

РОБОТА З МІЗАНСЦЕНОЮ ТА КОМПОЗИЦІЄЮ КАДРУ В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Правило

Ірина Олександрівна

старша викладачка, аспірантка,
доцентка кафедри режисури
телебачення Інституту екранних
мистецтв, Київський національний
університет театру,
кіно і телебачення
імені І.К.Карпенка-Карого,
м. Київ
i.pravylo@gmail.com

Iryna Pravylo

senior lecturer,
postgraduate student,
associate professor of the Faculty
of Television Directing, Institute
of Screen Arts, Kyiv National
I. K. Karpenko-Karyi University
of Theatre, Cinema and Television,
Kyiv
i.pravylo@gmail.com

Анотація. У статті досліджено поняття «мізансцена», «композиція кадру», «художній образ», визначено їхні принципіві аспекти, взаємозв'язок та відмінності в застосуванні режисерських засобів у процесі роботи над театральною постановкою та аудіовізуальним твором.

Ця робота підкреслює важливість створення художньої візуальної мови для збереження глибокого впливу екранних творів на аудиторію в контексті сучасних викликів, пов'язаних з перенасиченням виробництва та споживання аудіовізуального контенту. Це дослідження є спробою порівняльного аналізу режисерського процесу формування художніх образів у театрі та кіно на прикладах п'єси «Газ» (1923) Леся Курбаса, а також фільму «Камінний хрест» (1968) Леоніда Осики, «Еффі Бріст» (1974) Райнера Вернера Фассбіндера та «12 років рабства» (2013) Стіва Макквіна. Такий підхід дозволяє ідентифікувати методи художнього виокремлення ключових сюжетних подій і демонструє, як цей процес сприяє дослідженню глибоких тем у творах, одночасно впливаючи на уяву та чуттєвий досвід аудиторії.

Ключові слова: мізансцена, художній образ, кадрова композиція.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями, актуальність. Сьогодення диктує нам чимало умов, яких митці повинні дотримуватись, аби мати шанс знайти свого глядача та сучасною кінематографічною мовою продукувати авторський погляд на світ. Використання технологій та інновацій, що урізноманітнюються на кожному етапі розвитку, надають різні інструменти для втілення на екрані тої чи іншої історії. Однак важливо враховувати, що по-справжньому вразити глядача може лише наявність потужного мистецького компоненту, ретельне розкриття основної теми твору та створення художніх образів. Ці елементи сприяють формуванню глибокого впливу на сприйняття глядача та роблять його активним учасником визначення сенсу й значущості кінотвору.

Наукове дослідження та перевірка на практиці цих режисерських завдань є ключовими визначальними аспектами для розуміння динаміки розвитку сучасного кінематографу і на на-

ціональному, і на міжнародному рівнях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ґрунтовній статті австралійського кінокритика Адріана Мартіна "Mise-en-scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art" 2014 року, автор детально досліджує еволюцію стилю та мізансцени в кінематографі на прикладі низки ігрових фільмів і режисерських практик:

«Мізансцена, на мою думку, та за моїм досвідом, усе ще є продуктивним способом підходу до вивчення стилю чи естетичної форми в кінематографі — і я геть не єдиний критик сьогодні, хто намагається утримати та переозначити цей термін, незважаючи на його концептуальні обмеження чи історичний багаж» (Martin, 2014, p. 13–14).

У своїй книзі "The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media" автор Брюс Блок розглядає важливі аспекти візуального наративу й мізансцени в кіно, зокрема. Автор зосереджує свою увагу на тому, що все, що стає частиною кадру, є об'єктами, і навіть актори:

«Актор — це унікальний об'єкт, що з'являється на екрані. Мова йде і про вигляд актора, його особистість і талант, які приваблюють аудиторію. Актор спілкується, використовуючи мову, міміку та жести, і використовує мову тіла, але актор також є поєднанням простору, ліній, форм, тону, кольору, руху та ритму. Отже, з такого бачення, немає різниці між актором і будь-яким іншим об'єктом. Чи це актор, історія, звук, або візуальні складові, аудиторія реагує емоційно на те, що вона бачить і чує» (Block, 2008, p. 3).

Дослідження також аналізує особливості режисерської роботи з мізансценуванням у національній театральній традиції. Для детального вивчення цього питання звертаємось до книги «Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини» 1988 року, де зафіксовано щоденникові записи, конспекти лекцій та статті відомого українського режисера.

Мета публікації — дослідити режисерські методи створення художнього образу в театральному і кіномистецтві та силу його впливу на глядача.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Термін «мізансцена» (від французького "mise en scène") є фундаментальним аспектом у театральному мистецтві та кінематографі. Він безпосередньо стосується способу організації та представлення подій, дійових осіб і об'єктів на сцені або в кадрі, що має значущий вплив на сприйняття глядача та розвиток сюжету.

У театральній традиції мізансцена охоплює такі аспекти:

- Розміщення актора на сцені — включає в себе не лише фізичне розташування акторів, але і їхню позицію щодо один одного, об'єктів та декорацій на сцені. Правильне розміщення акторів впливає на їхню взаємодію, драматургічний розвиток сцени та передачу емоцій.

- Поза акторів — спосіб, завдяки якому актори взаємодіють зі своїм тілом і обличчям, також є важливим аспектом мізансцени. Пози акторів можуть висловлювати їхні емоції, створювати образи героїв відповідно до сюжету та допомагати глядачу розуміти їхні мотивації.

- Узаємодія з декораціями — є однією з ключових функцій мізансцени, що допомагає встановити зв'язок між акторами та «навколишнім світом» на сцені. Те, як актори взаємодіють з декораціями та речами (реквізитом), відображає їхні внутрішні стани та характери.

Поняття «художній образ» належить до складної та багатогранної концепції в мистецтві, яка включає в себе ідею, структуру та виразність об'єкта мистецької творчості в літературі, живописі, кіно, театрі або інших видах мистецтва.

«Художній образ — синтезуюча форма художньої свідомості та творчості в цілому, яка втілює, творить та об'єднує зміст твору; характеризується повнотою і цілісністю. Залежно від масштабу охоплення матеріалу х. о. виступає як окрема складова твору або як його подоба в цілому. Наявність х. о. є визначальною ознакою, атрибутом мистецтва, що перетворює чуттєвий аспект естетичних явищ на феномен художньої культури, надає мистецтву рис однієї з вищих форм духовного освоєння буття» (Шинкарук, 2002, с. 702).

Художній образ — це не просто зображення фізичних рис або форм, але й внутрішній світ, смисл та емоційна глибина, що відображаються у

творі. Основні характеристики художнього образу включають:

– Ідею та концепцію. Кожний художній образ має в основі певну ідею чи концепцію, яка відображає авторське бачення світу або певного аспекту життя.

– Символізм та алегорію. Художні образи часто можуть бути символами або алегоріями, які несуть певний смисл, або представляють ідеї, які виходять за межі прямого зображення.

– Емоційну виразність. Художні образи здатні викликати емоційну реакцію в глядачів. Вони можуть викликати радість, смуток, відразу, захоплення тощо.

– Інтерпретацію. Художні образи залишають простір для інтерпретації та особистого сприйняття. Кожна особа може розуміти образ по-своєму й відкривати в ньому нові значення.

– Засоби виразності. Залежно від виду мистецтва автори можуть використовувати для створення художнього образу різні засоби виразності: мову, кольори, форми, музику, ритм, кадрування, світло, звук тощо.

Художні образи можуть бути створені в різних мистецьких формах і вони відіграють важливу роль у творчому вираженні та сприйнятті мистецтва. Вони є ключовими складовими будь-якого мистецького твору та допомагають передати ідеї, почуття і є відображенням авторського погляду на світ.

Аналізуючи особливості створення художнього образу в театральній традиції та його взаємозв'язок з мізансценою, звернімося до прикладу вистав українського театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса, що вражав своєю новаторською режисерською системою та образною мовою. Курбас вважав мізансцену способом «введення» видовища в просторову площину й розглядав її як певний «шлях» вистави:

«Ми звернемо увагу на практичні речі, а саме: визначення принципів засад спектаклю. Воно стосується й мізансцени. І вирішуючи спектакль у цілому, як він буде введений, нам доводиться щоразу вирішувати й принцип мізансцен. Безпосередньо після вирішення принципу мізансцен, коли ви розпочинаєте планування спектаклю, іде визначення, вирішення для спектаклю мізансценних магістралей. Під

магістраллю ми розуміємо в звичайній мові головний шлях, канал, у котрий можуть входити менші; в усякому разі, таку орієнтаційну лінію, яка визначає рисунок сліду проходження фігур у просторі місця видовища. Як сказано раніше, мізансцени, а тим самим, першою чергою, магістралі, будуть визначатися місцем, на якому видовище буде зроблене. Це місце може бути дане, а можете й ви самі його собі зробити» (Лабінський, 1988, с. 105).

Природу театрального художнього образу можна краще зрозуміти завдяки дослідженню явища «театру перетворень» та унікальної режисерської системи Курбаса на прикладі вистави «Газ» за твором німецького драматурга Г. Кайзера. Зі спогадів та рецензій розуміємо, що створення образу вистави за допомогою засобів виразності — ритміки та синхронності рухів виконавців; музики, що межує з машинними звуками; виразних декорацій та мізансцен — усе це було в основі задуму режисера. Один з акторів театру, Микола Савченко, згадує особливості процесу створення вистави:

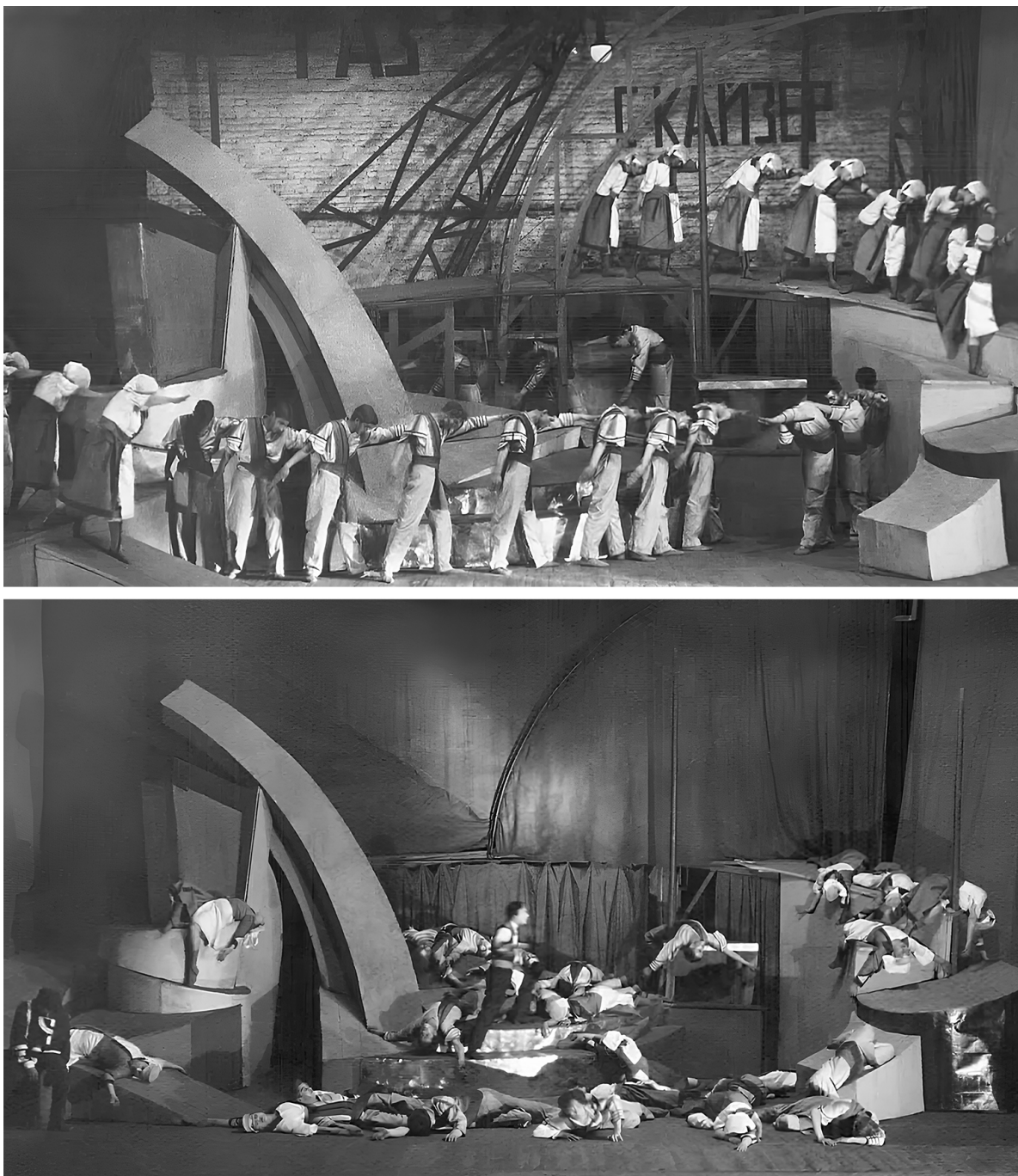
«...Це мало пряме відношення до «Газу» — рух, ритм, колективність в виконанні масових сцен, навіть в деталях, робило все гармонійним...

Образ спектаклю за визначенням Ол. Степановича: «Формула вірна — а газ вибухає»...

Оркестр, що супроводжував цю виставу, складався з 58-ми музикантів. Музику написав композитор Буцький, що був в ті часи директором Інституту ім. Лисенка (у характері звуків машин).

Оформлення (конструкції) було виготовлено на заводі — за ескізами худ. В. Г. Меллера. Студія своєї декоративної майстерні ще не мала...

Олександр Степанович — сидячи в креслі, на сцені «проганяв» репетиції — шліфуючи й удосконалюючи — мізансцени, рух масовки, її синхронність і ритмічність у русі... Проганяючи якусь деталь десятки разів... Наближались дні випуску прем'єри... Нас охопило майже «панічне хвилювання» всіх... Адже вистава незвичайна й поставлена на музичному ритмі — так би мовити в «часовому плані», що пов'язував гармонію і безперервність руху — і



*Лл. 1. Фото вистави «Газ» театру «Березіль», 1923 р., режисер — Лесь Курбас
(реконструкція на основі фондової колекції «Музею театрального, музичного та кіномистецтва України»)*

найменша помилка могла б зруйнувати стройність і задуманий режисером план... Потрібно була максимальна увага і зосередженість, щоб запобігти «накладок»... і провести спектакль на високому рівні, якого вимагав Л.Курбас...» (Савченко, с. 2–4).

За матеріалами реконструкції, яку здійснили співробітники «Музею театрального, музичного та кіномистецтва України» можемо проаналізувати особливості роботи Лесь Курбас над мізансценічним рішенням вистави «Газ». З огляду на три аспекти мізансцени, про які згадувалось вище —

поза актора, його розміщення на сцені, взаємодія з декораціями — бачимо як саме режисер втілює образ вистави, що насправді був пророчим і випереджав свій час. В одній із найперших мізансцен вистави актори розміщені в просторі сцени на різних платформах декорацій як частинки одного великого механізму, який має працювати чітко та безперебійно. Про це свідчить їхній синхронний рух. Цю синхронність також підкреслюють однакові костюми — спецовки:

«Сіра фарба, якою були покриті конструкції, нагадували закоптілі цехи заводу. Естетичні категорії, що довго трималась на сцені й були домінуючими — прикрашаючи український пейзаж — були замінені... Українська сцена вперше побачила сірі, закоптілі цехи й робітника в спецовці» (Савченко, с. 4).

У цій колективній мізансцені ми бачимо, як працює один з етапів курбасівського «перетворення» — коли за допомогою пластики та ритму рухів, поз та музично-звукового супроводу створюється враження, що події дійсно відбуваються на заводі. Усе працює, і немає сумнівів, що видобуток газу йде безперебійно: «Наш газ живить техніку всього світу», — говорить один з інтертитрів реконструкції. Але є дещо незворотнє — «Формула вірна — а газ вибухає» — саме так сформулював образ вистави Курбас. І вже скоро лунає вибух і «пророцтво» збувається. Про це свідчить потужний вибуховий звук та мізансцена, яка з'являється опісля. У просторі декорацій лежать тіла працівників — тепер вони не частина механізму, а жертви, яких водночас розкидала потужна вибухова хвиля (Іл. 1).

Образ, який створили березильці, потужно впливав на глядача масовістю, виразністю та цілісністю мізансцен, розбурхуючи його уяву. Спостерігаючи неспинний технічний розвиток на початку ХХ століття, режисер ніби передчував невідворотність техногенних катастроф та цілої низки викликів, з якими ще зіштовхнеться людство. Допускаючи порівняльний аналіз з особливостями режисерської роботи над аудіовізуальним мистецтвом, ми можемо виявити кінематографічне мислення Леся Курбаса. Детальна побудова мізансцен, використання ритму, звуку, руху та образів підкреслювало виразність та динаміку вистави, а також інноваційністю створювало надзвичайне враження на гляда-

ча. Таке аудіовізуальне мислення сприяло формуванню та еволюції театрального мистецтва й внесло вагомий внесок у розвиток сценічної експресії та режисерської національної школи загалом.

Застосовуючи концепцію мізансцени в кіно, учасники творчої команди активно працюють над розташуванням об'єктів, акторів, камер і світла в кадрі з метою створення виразних образів та передачі сюжету. Головна відмінність між театральною та кінематографічною мізансценами полягає в специфіці сприйняття глядача та можливостях контролю за цим процесом з боку режисера. Театральний глядач за замовчуванням сприймає видовище через загальний план. У цьому процесі він має відносну свободу вибору того, на що саме звернути увагу в межах основної мізансцени. Тобто він ніби обирає, яка саме деталь основної мізансцени чіпляє його увагу.

У кінематографічному мистецтві інструментарій режисера надає йому змогу контролювати сприйняття глядача завдяки композиції кадру. Композиція кадру — це спосіб організації образу в межах кадру, включаючи розташування об'єктів, перспективу, кольори, світло та інші візуальні елементи так, щоб досягти певного ефекту або виразити концепцію. Тож автор кінотвору має можливість впливати на «кадрування» дії, визначаючи, які деталі чи мізансцени будуть видимі аудиторії, і тим самим створюючи певний образ, настрій, ритм.

Але така контрольованість та сконцентрована увага кіноглядача відповідно вимагає більшої підготовки в процесі відображення світу та образів героїв. Якщо в театрі є можливість через умовність, виразність жесту, навіть через взаємодію з уявними предметами створити художній образ, то в кіно будь-яка деталь, яка порушує ілюзію простору та існування персонажа в ньому, може зруйнувати художню концепцію фільму.

«Автентичність, уява і створення слушного сприйняття аудиторією є надзвичайно важливими. У фільмах «реальність» не завжди є найкращим вибором; створення світу з власною внутрішньою логікою та правдивістю є ключовим. Художнє рішення має відігравати головну роль і бути відчутним для аудиторії, незалежно від того, наскільки сюрреалістичним, фантастичним або уявним воно може бути» (LoBrutto, 2002).



Іл. 2. Кадри з фільму «Камінний хрест», 1968 р., режисер — Леонід Осика

Тому кінорежисер та його творча команда повинні докладати неабияких зусиль для створення образу через контроль над мізансценою та осмисленого використання кінематографічних засобів. Важливо пам'ятати, що всі ці засоби виразності слугують проявленню драматургічної складової фільму. У виборі кіномови режисер прогнозує зустріч твору з глядачем і обирає той інструментарій, який викличе найбільший відгук в уяві та чуттєвому досвіді глядача.

«Драматургія у кінцевому своєму вигляді — це цілеспрямований потік вражень глядача, зміни почуттів, які він переживає під час перегляду, що спрямовує глядача до народження ним художньої ідеї» (Кісін, 1998, с. 74).

Розглянемо особливості побудови мізансцени та композиції кадру задля створення художнього образу на прикладі конкретних сцен ігрових фільмів відомих українських та світових кінематографістів.

Український кінематограф увійшов до світової спадщини завдяки своїй образній та поетичній мові. У доробку українських кіномитців «поетичного кіно» є низка фільмів, наповнених символами з глибинними змістами. Однією зі стрічок, що увійшли до переліку найкращих фільмів національного кінематографа є фільм Леоніда Осика «Камінний хрест» 1968 року за мотивами новел Василя Стефаника «Камінний хрест» та «Злодій». Історія про родину Дідухів, яка, втративши віру в заможне та щасливе життя на рідній землі, наважується на еміграцію до Канади, відображає долю багатьох українців на рубежі XIX–XX століть. У межах дослідження побудови мізансцен і композицій кадру взірцевою є експозиційна сцена фільму. У

ній старий Іван Дідух носить мішки з землею, щоб збагатити сухий ґрунт своєї ділянки на пагорбі. Він виснажливо гарує зі своїм конем, намагаючись зорати суху землю. Земля скидається на великі брили каміння, що покривають поверхню. Тяжку працю Дідуха супроводжує веселий пташиний спів. Не витримуючи його, старий розвертається в бік співу та щосили кричить:

«Лети собі геть до неба! І скажи своєму Богові най мені дурну птаху не посилає зі співом. Коли такий він потужний, най мене в Канаду не засилає!»

Цей пронизливий момент зафільмовано за допомогою руху крана, герой спочатку знаходиться на крупному плані, де починає «розмову з небом», він розвертається і йде по сухій, усіяній ґрунтовими брилами землі до свого коня (Іл. 2). Камера починає потроху підійматись над ним, відкривається далекий красивий краєвид. Дідух знову обертається та, погрожуючи кулаком, продовжує кричати «птаці», після — іде далі. Камера досягає найвищої точки, де Іван — маленька людина, загублена серед краси та одночасної жорстокої посушливості рідної землі, що ніби витискає його.

Майстерність побудови композиції кадру для вираження образної мови також втілено у творчості німецького кінорежисера Райнера Вернера Фассбіндера. Його фільм «Еффі Бріст» 1974 року заснований на реалістичній новелі німецького письменника Теодора Фонтана, розповідає історію молодої дівчини Еффі Бріст, яка під впливом наполегливості батьків і бажанням підняття соціального статусу, одружується з набато старшим за себе чоловіком. У новому для себе містечку біля Балтійського моря Еффі відчуває обмеження в со-



Лл. 3. Кадри з фільму «Еффі Бріст», 1974 р., режисер — Райнер Вернер Фассбіндер

ціальному спілкуванні та страх перед незвіданим у будинку, де вона побачила «привида». Цей страх призводить до конфліктів із чоловіком, який намагається «виховувати» її. Пізніше Еффі зближається з майором Крампасом, знайомим сім'ї, коли її чоловік перебуває за містом. Їхній зв'язок досить швидко завершується. Сім'я переїжджає до Берліна, де чоловік Еффі випадково знаходить листи, які свідчать про минулі стосунки Еффі. Це призводить до поєдинку між чоловіком та майором, у результаті якого останнього вбивають. Чоловік розлучається з Еффі, сам виховує їхню доньку, приховуючи від неї інформацію про матір. Після нервового зриву Еффі помирає в будинку батьків. Перед смертю вона відчуває свою провину та прощає чоловіка. Закінчується стрічка розмовою батьків Еффі та роздумами щодо їхньої власної провини в тому, що сталося. Не наважуючись поставити під сумнів суспільні канони та свою відповідальність, які спричинили трагедію, вони відкидають будь-які сумніви, посилаючись на німецьку сентенцію: «Це

надто широка тема (для розмірковування)» («...das ist ein zu weites Feld»).

У режисерському рішенні щодо композиціонування окремих кадрів та їхнього впливу на загальну структуру фільму відразу варто відзначити два кадри, які обрамляють стрічку на початку та у фіналі. В одному з перших кадрів ми бачимо Еффі на гоїдалці, що свідчить про її ще дитячу безтурботність. Але композиційно кадр вибудовано таким чином, що увага глядача зосереджена на матері Еффі, яка стоїть у центрі зображення. Вона говорить з донькою, але її голова переважну частину сцени направлена в бік. Еффі то з'являється, то щезає з кадру, ми чуємо її голос, але сама вона — спиною до камери. Така побудова кадру одразу дає кілька сенсів — образ матері існує на контрасті з донькою, її статична поза, одяг дорослої жінки, зібране волосся та голова відвернута від доньки, що дає асоціацію про втрачену нею юність, а також вже визначену для неї долю. Одночасно Еффі — в постійному русі, вона ще не знає, що на неї чекає — вона то тут, то там.



Лл. 4. Кадри з фільму «Еффі Бріст», 1974 р., режисер — Райнер Вернер Фассбіндер



Лл. 5. Кадр з фільму «12 років рабства», 2013 р., режисер — Стів Макквін

Одяг її цнотливо-білий вирізняється бездоганною чистотою, що надає їй ангельського вигляду. Рух її тіла вільний — вона, в прямому сенсі, майже літає. Природний фон говорить, що подія відбувається навесні чи влітку. Незважаючи на невимушеність розмови, кадрування дає відчуття незворотної тривоги (Лл. 3).

Фінальний кадр фільму має майже аналогічне кадрування, але тепер план — більш загальний, а ракурс — приземлений. Батьки покійної Еффі сидять за столом, який знаходиться праворуч у кадрі. Більшу частину екранного простору займає нерухома гойдалка, навколо неї — опале осіннє листя.

Однією з ключових сцен фільму — є момент зближення Еффі та майора Крампаса. Останній навідується до Еффі, коли вона перебуває в саду з немовлям та нянею. Між Крампасом та Еффі відбувається коротка світська розмова, фінал якої зводиться до риторичного питання Еффі: «Невже Ви думаєте, що існують щасливі подружжя, крім мого звісно?» Після цього на обличчі майора з'являється ледь помітна посмішка, а Еффі трохи перелякано повертається до немовля. Далі глядач уже не чує розмову. Кадрування побудовано так, що спостереження за дією відбувається вже з середини будинку. Кадр поділено навпіл дверима. Ліворуч — закриті дверцята, своєю чергою, мають скляні секції. Еффі бере на руки немовля у вільній відкритій правій частині кадру, потім перетинає поділ композиції та йде до майора, в одній з секцій ми бачимо, як він цілує її руку на прощання. Майор іде, а Еффі на-

ближається до камери. Вона — ліворуч від композиції, розділена на три частини скляними секціями дверей, праворуч у відкритому просторі лишається няня біля колиски з немовлям. Сцена завдяки виразній кіномові підкреслює момент вибору Еффі та говорить про те, що вона назавжди буде відірвана від дитини та розділена між різними частинами свого життя (Лл. 4).

Ще одним зразковим прикладом застосування композиції кадру та кіномізансценування є біографічний драматичний фільм 2013 року «12 років рабства» режисера Стіва Макквіна за сценарієм Джона Рідлі. Ця стрічка розповідає історію раба Соломона Нортапа, вільного афроамериканця, якого було викрадено у Вашингтоні, округ Колумбія, у 1841 році двома шахраями та продано у рабство. Його повернення додому тривало довгих 12 років.

Під час одного з етапів своєї важкої долі Соломон Нортап потрапляє до власника плантації Вільяма Форда. Форд виявляє симпатію до Нортапа і навіть дарує йому скрипку. Це призводить до зростання напруги між Нортапом і керівником робіт на плантації — теслею Джоном Тіббетсом. Ситуація доходить до точки кульмінації, коли Нортап захищається від Тіббетса й б'є його ж власним батоном. Тіббетс і його люди готуються страпити Нортапа через повішення прямо посеред двору, де розташовані масток господарів і двір з приміщеннями для інших рабів, але їх зупиняє інший наглядчик. Нортап залишається навшпиньках із петлею на шиї протягом кількох годин, його ноги ледь торкаються землі, що

завдає йому страшних страждань. Нортап практично змушений виконувати жахливий «танець у петлі». Цей напружений момент відображено у фільмі на загальному плані. Кадр має двопланову композицію — на передньому плані гілля великого старовинного дерева, на якому Нортап висить на петлі, на задньому плані — розташовано житлові будинки та простір для роботи рабів. Спочатку позаду нікого немає, але поступово раби виходять з будинків і повертаються до роботи, а маленька група дітей починає гратися. Ці два контрастні плани створюють образ жахливого світу рабства, де найкраще ігнорувати несправедливість, щоб вижити (Іл. 5).

Висновки з дослідження і перспективи подальших розвідок у обраному напрямі. Дане дослідження допомагає виявити важливість застосування напрацювань театральної та кінотрадицій щодо роботи з мізансценою та композицією кадру, важливість їхнього творчо-усвідомленого застосування в сучасному кінематографі для збагачення образної мови творів сучасних авторів і посилення мистець-

кого впливу на глядача. Адже лише через розбурхання уяви глядача, діалогу з його досвідом можливо створити багатоплановість та позачасовість кіномови. Але сам художній образ — багатогранна концепція. У контексті аудіовізуального мистецтва ми можемо говорити про загальний образ фільму, який є в прямому зв'язку з темою твору. Також, послуговуючись конкретними засобами виразності, режисер має можливість створити образ, що має визначені кордони екранного часу та працює через проявлення драматургічної події сюжету. На прикладах фільмів національного та світового кінематографу ми переконались, що композиція кадру — це не просто розміщення об'єктів в екранному просторі, але й спосіб передачі емоцій та ідей через достовірну передачу світу героїв та влучне мізансценування.

Подальші розвідки в обраному напрямі можуть стосуватися ретельного дослідження образної мови у фільмах національної школи на різних етапах і її вплив на розвиток сучасного українського кіно.

Література:

- Кісін, В. Б. (1998). *Режисура як мистецтво та професія*. Навчальне видання. Київ: Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія». 104 с.
- Лабінський, М. (Ред.) (1988). *Лесь Курбас. Березіль: Із творчої спадщини*. Київ: Дніпро. 518 с.
- Савченко, М. В. (No Date). Спогади про театр «Березіль». *«Театральний комбінат»*. 19 с. Відновлено з <https://openkurbas.org/wp-content/uploads/2022/02/78.pdf>
- Шинкарук, В. І. (Ред.). (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ: Абрис. 742 с.
- Block, Bruce. (2008). *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*, 2nd Edition. Focal Press. 297 p.
- LoBrutto, Vincent. (2002). *The Filmmaker's Guide to Production Design*. New York: Allworth Press. 198 p. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/283965661_Narrative_and_Visual_Cinematic_Strategies_in_Communication_Design
- Martin, Adrian. (2014). *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 256 p.

References:

- Block, Bruce. (2008). *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*, 2nd Edition. Focal Press. 297 p.
- Kisyn, V. B. (1998). *Rezhysura yak mystetstvo ta profesiya*. Navchalne vydannia [Directing as Art and Profession. Educational Publication]. Kyiv: Scientific and Educational Center "AELS-Technology". 104 p. (in Ukrainian)

- Labinsky, M. (Ed.). (1988). *Les Kurbas. Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny [Berezil: From the Creative Heritage]*. Kyiv: Dnipro. 518 p. (in Ukrainian)
- LoBrutto, Vincent. (2002). *The Filmmaker's Guide to Production Design*. New York: Allworth Press. 198 p. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/283965661_Narrative_and_Visual_Cinematic_Strategies_in_Communication_Design
- Martin, Adrian. (2014). *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 256 p.
- Savchenko, M. V. (No Date). Spohady pro teatr "Bereziil". "Teatralnyi kombinat" [Memories of the "Berezil". *Theater "Theatrical Combine"*]. 19 p. Retrieved from <https://openkurbas.org/wp-content/uploads/2022/02/78.pdf> (in Ukrainian)
- Shynkaruk, V. I. (Ed.). (2002). *Filosofs'kyi entsyklopedychnyy slovnyk [Philosophical Encyclopedic Dictionary]*. National Academy of Sciences of Ukraine, H. S. Skovoroda Institute of Philosophy. Kyiv: Abris. 742 p. (in Ukrainian)

Iryna Pravylo

Working with mise-en-scène and frame composition in the process of creating an artistic image

Abstract. The article explores the concepts of "mise-en-scène," "shot composition," and "artistic image," defining their fundamental aspects, interrelation, and differences in their application as directorial tools in the process of working on a theatrical production and an audiovisual work.

This work emphasizes the importance of creating an artistic visual language to preserve the profound impact of screen works on the audience in the context of contemporary challenges associated with the oversaturation of audiovisual content production and consumption. This research represents an attempt to conduct a comparative analysis of the directorial process in shaping artistic images in theater and cinema, using examples from the play "Gas" (1923) directed by Les Kurbas, as well as the films "The Stone Cross" (1968) by Leonid Osyka, "Effi Briest" (1974) by Rainer Werner Fassbinder, and "12 Years a Slave" (2013) by Steve McQueen. Such an approach allows for the identification of methods for artistically emphasizing key plot events and demonstrates how this process contributes to the exploration of the underlying themes in the works while influencing the imagination and sensory experience of the audience.

Keywords: mise-en-scène, artistic image, frame composition.