилерах. Таким чином кінотекст зводиться до відповіді на питання «чим все закінчилось?» Такий простий кінотекст взаємодіє з глядачем за правилами класичного кіно Золотої доби Голлівуду: його оповідь велась «послідовним монтажем» (eng. «continuity editing»), тобто завдання — розповісти історію, передати події в хронологічному порядку і бути «непомітним» (Thomson & Bordwell, 1994, с. 820). Кінотекст в основному передавав фабульний зміст фільму, тобто відповідь на питання: «хто вбивця?», «чи будуть герої разом?», «чи перемаже справедливість?». Роль глядача в таких фільмах — спостерігати за розвитком подій. Такий підхід можна назвати театральним, адже камера просто фіксує вже готову сцену, не додаючи своїм поглядом інакшого змісту тому, що фіксується. Посилена увага до інтриги не лише диктує спосіб оповіді історії камерою, але й впливає на акторське існування. Як правило, актори підігрують «непомітності», існуючи в умовній кіно-театральній манері, де їхні персонажі не живі люди, а радше маски, які імітують живих людей. Функція акторів зведена до того, аби проговорити необхідну інформацію для руху історії далі.

Прикладом такого кінотексту є фільм Романа Поланскі «Різанина» (2011). В основу драматургії покладено п'єсу Ясмїни Рези про два подружжя, які зустрічаються, аби мирним шляхом вирішити бійку їхніх синів. Камера в цьому фільмі

«непомітна»: послідовний монтаж концентрується на переданні фабули та поворотних точках, а актори існують опосередковано-кінотеатрально. Уся дія відбувається в одній квартирі, де персонажі постійно намагаються владнати конфлікт, миряться та одразу ж сваряться далі, оскільки не можуть взяти відповідальність за виховання своїх синів і осуджують виховання інших: метафора неможливості порозуміння між людьми. Увесь зміст кінотексту історії підпорядковано інформації в словах і розвитку інтриги (Glombitza, 2011, EP).

Іншим прикладом є підліткова драма Джона Г'юза «Клуб “Сніданок”» (1985). Історія про п'ятьох школярів: «принцесу», «мозок», «спортсмена», «дивачку» та «хулігана», які проводять свою суботу в шкільній бібліотеці, що є покаранням за поведінку. Уся історія відбувається в один день, в одній локації школи, за винятком першої та останньої сцен. Глядач спостерігає за історією порозуміння та дружби між дітьми, які за інших умов ніколи не привітались би між собою в коридорі. Уся дія фільму ведеться словами — ще на етапі пошуку продюсерів, Джону Г'юзу як авторові сценарію часто говорили, що «це чудова п'єса, але не фільм» (Siskel, 1985, EP). Самі персонажі доволі клішовані, як і їхні зміни, тому акторське існування тут умовне, як і в минулому прикладі, а камера не наближається до них близько, аби це не підкреслювати (Bugre, 2015, EP). Попри спробу надати історії авторства, почавши її з закадрового голосу одного з героїв, як передання спогадів одного з них, цей прийом нічим не мотивований і ніяк не розвивається впродовж фільму.

Ще одним прикладом є фільм Сема Левінсона «Малкольм і Мері» (2021), який розповідає про один вечір пари режисера (Джон Девід Вашингтон) та його дівчини (Зендея), точніше один довгий скандал між ними (Bramescio, 2021, EP). Сценарій до фільму написав сам Сем Левінсон, який працював до того сценаристом і режисером у серіалі «Ейфорія» (D'Alessandro, 2020, EP). Артредактор ВВС Віл Гомпертс написав про цей фільм так: «Це 20-хвилинний короткий метр, розтягнутий у 105-хвилинний ігровий фільм, з оповіддю сюжету, про характери та розвиток якого ти перестаєш сильно перейматись, чим довше

йде історія» (Gompertz, 2021, EP). Формально оповідь камери намагається при цьому вийти за межі «непомітного» монтажу: чорно-біла кольорокорекція, загальні плани та рух на «долі», які ніби додають цій історії авторського погляду зі сторони, але цей прийом здається нічим не мотивований і зроблений радше для краси, аніж для змісту.

До другої групи належать кінострічки з дотриманим правилом трьох едностей, де кінотекст ширший, оскільки його завдання не просто оповісти жанр, інтригу чи словесну інформацію, але й передати інтонацію та ставлення автора, думки героїв, їхні внутрішні переживання, що, як правило, приводить до створення особливої авторської стилістики. Такий кінотекст створюється режисерським інструментарієм, тобто він не є закладеним у сценарії, а проявляється в камерному та акторському рішенні. У таких фільмах локалізація часу, простору та дії є зручним тлом, яке лише посилює режисерський задум.

Наприклад, класична судова драма Сідні Люмета «12 розгніваних чоловіків» (1957), у якому дія фільму відбувається в будівлі суду, а точніше, за винятком кількох сцен, у малій кімнатці, де засідають 12 присяжних, щоб вирішити, чи винний підсудний. Камера у фільмі не просто фіксує розвиток подій, вона є втіленням ідеї “la camera-stylo” (Abstruc, 1948, *L'Écran française*), тобто камера прагне виступити в ролі оповідача: починаючи з експозиції, знятої одним довгим кадром, у якому глядачу показують, що трапилось, далі камера роздивляється кожного присяжного, намагаючись якось його охарактеризувати, вдивитись у нього та навіть означити ставлення до персонажа — ракурсом, світлом або крупністю. На початку фільму камера передає історію здебільшого через широкі плани, але з часом, ближче до кульмінації, прагне до крупних, клаустрофобічних планів. Це не «непомітна» камера, адже хтось її веде, за нею стоїть автор, який хоче, аби глядач побачив, яким саме способом персонажі змінюють свою точку зору і чому, а не просто чекав відповідь на питання «чи виявиться винним підсудний?» (Scheuer, 1957, с. 13). Протягом усього фільму камера спостерігає за самим процесом розкриття, на перший погляд, зрозумілих характерів та їхніми

метаморфозами (Verini, 2007, EP). Таким чином кінотекст ускладнюється завдяки присутності погляду автора через камеру.

Так само, як і в психологічному трилері Гаспара Ное «Екстаз» (2018), у якому режисер оповідає історію про вечір у клубі, де зібрались переможці танцювального конкурсу. Історія перетворюється на страшний трилер після того, як всі герої випивають сангрію, у яку підсипали ЛСД (Craven, 2019, EP). Камера сама вирішує, за ким спостерігати, і намагається охопити весь простір замкненого клубу, досліджуючи «дику» людську природу. Вона оповідає не лише фабулу, але й передає стан персонажів, підкреслює відчуття клаустрофобії і створює саспенс у глядача. Гаспар Ное тяжіє, особливо на початку фільму, до ефекту однокадрової зйомки з довгими планами (найдовший план у фільмі 42 хвилини). Тобто автор історії (режисер) оповідає свій погляд на неї і сам вирішує, що йому цікаво (Pride, 2019, EP).

Іншим прикладом є фільм Луї Маля «Моя вечера з Андре» (1981), де автором є не режисер, а сам персонаж (Шон Воллес). Фільм починається із закадрової оповіді Шона, який по дорозі в ресторан розказує глядачеві своє ставлення до життя, настроїв та вводить у контекст. Далі вся дія фільму відбувається в ресторані і нагадує театральну сцену, де сидять два актори і ведуть розмову, що радше схожа на філософські мемуари, де один персонаж ділиться своїм досвідом з іншим і під час розмови вони ніби непомітно для себе змінюються, оскільки дізнаються про інакше розуміння та відчуття світу (Hartle, 2020, EP). Першу половину фільму історія розказується послідовним монтажем, але згодом ускладнюється зумом на надкрупні портрети персонажа Андре Грегори, коли він згадує містеріальні переживання. Це не «непомітний» монтаж, а знак присутності автора-героя; це він акцентує, він вдивляється і намагається зловити щось, що знаходиться поза словами персонажа (Ebert, 1999, EP).

Окрім авторського погляду, кінотекст може бути ускладнений переданням стану персонажа, як у монофільмі британського режисера Стівена Найта «Лок» (2013). Уся дія фільму відбувається з одним актором, під час його поїздки на машині

в пологовий будинок до своєї коханки. Окрім оповіді фабули про те, як Лок намагається за допомогою телефону владнати всі свої проблеми, кінотекст оповідає стан головного героя. Камера в якийсь момент починає занадто довго дивитись на світлофор чи ніби через ефект розмиття показує дорогу, таким чином камера імітує погляд головного персонажа та підкреслює його стан: Лок не дуже добре себе почуває у зв'язку з грипом, втомою, вечором (Romney, 2014, EP). Лок настільки напружений, що пароксизм доводить його до розмови зі своїм уявним батьком, ніби монолог *à part*, у якому глядач дізнається, що головний герой боїться повторити долю батька і тому так сильно хоче з усім впоратись (Richards, 2014, EP).

Ще одним інструментом ускладнення кінотексту у фільмах з дотриманням правила трьох едностей є флешбек. Формально це перенесення дії в минуле, тобто порушення єдності часу, але у драмі Ксав'є Долана «Це всього-на-всього кінець світу» флешбек використовується для оповіді свідомості й відчуття головного героя, який приїздить вперше і в останнє за довгий час до своєї родини, аби розказати, що скоро він помре (Bradshaw, 2016, EP). Безпосередньо акторської дії в самих флешбеках не відбувається, вони радше є асоціаціями з минулого і передають думки персонажа (Gant, 2016, EP).

Мексиканська режисерка Ліла Авілес ускладнює кінотекст у фільмі «Тотем» (2023) завдяки акторському існуванню. Дія фільму, крім першої та останньої сцени, відбувається в будинку дідуся семирічної Сол. Сьогодні день народження її онкохворого батька, вся родина готується до святкової вечірки, а паралельно глядач дізнається про те, що Сол намагається побачити свого батька, але татові зле і до нього не можна. Сцени підготовки до святкування займають майже більшу частину оповіді: прибирання, поливання квітів, приготування їжі, миття голови, вигнання злих духів (Lane, 2024, EP). Через таку драматургію маленьких дій та побутових проблем глядач дізнається про стосунки сім'ї. Такі сцени, якби фільм був знятий у стилістиці послідовного монтажу, вирізали б, оскільки вони формально не дієві — тобто не працюють на основну інтригу, але це означає, що авторку цікавить

не сама інтрига, а взаємини у родині: усі під одним дахом, але кожен різний і глядачу надають можливість їх роздивитись (Debruge, 2023, EP). Така драматургія потребує особливого акторського існування, зі складними характерами та внутрішніми конфліктами, без очевидно добрих та злих, без прямої оповіді своїх почуттів у словах, а навпаки — через паузи, мовчання.

**Висновки.** Отже, фільми із втіленою єдністю місця, дії та часу є виразною базою для ілюстрації взаємодії режисера з кінотекстом: у роботі над такими проектами доводиться вміти створювати складний кінотекст та розповідати історію за обмежених можливостей, не порушуючи штучно заданого канону трьох єдностей. Завдяки аналізу обраних кінотекстів та виокремлення застосованого в них режисерського інструментарію авторські експерименти з локальними наративами було поділено на дві групи. До першої групи було віднесено фільми, у яких режисер працює в театральній манері і лише переносить дію зі сценарію на екран, до другої — фільми з наявним авторським осмисленням історії, де правило трьох єдностей доповнює режисерський задум. Вивчення режисерських підходів другої групи дозволили виокремити чотири основні інструменти для оповіді складного кінотексту, що доповнюють чи навіть суперечать

сценарному змісту: 1) камерний погляд режисера-автора («камера-перо») — для оповіді власне режисерської інтонації ставлення до героїв та підкреслення його авторських змістів і акцентів; 2) камерний погляд персонажа-автора для передавання його розмислів, ставлення до інших персонажів, мотивації, внутрішніх подій, емоцій, переживань тощо; 3) аудіовізуальне вираження стану та асоціацій персонажа через асоціативний монтаж, для оповіді сприйняття персонажем подій; 4) особливе, а не опосередковане кіно-театральне акторське існування для оповіді складних характерів та людських стосунків. Жоден із цих інструментів, як правило, не є закладеним у сценарній драматургії фільму, а отже, їх застосування не впливає на сторітелінг, а лише доповнює його новими змістами.

**Перспективи подальшого дослідження** пов'язані з наступними аспектами еволюції кіномистецтва, наукової уваги потребують: методологія режисерської взаємодії тексту та підтекстів; режисерські знахідки у фільмах “screenlife”, де дотримується правило трьох єдностей; режисерські підходи до кіноадаптації театральних п'єс тощо. Загалом аналіз режисерського інструментарію є динамічним й актуальним процесом, зважаючи на розвиток технологій кіноіндустрії та прагнення до експериментів з форматами й сенсами авторського висловлення.

#### Список посилань

- Арістотель (2023). *Політика. Поетика*. (Б. Тен, О. Кислюк, Пер. з давньогр.). Фоліо.
- Клековкін, О. (2012). *Theatrica. Лексикон*. Фенікс.
- Корнєєва, Л. (2016). Авторське кіно. В *Велика українська енциклопедія*. Отримано Січня 01, 2024 з [https://vue.gov.ua/Авторське кіно](https://vue.gov.ua/Авторське_кіно)
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. (М. Якуб'як, Пер. з фр.). Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Abstruc, A. (1948). *L'Écran française (144)*. Front national des Écrivains.
- Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf.
- Bradshaw, P. (2016). *It's Only the End of the World review: Xavier Dolan's nightmarish homecoming is a dream*. Guardian. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.theguardian.com/film/2016/may/19/its-only-the-end-of-the-world-review-xavier-dolans-nightmarish-homecoming-is-a-dream>
- Bramescio, C. (2021). *Malcolm & Marie review*. Little White Lies Magazine. Retrieved February 10, 2024, from <https://lwlies.com/reviews/malcolm-and-marie/>
- Bygre, D. (2015). *“The Breakfast Club”: THR’s 1985 Review*. The Hollywood Reporter. Retrieved February 03, 2024, from <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/breakfast-club-thrs-1985-review-773357/>
- Craven, S. (2019, March 12). *New film ‘Climax’ is so bad, our critic gave it 1 star*. AzCentral. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.azcentral.com/story/entertainment/movies/2019/03/12/send-your-regrets-hellish-party-climax/3005068002/>
- D'Alessandro, A. (2020). *Reopening Hollywood: How Zendaya, John David Washington & ‘Euphoria’ Creator Sam Levinson Started & Finished A Secret Movie During The Pandemic*. Deadline. Retrieved February 10, 2024,

- from <https://deadline.com/2020/07/zendaya-john-david-washington-secret-movie-malcom-and-marie-during-coronavirus-shutdown-1202980360/>
- Debruge, P. (2023, February 24). *'Totem' Review: Secrets Are Made and Truths Revealed at an Unforgettable Family Gathering*. Variety. Retrieved February 03, 2024, from <https://variety.com/2023/film/reviews/totem-review-1235530576/>
- Ebert, R. (1999, June 13). *My dinner with Andrew*. RobertEbert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-my-dinner-with-andre-1981>
- Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Delta.
- Gant, C. (2016). *'It's Only The End Of the World': Cannes Review*. ScreenDaily. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.screendaily.com/reviews/its-only-the-end-of-the-world-cannes-review/5104172.article>
- Glombitza, B. (2011, November 01). *Kritik zu Der Gott des Gemetzels*. EPD Film. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.epd-film.de/filmkritiken/der-gott-des-gemetzels>
- Gompertz, W. (2021, February 13). *Malcolm & Marie: Will Gompertz reviews film starring Zendaya & John David Washington*. BBC. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-56005449>
- Hartle, T. (2020, December 18). *Remember 'My Dinner with Andre'? He has more wisdom to bestow*. The Cristian Science Monitor. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.csmonitor.com/Books/Book-Reviews/2020/1218/Remember-My-Dinner-with-Andre-He-has-more-wisdom-to-bestow>
- Lane, A. (2024, January 19). *A Birthday Party to Die for in "Totem"*. The New Yorker. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.newyorker.com/magazine/2024/01/29/totem-movie-review-iss>
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Regan Books.
- Pride, R. (2019, March 11). *Climax Daddy: The Modern Dance With Filmmaker Gaspar Noé*. NewCityFilm. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.newcityfilm.com/2019/03/11/climax-daddy-the-modern-dance-with-filmmaker-gaspar-noe/>
- Richards, O. (2014, February 13). *Locke Review*. Empire. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.empireonline.com/movies/reviews/locke-review/>
- Romney, J. (2014). *Locke Review — "bold and evocative"*. Guardian. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.theguardian.com/film/2014/apr/20/locke-tom-hardy-review>
- Scheuer, Philip K. (1957, April 11). *Audience Sweats It Out—Literally—With Jury*. *Los Angeles Times*, II, 13.
- Seger, L. (2010). *Making a Good Script Great*. Silman-James Press.
- Siskel, G. (1985, February 17). *John Hughes up to needs of teens with "Breakfast Club"*. Chicago Tribune. Retrieved January 05, 2024, from <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1985-02-17-8501090893-story.html>
- Thomson, K., & Bordwell, D. (1994). *Film History: an introduction*. McGraw-Hill College.
- Truffaut, F. (1954). *Une Certaine Tendance du Cinéma Français*. *Cahiers du Cinéma*, 6 (31), 15.
- Verini, B. (2007, March 30). *Twelve Angry Men*. Variety. Retrieved January 05, 2024, from <https://variety.com/2007/legit/markets-festivals/twelve-angry-men-1200509275/>

## References

- Aristotle (2023). *Politics. Poetics*. (B. Ten & O. Kysliuk, Trans. from the ancient Greek). Folio. [In Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2012). *Theatrica. Lexicon*. Phoenix. [In Ukrainian].
- Kornieieva, L. (2016). Author's cinema. In *The Great Ukrainian Encyclopedia*. Retrieved February 10, 2024, from [https://vue.gov.ua/Авторське\\_kino](https://vue.gov.ua/Авторське_kino) [In Ukrainian].
- Pavi, P. (2006). *Dictionary of theater*. (M. Yakubiak, Trans. from French). Publishing center of Ivan Franko Lviv National University. [In Ukrainian].
- Abstruc, A. (1948). *L'Écran française (144)*. Front national des Écrivains. [In French].
- Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf. [In French].
- Bradshaw, P. (2016). *It's Only the End of the World review: Xavier Dolan's nightmarish homecoming is a dream*. Guardian. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.theguardian.com/film/2016/may/19/its-only-the-end-of-the-world-review-xavier-dolans-nightmarish-homecoming-is-a-dream> [In English].
- Bramesco, C. (2021). *Malcolm & Marie review*. Little White Lies Magazine. Retrieved February 10, 2024, from <https://lwlies.com/reviews/malcolm-and-marie/> [In English].
- Bygre, D. (2015). *"The Breakfast Club": THR's 1985 Review*. The Hollywood Reporter. Retrieved February 03, 2024, from <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/breakfast-club-thrs-1985-review-773357/> [In English].
- Craven, S. (2019, March 12). *New film 'Climax' is so bad, our critic gave it 1 star*. AzCentral. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.azcentral.com/story/entertainment/movies/2019/03/12/send-your-regrets-hellish-party-climax/3005068002/> [In English].



- D'Alessandro, A. (2020). *Reopening Hollywood: How Zendaya, John David Washington & 'Euphoria' Creator Sam Levinson Started & Finished A Secret Movie During The Pandemic*. Deadline. Retrieved February 10, 2024, from <https://deadline.com/2020/07/zendaya-john-david-washington-secret-movie-malcom-and-marie-during-coronavirus-shutdown-1202980360/> [In English].
- Debruge, P. (2023, February 24). *'Totem' Review: Secrets Are Made and Truths Revealed at an Unforgettable Family Gathering*. Variety. Retrieved February 03, 2024, from <https://variety.com/2023/film/reviews/totem-review-1235530576/> [In English].
- Ebert, R. (1999, June 13). *My dinner with Andrew*. RobertEbert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-my-dinner-with-andre-1981> [In English].
- Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Delta. [In English].
- Gant, C. (2016). *'It's Only The End Of the World': Cannes Review*. ScreenDaily. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.screendaily.com/reviews/its-only-the-end-of-the-world-cannes-review/5104172.article> [In English].
- Glombitza, B. (2011, November 01). *Kritik zu Der Gott des Gemetzels*. EPD Film. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.epd-film.de/filmkritiken/der-gott-des-gemetzels> [In English].
- Gompertz, W. (2021, February 13). *Malcolm & Marie: Will Gompertz reviews film starring Zendaya & John David Washington*. BBC. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-56005449> [In English].
- Hartle, T. (2020, December 18). *Remember 'My Dinner with Andre'? He has more wisdom to bestow*. The Cristian Science Monitor. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.csmonitor.com/Books/Book-Reviews/2020/1218/Remember-My-Dinner-with-Andre-He-has-more-wisdom-to-bestow> [In English].
- Lane, A. (2024, January 19). *A Birthday Party to Die for in "Totem"*. The New Yorker. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.newyorker.com/magazine/2024/01/29/totem-movie-review-iss> [In English].
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Regan Books. [In English].
- Pride, R. (2019, March 11). *Climax Daddy: The Modern Dance With Filmmaker Gaspar Noé*. NewCityFilm. Retrieved February 10, 2024, from <https://www.newcityfilm.com/2019/03/11/climax-daddy-the-modern-dance-with-filmmaker-gaspar-noe/> [In English].
- Richards, O. (2014, February 13). *Locke Review*. Empire. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.empireonline.com/movies/reviews/locke-review/> [In English].
- Romney, J. (2014). *Locke Review — "bold and evocative"*. Guardian. Retrieved January 10, 2024, from <https://www.theguardian.com/film/2014/apr/20/locke-tom-hardy-review> [In English].
- Scheuer, Philip K. (1957, April 11). *Audience Sweats It Out—Literally—With Jury*. *Los Angeles Times*, II, 13. [In English].
- Seger, L. (2010). *Making a Good Script Great*. Silman-James Press. [In English].
- Siskel, G. (1985, February 17). *John Hughes up to needs of teens with "Breakfast Club"*. Chicago Tribune. Retrieved January 05, 2024, from <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1985-02-17-8501090893-story.html> [In English].
- Thomson, K., & Bordwell, D. (1994). *Film History: an introduction*. McGraw-Hill College. [In English].
- Truffaut, F. (1954). *Une Certaine Tendence du Cinéma Français*. *Cahiers du Cinéma*, 6 (31), 15. [In French].
- Verini, B. (2007, March 30). *Twelve Angry Men*. Variety. Retrieved January 05, 2024, from <https://variety.com/2007/legit/markets-festivals/twelve-angry-men-1200509275/> [In English].

Надійшла до редколегії 08.01.2024

**A. В. Хіміч**

аспірант, кафедра режисури телебачення, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

**A. Khimich**

Postgraduate Student, Television Directing Department, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine