

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.16

УДК 791.222:94(7)

**О. О. Косачова**, кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент, кафедра телерепортерської майстерності, заступник декана факультету аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків

kosachovaolgaaleks@gmail.com

http://orcid.org/0000-0002-0030-7892

## **ЕВОЛЮЦІЯ ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У ВОЄННОМУ ФІЛЬМІ США<sup>1</sup>**

Розглянуто актуальність та художній потенціал воєнного фільму в контексті сучасних суспільних, культурних і політичних перетворень. Показано тісний взаємозв'язок змісту воєнного фільму та його аудіовізуального втілення з точки зору реалізації режисерського задуму й очікувань глядацької аудиторії. Визначено, що емоційна й метафорична складові воєнного фільму реалізуються, зокрема, за допомогою кольорової та світлової концепцій фільму, вмілого використання оператором багатьох прийомів і засобів. Досліджено еволюцію виражальних засобів у воєнних фільмах США та основні віхи воєнних конфліктів, що стали об'єктами висвітлення. Розкрито характери героїв, які стали результатом вмілого застосування комплексу режисерських й операторських засобів. Виявлено тенденцію поступового збіднення виражальних засобів воєнного фільму та переходу до відстороненого хронікального зображення історичних подій.

**Ключові слова:** ігровий кінематограф, воєнний фільм, виражальні засоби, художній образ, колір, світло, портрет, пейзаж, маніпуляція, дезінформація.

**О. О. Kosachova**, PhD in Social Communications, Associate Professor, Department of TV Reporting Skills, Deputy Dean of the Faculty of Audiovisual Arts, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **THE EVOLUTION OF EXPRESSIVE FACILITIES IN THE US WAR FILM**

**The aim of the article is** to analyze the evolution of expressive facilities in US war films, the images and cultural meanings which they form.

**The research methodology** is based on the systematic use of materials from the scientific branches of art and cultural science, cinema theory and history, psychology, etc. The empirical base of the study included a series of US war films, a detailed analysis of expressive facilities and content analysis were carried out.

**The results.** The war film has a huge potential for expressive facilities to create artistically powerful portraits that reflect the characters of the epoch, landscapes and interiors, which unfold battle scenes and life of citizens. Many researchers note the fashion for aggressive and unbiased presentation of audiovisual information (like films "Fury" and "American sniper" 2014). War

1 This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License

films of XXI century are made taking into account modern technologies in color correction: in complementary or similar color schemes. Landscape and interior in the films of 2014 serve as a background; panoramas and long-range plans give way to close-ups and medium-sized, battle scenes are given general plans instead of long-range. Authors of war films of medium and end of XX century (“Apocalypse Now” and “The Last of the Mohicans”) created powerful color and light conceptions of the films, which contains with dramatic history, for example using chiaroscuro effect.

On the one hand, there is a kind of simplification and impoverishment of the visual solutions of war films, the convergence of feature films with TV series and documentaries about the war, made in black and white. On the other hand, we note the commercial success in the rental of all considered films, so all the films met the needs of the audience in 1979, 1992 and 2014.

The expressive facilities, mentioned in the article, created powerful images of the desperate but “wise” murderer of Kurtz; the “cruel and steadfast” Magua Indian; the cold and “fair” violator and murderer Don Collier; and the “good-natured” joker, record-breaking sniper Chris Kyle. Noteworthy that the role of the victim and the killer are replaced, the killers suffer from the “cruelty” of their victims, who dared to resist. In this case, the expressive facilities help to justifying the armed presence of a US soldier thousands of kilometers from his country. This creates powerful patriotic images of the main characters, who allegedly protect the states from the military aggression of an imaginary enemy.

**Novelty.** The article reveals the dynamics of the use of expressive facilities in a war film from the middle of the XX century to the first quarter of the XXI, the cultural and social meanings generated by them.

**The practical significance.** The main theses and results of research may be useful for practicing directors and cameramen in the formation of a director’s concept of a war film, preparing a script and choosing visual solutions. The recommendations in this article contribute to the creation of a commercially successful and psychologically powerful film product. In addition, the article can be used for teaching disciplines in film schools in Ukraine and abroad.

**Keywords:** *fiction cinematography, war film, expressive facilities, image, color, light, portrait, landscape, manipulation, disinformation.*

Актуальність теми статті визначається суспільною значимістю воєнного фільму як кінопродукту, покликаного розкривати причинно-наслідкові зв’язки виникнення міжнаціональних, міжкультурних та інших військових конфліктів, їх перебіг і вирішення. Земля страждає від багатьох колоніальних і загарбницьких воєн, серед яких слід відзначити колонізацію Америки іспанцями, пізніше — французами і англійцями; війни у В’єтнамі та Іраку. Фільми, присвячені цим важливим історичним етапам, є потужними творами мистецтва, у яких за допомогою комплексу виражальних засобів і візуальних рішень створюється образ хронотопу, що виконує як функції інформування та просвіти, з одного боку, так і дезінформації й маніпуляції, з іншого.

**Постановка проблеми.** Аудіовізуальне мистецтво не може існувати відокремлено від соціокультурних, політичних або економічних чинників.

Інтерес до історії не згасає, і глядач стає дедалі вимогливішим до розуміння історичних подій своєї або інших країн. З плином часу в суспільстві виникає трансформація глядацьких уподобань у кіномистецтві, пов'язаних з політичними, соціальними та культурними змінами. Вони впливають на загальний духовний і культурний розвиток молодого покоління, змінюють запити в сприйнятті художніх образів, трансформують творчий почерк сучасних режисерів й операторів, відповідно, стилістику і візуальні рішення кінотворів.

Причини конфліктів перебувають у нерівномірному розподілі в суспільстві таких матеріальних цінностей, як земля, ресурси, територія, влада тощо, тому війни є перманентним атрибутом буття. Деякі мілітаристи, зокрема Александер Франц, стверджують, що стан миру — це ілюзія. «Мирні» періоди насправді є періодами приготувань до майбутньої війни або ситуацією, коли войовничі інстинкти придушуються сильнішою державою (Franz, 1941). Психологи стверджують, що людині за природою властива агресія. Вона підживлюється сублімацією і проєкцією, коли людина перетворює своє невдоволення в упередження й ненависть до інших рас, релігій, націй або ідеологій (Durbin, 1939).

Актуальним тут є термінологічне питання про різницю між тлумаченням «воєнного» і «антивоєнного» фільму, а саме питання про те, які цілі переслідують фільми цього жанру — виправдати ведення воєнних дій або ж, навпаки, закликають до їх припинення для збереження як свого життя, так і життя противника.

Відомий британський історик мистецтв Кеннет Кларк зазначав: «Суть мистецтва полягає в чомусь більшому, ніж приносити задоволення. Мистецтво — не льодяник на паличці і навіть не стакан вина. Суть значного твору мистецтва — впливати на життя людини і зробити сильнішим його дух» (Бергер, 2005, с. 17). Виразальні засоби слугують опорним інструментом на шляху реалізації послання авторів фільму, тому аналіз форми і змісту воєнних фільмів США має відбуватись синхронно й взаємопов'язано.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вивчення виразальних засобів кіномистецтва в синтезі форми і змісту зумовило використання джерелознавчого аналізу трьох напрямів: міждисциплінарного; кінознавчого теоретичного (праці, об'єктом дослідження яких став історичний (воєнний) фільм); кінознавчого методичного (розвідки, присвячені творчому потенціалу режисерських і операторських прийомів). До першої групи увійшли праці Артура Бергера «Бачити — означає вірити», Льва Виготського «Психологія мистецтва», Сергія Данієля «Мистецтво бачити», Моїсея Кагана «Естетика як філософська наука» та ін.

Репрезентації історії в ігровому кіно присвячені кандидатські і докторські дисертації: Костянтина Огнева «Реалії історії в художній системі

фільму: основні типологічні моделі на матеріалі світового кінопроцесу»; Олександра Якобідзе-Гітмана «Історія як “предмет наслідування”: сталінська епоха в пострадянському кіно»; Юрія Тюріна «Російська історія та духовні традиції в контексті кінематографічної творчості»; Ольги Клейменової «Композиційні побудови образотворчого ряду в історичних фільмах С. Ейзенштейна і А. Тарковського»; Миру Ахорлі Ахмада «Образотворчі особливості історичного кіно Ірану 1980-х рр.» тощо.

Особливе місце в дослідженні посіли праці, присвячені практичному формуванню виражальних засобів ігрового кіно. Серед них виокремимо вітчизняні: Наталія Утілова «Монтаж», Марк Волинець «Професія: оператор», Сергій Мединський «Компонуємо кінокадр», Валентин Железняков «Колір і контраст. Технологія і творчий вибір», Анатолій Головня «Майстерність кінооператора»; зарубіжні: Рудольф Арнхейм «Мистецтво і візуальне сприйняття», Брюс Блок «Візуальне оповідання», Пітер Уорд «Композиція кадру в кіно і на телебаченні», Мітч Якобсон «Багатокамерне виробництво: від підготовки до монтажу і випуску», Майк Гудрідж і Тім Грірсон «Професія: кінооператор», Девід Самуельсон «Кіновідеокамери та освітлювальне устаткування».

У фаховій пресі трапляються праці, присвячені образному осмисленню Другої світової війни в кінематографі, водночас історія США ранніх етапів, зокрема аналіз еволюції візуальних рішень воєнного фільму у творчому, технічному і смисловому розрізах, розкриті в дже-релах недостатньо.

**Мета статті** — простежити еволюцію виражальних засобів у воєнних фільмах США, сформовані ними художні образи і культурні смисли.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Німецький філософ і теоретик мистецтва Фрідріх Шиллер відзначав: «Справжня таємниця мистецтва майстра полягає в тому, щоб формою знищити зміст; і тим більше торжество мистецтва, що відсуває зміст і панує над ним» (Выготский, 1986, с. 270). Тут у формі естетичного закону виражено те слушне спостереження, згідно з яким будь-який твір мистецтва містить внутрішній розлад між змістом і формою і саме формою художник досягає того ефекту, що зміст знищується, ніби погашається (там само, с. 270). Розглянемо деякі виражальні засоби, що застосовуються у воєнних фільмах США, а також зв'язок між формою і змістом у цих творах.

Згідно з концепцією Наталії Утілової, композиційна побудова кадру, його світлотональне і кольорове рішення апелюють до підсвідомого сприйняття глядача, на противагу діалогам, закадровому тексту або будь-якому іншому словесному ряду (Утілова, 2014, с. 43). «Яку роль у створенні загального настрою відіграють логічні моделі, а яку роль

відіграє чуттєвий вплив на телеглядача. Що керує людиною: логіка чи почуття?» (Утілова, 2014, с. 9). Спробуємо проаналізувати певні виражальні засоби, які, на думку Н. Утілової, відповідають за чуттєве сприйняття глядача.

Радянський кінооператор Володимир Нахабцев відзначав: «Кіно і телебачення надають можливості “втручатися” в природу світлом, кольором, оптикою, темпом руху, щоб створити на екрані новий чуттєвий світ — образ» (Вольнец, 2004, с. 138).

Кольоровому рішенню фільму відводиться особлива роль. Вплив кольору на душевний стан людини відомий здавна: «в кольорі є дивна магія: сумні кольори, веселі або спокійні <...> колір діє на психічний склад і тісно пов'язаний зі станом духу» (Вольнец, 2004, с. 127). На думку художниці Тетяни Назаренко, «у будь-яких почуттів є колір. Безбарвна тільки байдужість» (там само, с. 125).

Оператор фільму «Апокаліпсис сьогодні» (1979), який присвячено В'єтнамській війні, Вітторіо Стораро відзначав: «Колір — це візуальна енергія, і вона відчувається не тільки зором, але й усім тілом» (Орлов, *Мастер: Витторіо Стораро*, 2019). Подорож головного героя капітана Уілларда оператор називає «подорожжю по кольоровому спектру». У процесі підготовки до зйомок оператор визначив значення кожного кольору: чорний — наше несвідоме, червоний — кров, життєва енергія, оранжевий — сім'я, жовтий — молодість і усвідомлення себе, зелений — процес пізнання, синій — розум, індиго — матеріальні цінності, фіолетовий — захід життя, а білий — рівновага і гармонія (там само). Автори фільму активно використовували димові шашки різних кольорів для створення певного настрою в глядача в тих чи інших сценах. За свої досягнення у вирішенні візуального ряду картини Вітторіо Стораро отримав «Оскар».

Інший оператор, також італійського походження, Данте Спінотті отримав нагороду «BAFTA Film Awards» за роботу над фільмом, який було присвячено франко-індіанській війні в Америці, — «Останній з могікан» (1992). У стрічці протиставлення «свій — чужий» також показано за допомогою кольору. Образи представників племені індіанців — антагоністів гуронів представлені в червоних відтінках (відтінках бунту, крові, агресії), англійці — у біло-блакитних тонах (спокою, надії і умиротворення). Це підкреслено кольорами шкіри індіанців, одягу англійців, пейзажного фону в різних сценах. Так, в одній із них англійці переховуються від гуронів у печері за водоспадом. Коли їх знаходять, беззбройні і зневірені англійці стоять на тлі блакитного водоспаду, що символічно демонструє їх жертвність та приреченість. Гурони зі зброєю і факелами в руках на тлі темної печери осяяні червоним світлом. Інша

сцена присвячена загибелі Аліси, котра не захотіла стати наложницею індіанця Магуа. Стоячи на краю скелі на тлі блакитного неба і гір, вона робить крок у прірву, убачаючи в цьому єдиний спосіб порятунку. Індіанці, з підкреслено червоною шкірою, спостерігають за цим на тлі оранжево-бурих скель.

Особлива роль під час використання драматургії кольору належить правильному застосуванню тональної (повітряної) перспективи. Залежно від відстані до об'єкта і щільності повітряної димки змінюються й тони предметів. У кадрах, де наявна повітряна димка, на першому плані тони соковиті, контрастні, насичені, на другому і третьому планах — дедалі м'якші, розмитіші, акварельно-пастельні. Психофізіологічно ми сприймаємо теплі кольори як такі, що виступають на перший план, холодні — такі, що виступають углиб простору (Вольнец, 2004, с. 35).

Також у фільмі багато кривавих сцен нападу гурунов на англійців, які рясніють червоним кольором. Тут наявна певна маніпуляція з точки зору історичних фактів, що характерно для створення опозиції «свій — чужий».

У кульмінації фільму індіанець Магуа вирізає серце з грудей ще живого підполковника Монро, маючи намір його з'їсти. Варто зазначити, що історичний прототип Монро пережив різанину і помер через 3 місяці в Олбані, провінція Нью-Йорк, проте жорстоких сцен убивств з томагавками і зняттям скальпів було достатньо для підігрівання в американському суспільстві резонансу щодо жорстокості індіанців на противагу шляхетності білих.

Загалом автори фільму намагаються спростувати думку більшості істориків про те, що колонізація Америки була геноцидом індіанського народу. Так, автори фільму уникають розкриття таких історичних фактів, як: істотна озброєна перевага колоністів; умисне моделювання міжусобних воєнних дій індіанців за принципом «розділяй і володарюй»; зараження місцевих жителів віспою, кором і чумою; знищення бізонів й інші заходи для винищення корінних жителів. Цікаво, що кожен гурон у фільмі озброєний вогнепальною зброєю, що само по собі є або кіноляпом, або навмисним фейком.

У воєнному фільмі 2014 р. «Лють», присвяченому подіям Західного фронту Другої світової війни, застосовується поширена у XXI ст. компліментарна кольорова схема, що складається з двох базових кольорів «teal and orange» (блакитного та оранжевого). У кадрі демонструються події квітня 1945 р. Ламаючи опір німецьких солдат, союзники просуваються вглиб Німеччини. Екіпаж одного з танків очолює сержант Дон Кольер, який ненавидить німців і готовий убивати всіх — від полонених до мирних жителів. Оператор фільму Роман Васьянов протиставляє емоційну назву фільму холодним і неживим кадрам фільму.

В іншому воєнному фільмі 2014 р. «Снайпер», присвяченому війні в Іраку, використана так звана аналогічна кольорова схема, основана на використанні трьох близьких за спектром кольорів. У цьому випадку — це зелений, салатовий і жовтий. Зазвичай під час використання цієї схеми, на відміну від компліментарної, немає контрасту, тому кольори або теплі, або холодні (у цьому разі — тепло-зелені відтінки).

Головний герой фільму «Снайпер» — військовослужбовець підрозділу «SEAL» («Морські котики») США Кріс Кайл. Історичний прототип фільму вважався найрезультативнішим снайпером в історії Збройних сил США, убивши під час служби в Іраку 255 противників, з яких 160 були офіційно підтверджені Міністерством оборони США. Образ героя США розкривається в зелених тонах, з точки зору психології — у кольорі професійного та особистісного зростання, кольорі добрих і добросердечних людей. Патріотична лінія фільму є надзвичайно сильною. Герой для США, для Іраку він став «дияволом», як його прозвали місцеві жителі. Свої вбивства головний герой виправдовує прагненням захистити американців від іракців, які «дійдуть до Техасу».

Не менш важливою під час створення фільму є формування його світлової концепції: «Кіно говорить мовою візуальних образів, які виникають і зникають під впливом світла й тіні. Кожен мій фільм — це вирішення конфлікту між світлом і тінями. Світло виявляє правду, а тіні її приховують», зазначав оператор фільму «Апокаліпсис сьогодні» Вітторіо Стораро (Орлов, *Мастер: Вітторіо Стораро*, 2019).

Оператор і сценарист Марк Волинець характеризує візуальне рішення Вітторіо Стораро у фільмі «Апокаліпсис сьогодні» наступним чином: «Концепція полягала в протиставленні й зіткненні двох цивілізацій — Сходу і Заходу — через протиборство різних за своєю природою характерів освітлення. З одного боку — В'єтнам: природне освітлення від сходу сонця до заходу, з усією нескінченною різноманітністю відтінків і переливів світла. З іншого, — Америка: штучне світло від прожекторів, вибухів — різке, сліпуче, що також надає операторові широких виражальних можливостей у роботі» (Волинець, 2004, с. 125). У фільмі використані різні види освітлення: світлотіньове, безтіньове, локальне і силуетне.

Однією з найсильніших сцен, з точки зору роботи зі світлом, є сцена монологу підполковника Куртца. Він звинувачує в'єтнамців у жорстокості, не властивій американцям, та згадує випадок, що не має достовірних підтверджень, про те, як в'єтнамці відрубували дітям руки після того, як американці прищепили їх від малярії. Куртц зазначає: «Вони сильніші за мене, тому що вони витримали цей жах. І це були не монстри, а люди, спеціально навчені. Ці люди з кам'яним серцем. У нас сім'ї

і діти, ми переповнені любов'ю. Але в них є сила, сила, щоб це зробити. Якби в мене було 10 дивізій таких людей, мої неприємності закінчилися б дуже швидко. Потрібно мати людей моральних і водночас вони повинні вміти користуватися своїми вродженими інстинктами, щоб вбивати без почуттів, без емоцій, без коливань. Тому що наша нерішучість нас завжди перемагає» (Коппола, 1979).

Візуальне рішення цього монологу в заповнюючому освітленні не мало б жодної драматичної сили, тому вирішено використовувати бокове малююче світло, що вихоплює частину обличчя Куртца з темряви (ефект кьяроскуро). Чорний колір, символ непізнаного, потойбічного уособлює Куртца як демона, але й водночас і як носія істини, мудреця.

У фільмі «Останній з могікан» активно використовується світлотіньове освітлення, а також освітлення від джерел вогню — свічок, факелів і багать, що цілком природньо для XVIII ст. Більшість сцен зняті на натурі, оператор активно працює з сонячними променями й контровим силуетним освітленням. Фільм використовує багатий арсенал операторських виражальних засобів, зокрема для створення портретів: світлих і чистих Кори і Аліси та, на противагу їм, агресивного індіанця Магуа.

Оператори фільмів «Снайпер» і «Лють» 2014 р. практично відмовилися від роботи з контрастами світла і тіні. Фільми виконані в рівному освітленні. Фільм «Лють» знятий у безтіньовому освітленні, небо затягнуте хмарами, звідси — м'який сіро-блакитний колір усього фільму. На думку Наталії Утілової, безтіньове освітлення «створює враження інформаційного, неупередженого зображення, позбавленого додаткових характеристик. Світлотіньове освітлення виявляє пластичні властивості того, що демонструється, надає нових штрихів, викликаючи несподівані образи, асоціації, емоційно підсилюючи драматургічний хід» (Утілова, 2004, с. 15), відповідно, використання світлотіньового контрасту або відсутність такого істотно впливає на візуальне рішення фільму.

За кольоровим та світловим візуальними рішеннями фільм «Лють» тяжіє до чорно-білого фільму, що демонструє прагнення авторів зблизити його з документальними стрічками про війну, підтвердити достовірність відображених подій, «згустити фарби» і показати темну сторону того, що відбувається.

«У чорно-білому вигляді ми сприймаємо, як правило, минуле або події, що мають негативне значення (під час стресів усі фарби дійсності діляться на чорні і білі). Ми не говоримо “білі і чорні”, таким чином виокремлюючи і ставлячи чорний колір на перше місце, оскільки кольорове сприйняття передусім пов'язане з чуттєвим, емоційним переживанням» (Утілова, 2004, с. 159).

Фільм «Снайпер», як зазначалося, виконаний у теплішому кольорі — зеленому, оператор застосовує елементи світлотіньового освітлення, що надає окремим сценам життєвості й оптимізму. Однак цей оптимізм є суб'єктивним. Головний герой, снайпер, не може жити цивільним життям, не вбиваючи «живих мішеней», як він говорив. У той час, як його молодший брат залишив Ірак у розпачі від жорстокості і нелюдяності війни, Кріс Кайл регулярно їздив у відрядження. Фільм, який постулюється як драма, радше тяжіє до мелодрами, у якому любовній лінії приділено більше уваги, ніж війні. Жарти і лірика у фільмі домінують, сценам убивств бракує драматизму. Сцени розстрілу іракських жінок і дітей зняті холодно й відсторонено, адже виправдовуються необхідністю американської армії «захищати своїх співгромадян», правду на відстані тисяч кілометрів від США.

Поряд з портретами, не менш важливими у створенні художніх образів у воєнному фільмі, сповненому батальними сценами, є пейзажі та інтер'єри, які можуть відігравати роль формально-об'єктивних факторів, фону, епітету або символу. Чим вищий рівень образності фільму, тим ширше застосування символів і метафор у візуальному рішенні фільму.

Фільм «Апокаліпсис сьогодні» використовує найрізноманітніші види пейзажів. Пейзаж як фон — це ліси В'єтнаму, що підпалюються напаломом; в'єтнамська школа під обстрілом з вертольотів; сховище полковника Куртца з його давнім храмом і численними послідовниками; повішені й розтерзані тіла в'єтнамців, що супроводжують головних персонажів на їхньому шляху. Пейзаж — епітет (пейзаж очима режисера і оператора), який покликаний відобразити настрій головних героїв. Зокрема це сцена з проливним дощем, коли американські солдати купили собі час з дівчатами з «Playboy». Радісний настрій солдатів різко контрастує з похмурою погодою і брудом під ногами, який фігурує як символ соціального і душевного занепаду. Небо плаче, так само, як й ізольовані у своєму вертольоті дівчата, на противагу ейфорії і безпечності американських військових. Водночас застосовується й інтер'єр-епітет. Інтер'єр вертольоту ніби живе своїм життям. Безлад і хаос контрастують з літаючими птахами — єдиною розрадою однієї з дівчат, що водночас символізують поранені душі дівчат — пташок у клітці.

Інший тип пейзажу — це пейзаж-символ, що розкривається в сцені захоплення капітана Уїлларда людьми Куртца. Його хапають за ноги і перевертають догори ногами, занурюючи в бруд. Разом з Уїллардом перевертається і камера, зображуючи навколишній світ догори ногами.

Фільм «Останній з могікан» містить багато пейзажів, що вигідно гармонізують з найсильнішими сценами. Однією з таких є поворотна

сцена дипломатичних переговорів між протагоністом фільму — підполковником британської армії Монро, котрий очолював оборону форту Вільяма Генрі, і французьким генералом Монкальмом. Сцена відбувається на тлі річки в блакитній тональній (повітряній) перспективі. Ця ж перспектива була використана в сцені загибелі Аліси.

Пейзажі у фільмах «Снайпер» і «Лють» зображуються навіть не як фон, а як документальна констатація факту, «холодні» й безлюдні вулиці і кам'яні будівлі Іраку, або нескінченні дороги Німеччини. Як зазначає Марк Волинець: «Такого типу зйомки розчаровують і глядача, і самого автора <...> протокольне відтворення навколишнього світу виявляється надто збідненим. Зображення передає лише те, що автор побачив, але не те, що він відчув» (Волинець, 2004, с. 46).

Окремо необхідно розглянути такий комплекс виражальних операторських засобів, як плани, ракурси та панорами. У фільмі «Апокаліпсис сьогодні» домінують дальні плани і панорами, використовуються нижні ракурси, зокрема з метою надати значимості персонажу (наприклад, полковникові Куртцу), або верхні, що дозволяють показати масштабність панорамної сцени загалом (демонстрація чисельності послідовників Куртца під час прибуття людей Уїлларда до берегу).

У фільмі «Останній з могікан» кількість несподіваних ракурсів зведена до мінімуму, що істотно збіднює демонстрацію батальних сцен; серед планів — загальні, середні та крупні. У фільмі «Снайпер» наявний верхній ракурс під час використання суб'єктивної камери, глядач бачить іракців в об'єктиві снайперської гвинтівки головного героя, котрий лежить на даху одного з будинків. В іншому — коло операторських прийомів обмежене. Найменша кількість операторських прийомів з аналізованих фільмів використана у фільмі «Лють». Застосовуються крупні і середні плани. Батальні сцени зняті на загальному плані, що створює видимість обрізаних сцен. Сам оператор пояснює це початковим задумом зосередити увагу не на війні, а на героях: «Бюджет дозволяв нам знімати дуже великі батальні сцени, але, думаю, люди вже все це бачили, зате їм повинно бути цікаво подивитися, як цей бій виглядає з самого танка. Адже ці п'ять чоловіків, наші герої, дивляться на поле бою через таку маленьку щілинку, у яку майже нічого не видно» (Лященко, 2014).

Воєнний фільм містить величезний потенціал виражальних засобів для створення потужних, з художньої точки зору, портретів, що відображають характери епохи, пейзажів і інтер'єрів, на фоні яких відбуваються батальні сцени і демонструється побут громадян. На жаль, не всі режисери хочуть реалізувати цей потенціал і не всі оператори здатні це зробити. В одному з інтерв'ю оператор Вітторіо Стораро дякує

Ф. Ф. Копполи за можливість розкрити свій творчий потенціал, імпровізувати і самостійно обирати візуальні рішення для фільму «Апокаліпсис сьогодні». Одне з джерел наводить цитату Ф. Ф. Копполи, який називає сюжет фільму «безглуздою історією про чотирьох хлопців, які хочуть убити п'ятого хлопця». Він зазначає, що робив «пригодницьку історію», «народне кіно», навмисно створюючи кожні п'ять хвилин у картині видовищні атракційні елементи (Орлов, *Как это снято: «Апокаліпсис сегодня»*, 2019). З цього випливає та важлива роль, яку відіграла майстерність оператора під час створення філософської і метафоричної сторін цього фільму.

З іншого боку, відзначимо комерційний успіх у прокаті всіх розглянутих кінофільмів, отже, усі стрічки відповідали запитам глядача як у 1979, 1992, так і у 2014 р. Багато дослідників відзначають моду на агресивну і неупереджену подачу аудіовізуальної інформації. Розглядаючи вимоги до створення інформаційних програм на телебаченні (Утилова, 2004, с. 101), можна помітити багато спільного з сучасними принципами зйомки воєнного кіно: зменшення наїздів і від'їздів, відсутність панорам понад 45°, рух камери відповідає руху об'єктів зйомки або продиктований діалогом персонажа; відмова від гострих ракурсних побудов тощо.

**Висновки.** Таким чином, у воєнному фільмі 1979 р. «Апокаліпсис сьогодні» посилення драматургії за допомогою кольору і світла реалізується протягом усієї кінострічки. Колір використовується у фільмі для створення зорових атракцій, емоційно підсилює сцени, створює контраст між двома цивілізаціями. Світлотіньова концепція фільму створила один з найсильніших портретів у кіно — полковника Куртца. У фільмі 1992 р. «Останній з могікан» робота з кольором і світлом велася для протиставлення колоністів і корінних жителів, а також для посилення ролі агресорів, відведених індіанцям. Пейзаж і інтер'єр у фільмах інколи виконують метафоричну функцію.

Фільми 2014 р. «Лють» і «Снайпер» створені з урахуванням сучасних технологій у кольоровій корекції, що помітно в компліментарній та аналогічній кольоровій схемах. Пейзаж і інтер'єр у фільмах 2014 р. виконують функцію фону; панорами й дальні плани поступаються місцем крупним і середнім планам, батальним сцен відведені загальні плани замість дальніх.

Загалом простежуються своєрідне спрощення і збіднення візуальних рішень воєнних фільмів, зближення ігрових фільмів з телесеріалами і документальними роботами про війну, виконаними в чорно-білому зображенні.

Проблема пріоритетності й гармонійного співіснування в аудіовізуальному творі форми і змісту є однією з центральних у цьому дослідженні. Виразальні засоби породжують соціальні та культурні смисли,

а смисли є відправною точкою для формування візуального рішення фільму. Так, зокрема, зазначені в статті виражальні засоби створили глибокі образи зневіреного, але «мудрого», убивці полковника Куртца; «жорстокого і непохитного» індіанця Магуа; холодного та «справедливого» вбивці німецьких військовополонених Дона Кольєра; а також «добродушного» жартівника — снайпера-рекордсмена Кріса Кайла. Водночас ролі жертви і вбивці підміняються, убивці страждають від «жорстокості» своїх жертв, які насмілилися чинити опір. У такому випадку виражальні засоби мають на меті виправдання збройної присутності армії США за тисячі кілометрів від своєї країни. Водночас створюються глибокі патріотичні образи головних героїв, які нібито захищають штати від військової агресії мнимого ворога.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у розгляді еволюції інших виражальних засобів у кінематографі, зокрема горизонтального і вертикального монтажу; розширенні емпіричної бази воєнних фільмів; аналізі візуальних рішень воєнних фільмів, присвячених громадянським воєнним конфліктам.

#### Список посилань

- Лященко, Владимир (2014). «*Брэд Питт спал в танке*». Восстановлено из [https://www.gazeta.ru/culture/2014/10/31/a\\_6283885.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2014/10/31/a_6283885.shtml).
- Бергер, А. (2005). *Видеть — значит верить. Введение в зрительную коммуникацию*. Москва: Издательский дом «Вильямс».
- Волынец, М. (2004). *Профессия — оператор*. Москва: Аспект Пресс.
- Коппола, Ф. (1979). *Апокалипсис сегодня* [Фильм]. Omni Zoetrope.
- Выготский, Л. (1986). *Психология искусства*. Москва: Искусство.
- Орлов, Павел (2019). *Как это снято: «Апокалипсис сегодня»*. Восстановлено из <https://tvkinoradio.ru/article/article15532-kak-eto-snyato-apokalipsis-segodnya>.
- Орлов, Павел (2019). *Мастер: Витторіо Стораро*. Восстановлено из <https://tvkinoradio.ru/article/article16380-master-vittorio-storaro>.
- Утилова, Н. (2004). *Монтаж*. Москва: Аспект Пресс.
- Durbin, E. F. L. and Bowlby John (1939). *Personal Aggressiveness and War*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Franz, A. (1941). The Psychiatric Aspects of War and Peace. *American Journal of Sociology*. (Vol. 46, No. 4 (Jan., 1941), pp. 504–520). Chicago: Published By: The University of Chicago Press.

#### References

- Lyashchenko, Vladimir (2014). “*Brad Pitt slept in a tank*”. Retrieved from [https://www.gazeta.ru/culture/2014/10/31/a\\_6283885.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2014/10/31/a_6283885.shtml). [In Russian].
- Berger, A. (2005). *Seeing is believing. An introduction to visual communication*. Moscow: Publishing House “Williams”. [In Russian].
- Volynets, M. (2004). *Profession — operator*. Moscow: Aspect Press. [In Russian].

- 
- Coppola, F. (1979). *Apocalypse Now* [Film]. Omni Zoetrope. [In Russian].
- Vygotsky, L. (1986). *Psychology of art*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Orlov, Pavel (2019). *How It Was Filmed: Apocalypse Now*. Retrieved from <https://tvkinoradio.ru/article/article15532-kak-eto-snyato-apokalipsis-segodnya>. [In Russian].
- Orlov, Pavel (2019). *Master: Vittorio Storaro*. Retrieved from <https://tvkinoradio.ru/article/article16380-master-vittorio-storaro>. [In Russian].
- Utilova, N. (2004). *Mounting*. Moscow: Aspect Press. [In Russian].
- Durbin, E. F. L. and Bowlby John (1939). *Personal Aggressiveness and War*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. [In English].
- Franz, A. (1941). The Psychiatric Aspects of War and Peace. *American Journal of Sociology*. (Vol. 46, No. 4 (Jan., 1941), pp. 504–520). Chicago: Published By: The University of Chicago Press. [In English].

Надійшла до редколегії 07.09.2020 р.