

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.12

УДК 791.63(477)(045)

**А. М. Алфьоров**, викладач кафедри телебачення, Харківська державна академія культури, м. Харків

al055@ ukr.net

https://orcid.org/0000-0003-4491-1976

### **ЗОБРАЖАЛЬНИЙ СТИЛЬ ФІЛЬМУ М. ІЛЛЕНКА «ТОЙХТОПРОЙШОВКРІЗЬВОГОНЬ»<sup>1</sup>**

Аналізуються риси зображального стилю українського ігрового фільму Михайла Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь». Надається характеристика операторських аспектів художньої зображальної естетики оператора фільму Олександра Кришталовича. Виявлено основні стильові елементи зазначеного операторського стилю та рівні його реалізації. На основі аналізу зображальної структури фільму означено операторський підхід до реалізації зображального ресурсу національних мотивів у вітчизняному ігровому кінематографі.

**Ключові слова:** *зображальний стиль, кінематографічне зображення, операторський аспект, національні мотиви, кінематографічне мистецтво України.*

**А. М. Алферов**, преподаватель кафедры телевидения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ СТИЛЬ ФИЛЬМА М. ИЛЬЕНКО «ТОТКТОПРОШЕЛСКВОЗЬОГОНЬ»**

Анализируются черты изобразительного стиля украинского игрового фильма Михаила Ильенко «ТотКтоПрошелСквозьОгонь». Подается характеристика операторских аспектов художественной изобразительной эстетики оператора фильма Александра Кришталовича. Выявлены основные стилевые элементы данного операторского стиля и уровни его реализации. На основе анализа изобразительной структуры фильма раскрыт операторский подход к воплощению изобразительного ресурса национальных мотивов в отечественном игровом кинематографе.

**Ключевые слова:** *изобразительный стиль, кинематографическое изображение, операторский аспект, национальные мотивы, кинематографическое искусство.*

**A. M. Alforov**, lecturer of the Department of Television, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **VISUAL STYLE OF THE FILM DIRECTED BY MYKHAILO ILLIENKO “FIRECROSSER” (UKRAINIAN: “TOIKHTOPROISHOVKRIZVOHON”)**

**The aim of the paper** is to identify the basic cinematography style elements of the Ukrainian fiction film directed by Mykhailo Illienko “Firecrosser” and the levels of its realization.

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

**Research methodology.** The author uses the heritage of the European art criticism tradition, including the theory of formal school style and the national film research tradition.

**Results.** The author concludes that the “Firecrosser” pictorialism and style development are characteristic of the national fine arts tradition and have baroque and romantic origins. In terms of metaphors of visual character and direct visual “references” to relevant historical eras, Oleksandr Kryshtalovych embodies a specific and sensual depiction of the reality, where the film characters are, by the cinematography means characteristic of the Ukrainian “poetic” school. The mental, emotional, semantic levels of the formation of the subject-pictorial space of the film correspond to the psychology of the Ukrainian national character.

**Novelty.** The main features and levels of the visual style development have been identified in the art of the Ukrainian cameraman Oleksandr Kryshtalovych as exemplified in the fiction film “Firecrosser”.

**The practical significance.** The material in this article can be used in training cinematography and television cameramen specializing in O21 “Audiovisual Arts and Production”.

**Keywords:** *visual style, cinematic image, cinematography aspect, national motifs, cinema art of Ukraine.*

**Постановка проблеми.** У своїй недавній статті (Алфьорова, Алфьоров, 2018, с. 7) ми відзначали, що, попри вагомий історичний період існування українського кінематографа, його зображальна онтологія в теорії розроблена недостатньо. Дійсно, незважаючи на колосальний обсяг літератури з мистецтвознавства, кінознавства, дослідження операторських аспектів художньої зображальної естетики у вітчизняному науковому дискурсі практично відсутні. Однак, динамічні засоби зображальної виразності досі потребують уваги як теоретиків, так і практиків, тим більше, що це стосується саме національної зображальної естетики у вітчизняному ігровому кінематографі, а саме проблеми стилеутворення. Художній стиль — «втілене мовою мистецтва відображення історичного життя суспільства, естетичних поглядів різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку» (Стиль, 2019). У зв'язку із цим вважаємо, що на сучасному етапі розвитку мистецтва це явище може трактуватися як авторське, притаманне певному митцю або групі митців.

**Аналіз досліджень і публікацій** свідчить, що дослідження проблем стилеутворення передусім стосуються образотворчого мистецтва, рідше фотографії. Відома теорія формальної школи про еволюцію художніх стилів А. Рігля слушно пов'язувала стилеутворення в образотворчому мистецтві з типом суспільного та художнього бачення («вітчутним» або / та «оптичним»). Дихотомічна концепція стиля Г. Вольфліна, основується на *подвійній його природі*, відзначає те, що існує кілька пар категорій, які засвідчують дихотомію двох головних стилів в образотворчому

мистецтві — лінійного та живописного (співвідношення глибини і площини; відкритості та закритості; самостійності й взаємозумовленості; абсолютної і відносної ясності предметної сфери). Пізніше ця дихотомія доповнюється іншими дослідниками парою ідеальне/реальне. До середини ХХ ст. класична теорія стилеутворення в мистецтвознавстві сформувала певну типологію стилів (від реалістичного до абстракціонізму та інших -ізмів), пов'язавши її з еволюцією історичного процесу, особистістю митця та власне з художньою формою. Усі ці засади дозволили кінознавцям (враховуючи і вітчизняних: З. Алфьорову, В. Горпенку, І. Зубавіну, В. Скуратівського, Г. Чміль та ін.), аналізуючи стиль тих чи інших фільмів, ґрунтуватись на цій класичній типології. Слід також зауважити, що постмодерністські тенденції у вітчизняному мистецтві дещо змінили процеси стилеутворення: посилили роль цитування, долучення історичних стилевих утворень (еклектичність) у «тіло» художньої форми тощо. Вітчизняний кінематограф порубіжжя ХХ–ХХІ ст. теж не є однорідним у сенсі стилеутворення. Це потребує певного аналізу та теоретичних висновків, що зумовлює необхідність зазначеного дослідження.

**Мета статті** — виявити основні стильові елементи операторського стилю українського ігрового фільму М. Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» та рівні його реалізації.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Український ігровий фільм М. Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» став для оператора Олександра Кришталовича практично дебютною повнометражною роботою. Водночас режисер Михайло Ілленко на час зйомки та показу кінофільму вже був доволі знаним представником відомого кінематографічного «клану Ілленків», куди входили його старші брати — Вадим та Юрій. Усі три Ілленки — це вихованці московської кінематографічної школи, і усі три (два з яких вже нині покійні) — майстри високої зображальної культури, оскільки і за фахом, і за покликом душі Ілленки були першокласними операторами, чиї кінематографічні роботи увійшли в історію операторської майстерності.

Сюжет ігрового фільму М. Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» ним довго виношувався, адже це була непересічна історія (за жанром — пригодницька мелодрама) про долю хлопця з Полтавщини, Івана Додоки, який стає радянським військовим льотчиком, Героєм Радянського Союзу. Проте доля складається так, що йому доводиться пройти німецький полон, радянські табори і зрештою потрапити до Канади, де він стає вождем тамтешнього індіанського племені. Прототип головного героя — льотчик-ас часів Другої світової війни, Герой Радянського Союзу, гвардії ст. лейтенант Іван Даценко, командир ланки 10-го гвардійського

авіаційного полку 3-ї гвардійської авіаційної дивізії 3-го гвардійського авіаційного корпусу авіації дальньої дії, уродженець села Чернечий Яр під Диканькою, який нібито після нацистського і радянського полонів потрапив у Канаду, де став вождем індіанського племені, що входило до конфедерації ірокезів (Підгора-Гвяздовський, 2011). Фільм вийшов в український прокат 2 лютого 2012 р.

Відомо, що робота над задумом будь-якого фільму ведеться режисером-постановником разом зі сценаристами, оператором-постановником, художником тощо. Задум М. Ілленка (та сценаристів Д. Замрія та К. Коновалова) теж узгоджувався з оператором О. Кришталовичем та художником Р. Адамовичем. Але водночас особистість самого режисера, його пластичне «бачення» фільму виявились вирішальними при стилеутворенні кінокартини. У фільмі «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» є спадкоємність з попередніми фільмами режисера, зокрема з фільмом «Фучжоу»: звучить музика з «Фучжоу», у хаті Івана висить картина з зображенням Фучжоу, яку намалював сліпий художник з фільму «Фучжоу».

«Українськість» та висока зображальна обдарованість М. Ілленка надали стилю фільму особливих ознак. Загальна особливість зображальної структури фільму – його бароковість. Це стосується як багаточасної композиційної структури, так і кольорово-тональної. Оскільки, як відомо, бароковий живопис характеризується глибиною, яка «втягує» всі частини предметних форм у себе, формуючи певну ансамблевість, зображально-предметний простір «ТогоХтоПройшовКрізьВогонь» відповідає цим характеристикам. За Г. Вельфлінем, простір барокового живопису, попри багатоконпонентність, є врівноваженим, гармонійним, «заспокоєним». І це помітно в зображально-предметному просторі фільму, адже, незважаючи на карколомну історію головного героя, О. Кришталович знімає практично всі сцени як статичні, середньопланові. Це дозволяє йому, як операторові та режисерові-постановнику, сформувати кожний план сцени окремо, як статичну «картину», дотримуючи законів барокового живопису. Водночас, як у живописі «великих голландців» доби бароко, зображення в кожній сцені є метафоричним, насиченим додатковими смислами та зображальними «посиланнями». Барочна композиція кадру доповнюється зображальними цитатами (наприклад, кінематографічними портретами головних героїнь у стилі раннього романтика Т. Шевченка в його відомих портретних серіях). Бароковість зображально-предметного простору фільму підтримується і кольором з його глибинними контрастами, і візуальними ефектами, які щедро використовуються оператором. Тут і мерехкотіння свічки, і палання пічки, і складні віддзеркалення від місяця на небі у віконцях бараків, де вимушений бути герой.

«Перегукування» барокових ознак зображального стилю фільму з романтичними, характерними для доби становлення української зображальної традиції, можна відзначити в портретних зйомках головних персонажів фільму як романтично-бунтівних. І на це є пряме посилення в кількох сценах, коли на поселенні, у сибірській хаті, ми бачимо на стіні «Незнайомку» Крамського, а потім, у наступній сцені — сцені моління головної героїні — візуальний образ Пресвятої Богородиці з немовлям у стилі українського народного малювання.

Водночас художня зображальна естетика оператора фільму О. Кришталовича є похідною від власне української операторської традиції. Уповільнена темпоритмічна партитура монтажу корелюється зі статичністю кожного кадру і його кольоровою аскетичністю. Дійсно, українська операторська школа відома неабиякою майстерністю «роботи» саме не з кольором, а зі світлом. І це повністю використовує О. Кришталович. Зорова образність створюється, насамперед, в інтер'єрах, але інтер'єрах програмно лаконічних. Основним інструментом формування предметного простору є джерела світла (піч, лампа, вікно).

Саме світлова палітра зображальної естетики визначає почуттєву експресію як інтенсивність вираження ставлення до героя. Піднесеність та прихована схвальність його дій підкреслюються чергуванням між «світлими» та «затемненими» епізодами сюжетної лінії фільму.

І режисер, і знімальна група програмно відмовляються від «шароварщини» в картині. Тут немає ані українського національного одягу (натомість є колоритний індіанський), ані української мови (фільм є російськомовним, що викликало безліч негативних відгуків критиків). Утім він є «глибоко українським». Національна ідентифікація відбувається як на емоційному, так і на предметно-зображальному рівнях (Алфьоров, 2018). Характерна для української ментальності врівноваженість та ліричність, сільська раціональність, прагнення до «магічного реалізму» втілені на рівні сюжету (це історія про потомка козака-характерника), зображення: у картині немало зображень, стилізованих під шевченкові образи, предметів, які свідчать про глибинні ментальні зв'язки з українською культурою (хрестиком, образами в «червоному куті» хати тощо). Усе свідчить про те, що операторський ресурс фільму базується на національних зображальних мотивах і кодах.

Це стосується і зйомок на природі, більшість з яких відбувалася в Україні впродовж 2008–2010 рр. Знімали в Києві, Київській області, зокрема в студентському містечку під Ржищевим і Кам'янці-Подільському та його околицях. Використовували руїни старих будівель, макет літака. Українські пейзажі виявились не тільки об'єктами зйомки, але й «дійовими особами» фільму. Зйомки на пленері, режимні зйомки

різних фаз заходу сонця, надзвичайно живописні на снігу, засвідчили здатність оператора фільму до емоційної експресії «через» пейзаж.

Подальший розвиток національної зображальності в операторському стилі О. Кришталовича відбувся у фільмах М. Ілленка «Толока» (2011) та у фільмах «Чорний ворон» (2019) та «Тарас. Повернення» (2019).

**Висновки.** Підсумовуючи, можна констатувати, що зображальність та стилеутворення у фільмі «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» є характерними для національної зображальної традиції, яка має барокові та романтичні витоки. Оперуючи візуальними метафорами, прямими візуальними «посиланнями» на відповідні історичні епохи, О. Кришталович втілює конкретно-чуттєве живописання дійсності, у якій перебувають персонажі картини, операторськими засобами, характерними для української «поетичної» школи. Ментальний, емоційний, смисловий рівні формування предметно-зображального простору фільму відповідають особливостям українського національного характеру.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у науковому дослідженні сучасної операторської культури в аудіовізуальному мистецтві.

#### Список посилань

- Алфьорова, З. І., Алфьоров, А. М. (2018). Теоретичні та практичні засади формування «універсального погляду» в сучасному аудіовізуальному мистецтві (операторський аспект). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, № 2, с. 5–14. Харків.
- Алфьоров, А. М. (2018). Національні мотиви в стилістиці українських екранних творів. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених*, 26–27 квітня 2018 р., с. 215. Харків.
- Стиль*. Відновлено з <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 22.08.2019).
- Підгора-Гвяздовський, Я. (2011). Український рембо. *Український тиждень*, 01.02.

#### References

- Alforova, Z. I., Alforov, A. M. (2018). Theoretical and practical bases for the formation of the “universal terms” in contemporary audiovisual art (the cinematography aspect). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Series: Art Studies*, 2, 5–14. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Alforov, A. M. (2018). National motifs in the style of Ukrainian screen works. *Culture and Information Society of the 21st Century: proceedings of the All-Ukrainian postdoctoral academic forum*, 26–27, 215. April 2018. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Style*. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (reference date: 22.08.2019). [in Ukrainian].
- Pidhora-Gviadovskiy, Ya. (2011). Ukrainian Rambo. *Ukrainian Week*, 01.02. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 27.08.2019 р.