



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ І РОЗВИТОК КІНЕМАТОГРАФУ ІТАЛІЇ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – ТА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ КІНООПЕРАТОРСЬКОГО СВІТОГЛЯДУ ВІТТОРІО СТОРАРО.....</b>	<b>6</b>
1.1 Огляд використаної літератури.....	6
1.2 Соціально - економічні тенденції розвитку Італії в процесі становлення італійської кіноіндустрії .....	8
1.3 Неореалізм як фактор становлення італійського кіно .....	12
1.4 Постмодерністський стиль розвитку сучасної фільмографії Італії. ....	15
<b>РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КІНООСВІТЛЕННЯ ВІТТОРІО СТОРАРО 1969 – 1979 РОКАХ .....</b>	<b>19</b>
2.1 Дебют Вітторіо Стораро у фільмах “Птах із кришталевим оперенням”, “Конформіст”, “Останнє танго в Парижі” .....	19
2.2 Нагорода “Оскар” за кінооператорську роботу Вітторіо Стораро у фільмах “Апокаліпсис сьогодні” 1979 р., “Червоні” 1981 р., “Останній імператор” 1987 р. ....	46
<b>РОЗДІЛ 3 ТВОРЧІ ПОШУКИ У РОБОТІ З СВІТЛОМ ВІТТОРІО СТОРАРО В КІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>60</b>
3.1 Використання освітлення та кольору у фільмах Вітторіо Стораро в кінці ХХ століття .....	60
3.2 Кінооператорське мистецтво Вітторіо Стораро в цифровій постіндустріальній культурі.....	71
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>77</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>81</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>83</b>

## ВСТУП

Однією з найважливіших робіт кінооператора над художнім фільмом є робота з творчим кіноосвітленням.

Кінооператор завдяки власному баченню кіноосвітлення створює образи, символи, візуально виразно підкреслює драматургічну частину фільму, використовуючи творчі принципи освітлення. В світовому кінематографі з власним творчим підходом до кіноосвітлення на особливу увагу заслуговує кінооператор Вітторіо Стораро. Завдяки сучасним кінотехнологіям, а саме цифровим зйомкам, робота кінооператора з творчим кіноосвітленням значно розширюється для реалізації нових задумів та експериментів.

**Актуальність дослідження** На сьогоднішній час однією з актуальних тем вивчення творчості кінооператора, є проблема використання виразного творчого освітлення. Більшість кінооператорів не замислюються над творчим освітленням, а схиляються більш до експозиційного освітлення, коли вся частина зображення є рівномірно освітлена, і через це більшість робіт кінооператорів не можна відрізнити. Важливо те, щоб кінооператори знайшли неординарний підхід до творчого кіноосвітлення в своїх кінороботах.

Актуальність цієї магістерської роботи полягає в необхідності ґрунтовного і комплексного дослідження творчих підходів Вітторіо Стораро, оскільки він є однією з найважливіших постатей кінооператорів з світовим ім'ям. Актуальність цієї роботи підсилюється відсутністю в українському кінознавстві спеціального, комплексного дослідження життя і діяльності Вітторіо Стораро. Висвітлення його життєвого шляху та творчості сприятиме зростанню рівня творчого бачення майбутніх кінооператорів та дозволить на належному рівні оцінити внесок Вітторіо Стораро для світового кінематографа.

Крім того, варто дослідити принципи змін творчого освітлення Вітторіо Стораро від перших його кіноробіт до сучасних. Також важливо звернути увагу на філософію творчих принципів кіноосвітлення Вітторіо Стораро. Насамперед, тема змін творчих принципів освітлення Вітторіо Стораро, є не дослідженою.

Важливо те, що творчі та філософські принципи освітлення Стораро мають великий вплив на сучасних кінематографістів.

**Об'єктом дослідження** виступає операторська творчість Вітторіо Стораро кінця XX ст. – початку першої третини XXI ст. в контексті розвитку світового кінооператорського мистецтва.

**Предметом дослідження** є основні напрямки творчих принципів освітлення Вітторіо Стораро і його внесок в розвиток світової кінооператорської майстерності.

**Метою дослідження** є об'єктивне комплексне вивчення творчих принципів освітлення в кінороботах Вітторіо Стораро.

Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань:

- Проаналізувати чинники, що впливали на формування світогляду Вітторіо Стораро, як кінооператора.
- Проаналізувати фільми кінооператора та зробити аналіз творчого освітлення в кінороботах Вітторіо Стораро.

**Наукова новизна роботи** зумовлена поставленими завданнями та результатами їх розв'язання.

- У роботі вперше здійснене системне вивчення творчих принципів освітлення Вітторіо Стораро в контексті розвитку світового операторського мистецтва кінця XX ст. початку XXI ст.
- Проаналізовано різноманітність підходів до філософії освітлення Вітторіо Стораро у різних періодах його творчості.

**Методи наукового дослідження**

- Культурологічний метод, завдяки якому можна розглянути вплив культури на життя і творчість митця.
- Метод порівняння творчих принципів освітлення в кінороботах Вітторіо Стораро в різні періоди його діяльності.

**Практичне значення роботи** Дане дослідження можна використовувати під час теоретичного навчання.

Аналіз роботи з кіноосвітлення Вітторіо Стораро може використовуватися для подальшого поглиблення вивчення історії розвитку сучасного кінооператорського мистецтва

**Структура роботи** Робота складається зі вступу, трьох розділів, семи підрозділів, висновків та додатків.

**Апробація результатів** 30 листопада 2023 р. результати даного дослідження були представлені у формі доповіді “Творчі принципи освітлення в кінороботах Вітторіо Стораро” в Інституті екранних мистецтв КНУТКіТ на міжкафедральній конференції “Сучасні звукозорові технології в науково - практичних дослідженнях студентів - магістрантів Київського національного університету театру, кіно і телебачення І. К. Карпенка - Карого”.

## РОЗДІЛ I

# РОЗВИТОК КІНЕМАТОГРАФУ ІТАЛІЇ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – ТА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ КІНООПЕРАТОРСЬКОГО СВІТОГЛЯДУ ВІТТОРІО СТОРАРО

### 1.1 Огляд використаної літератури

Дослідження кіноосвітлення в творчості італійського кінооператора Вітторіо Стораро знайшло своє відображення в науковій літературі. Про діяльність Вітторіо Стораро згадано у монографіях та наукових статтях, які висвітлюють аспекти розвитку як світового так і італійського кіно. Зокрема, не можна оминати увагою дослідження Пітера Бонданелла “Історія італійського кіно”, де автор аналізує розвиток італійського кінематографу за роки його існування, наголошуючи на важливій ролі Вітторіо Стораро, як майстра використання світла та кольору в кінороботах. Сучасну італійську фільмографію досліджує Тіціано Ферреро Регіца у праці “Новітнє італійське кіно”, П’єр Сорлен в роботі “Італійське національне кіно 1896 – 1996” та Маріано Джуліан в “Сучасному італійському кіно”. Автори також надають належну увагу ролі Вітторіо Стораро у становленні італійського кінематографу.

Інформативними є сучасні магістерські роботи, які присвячені окремим аспектам творчості Вітторіо Стораро. 2018 року опубліковано дослідження Кагана Керімоглу, де розглядається використання художнього стилю в цифровій кінематографії Вітторіо Стораро, а 2023 року Летиція Біасетто захистила магістерську роботу, де вона розглядала зв’язок кінематографічної фотографії, світла, тіней і кольорів, які притаманні в роботі з кіноосвітленням Вітторіо Стораро.

Інформація, яка стосується творчості Вітторіо Стораро міститься і в наукових статтях таких дослідників, як Анжела Далле Вакке, Тоні Мітчела, Біла Ніколаса, Аліси Тимошкіної. Зокрема, Анжела Далле Вакке надає увагу

дослідженню світлотіні в роботах Вітторіо Стораро, а Біл Ніколас увагу зосереджує на кіноосвітленні Вітторіо Стораро у фільмі “Конформіст”. Також Аліси Тимошкіна досліджує освітлення та колір в фільмах Вітторіо Стораро “Останнє танго в Парижі” та “Розколоте небо”.

## 1.2 Соціально - економічні тенденції розвитку Італії в процесі становлення італійської кіноіндустрії

Народження Вітторіо Стораро співпало з початком великого історичного періоду, коли розпочалася Друга світова війна. Фашистська ідеологія мала за мету створення нового порядку та цивілізації і культури.

Пітер Бонданелла, досліджуючи історію італійського кіно, звертає увагу на його розвиток в період фашистської диктатури Муссоліні. Пітер Бонданелла зазначає: “Муссоліні бачив політику, як витвір мистецтва і себе як художника, який формує. Безперервна мобілізація маси людей була, скоріше, результатом стратегії, яку він бачив у новій цивілізації, у потенціалі для перетворення фотографії в інструмент пропаганди, а фотографічний погляд мав класифікувати та організувати тіло нації в новий соціальний порядок, пов’язаний із сімейними, місцевими та регіональними звичаями. Фашистський режим надавав перевагу успішному комерційному кіно з авторитетними режисерами і жанрово-орієнтовним сюжетом” [2,с.25].

Протягом більш ніж десяти років, візуальний режим Беніто Мусоліні намагався нав’язати естетику реалізму, що мав засвідчити абсолютну прозорість політики Італії часів його керівництва. Образ війни неможливо відзняти під час бойових дій, а відновлення його в ході нових зйомок характеризувалося постановочним характером.

Документальний фільм також знайшов своє місце в кінематографі Італії Другої світової війни. Найуспішнішим документальним оповіданням фашистської епохи з точки зору критики є фільм Франческо Де Робертиса «Люди на підводному човні», 1941 р.

Дослідниця Тіціана Ферреро Регіс зазначає “Те, що було задумано як документальний фільм, щоб вразити італійську аудиторію на початку війни, дуже швидко перетворюється на захоплюючу історію про гуманістичні цінності” [16,с.63].

Завершення Другої світової війни внесло свої корективи в італійський кінематограф.



Марія Елена Д'Амеліо вважає: “Післявоєнна Італія у зв’язку з історичними та соціальними змінами, характерна медіа-скандалами, позатекстовими образами, увагою до особистого життя акторів. Перед усім, це спроба проникнути у сферу вільного часу, раніше пов’язану зі сферами сімейного життя, асоціативних і дружніх мереж, це погляд на альтернативні візуальні та соціальні моделі, які пропонують нові форми поведінки” [9,с.20].

П'єр Сорлен у своєму дослідженні італійського національного кіно зазначає: “Після Другої світової війни італійці ходили більше в кіно, ніж будь яка інша нація в Європі. Урбанізовані, сильно індустріалізовані провінції Півночі показали високий рівень відвідуваності” [ 11,с.75 ].

Післявоєнне кіно в Італії наслідувало модель багатьох інших європейських країн, де кінематографія намагалась поєднати в собі різноманітні аспекти суспільного життя.

П'єр Сорлен, розвиваючи свою думку про особливості історії італійського національного кіно, зауважує: “Неореалістична фотографія, режисура та стиль гри, схожі на кінохроніку, вивели Італію на перше місце авангарду художніх кінематографічних інновацій, але документалістиці було відведено допоміжну роль, забезпечуючи велику, але однорідну та ненатхненну масу короткометражних і неамбінних фільмів. Цей величезний корпус документальних фільмів зосереджений лише на кількох жанрах і темах як промисловість, мистецтво, антропологія та природа” [ 11,с.80 ].

Індустріальна документалістика стала важливим розділом для молодих режисерів, які прагнули зробити кар’єру в художніх фільмах.

В 1950-1960р. Італія пережила період бурхливого розвитку економіки. Підвищився життєвий рівень італійців, сформувалася держава процвітання. Результатом цього зростання в основному скористалась промислово розвинута північ країни. Південь залишився осередком бідності і соціальної напруги.

Політичний розвиток Італії в 1970-ті рр – на початку ХХІ ст. визначався умовами, коли велася боротьба за соціальні права, зростав авторитет лівих партій,

Маріано Джуліан у своєму дослідженні сучасного італійського кінематографу вказує на проблеми, які в ньому існували: “Протягом 1980-х років італійська кіноіндустрія пережила свою серйозну кризу післявоєнного періоду наприкінці 1970-х років, і до середини 1980-х років вважалося, що вона повністю зруйнована або навіть не існує” [5,с.17].

Італійська держава робила все, щоб вийти на новий рівень розвитку, як у політичній сфері, так і в галузі культури. У 1994 р. відбулися вибори на новій основі, які засвідчили нову розстановку політичних сил в країні. У березні 1994 року група з дев’яти кінорежисерів, які приклали багато зусиль для відродження італійського кіно, випускають спільний фільм під назвою “Єдина країна у світі”.

Тоні Мітчелл відзначає велику роль цього фільму для майбутнього Італії та її кінематографу, критикуючи роль медіа-магната Берлусконі. Тоні Мітчелл висловлює думку: “Фільм “Єдина країна у світі” був знятий для показу в італійських кінотеатрах для об’єднання всього італійського суспільства у протистоянні з позицією Берлусконі, який заважав цьому процесу” [3,с.16].

В кінці ХХ століття відбулось відновлення італійської кінематографічної системи. Особливої ролі набула постать продюсера як інвестора та шукача талантів, яка була втрачена в 1970-х роках.

Тіціано Ферреро відзначає кілька факторів, які сприяли розвитку італійської кіноіндустрії: “Нова генерація професіоналів – сценаристів, операторів, режисерів і акторів – пожвавила італійський кіноматограф, низка реформ, започаткованих лівоцентристським урядом, які, незважаючи на їх неадекватність перед лицем прискорення глобальної комунікаційної системи та появи багатьох платформ доставки, сприяли виведенню культурної політики Італії на рівень інших європейських держав” [16,с.26].

### **Висновок до підрозділу 1.1**

Соціально-економічні особливості розвитку Італії в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття пов’язані з становлення італійської кіноіндустрії. Вони впливали і впливають на світлогляд митців та на умови їх праці, зокрема і на

кінооператора Вітторіо Стораро, оскільки кінематограф є залежним не тільки від творчих ідей, а й стану фінансування того чи іншого культурного проекту.

### 1.3 Неореалізм як фактор становлення італійського кіно

На початку ХХ століття в світовій культурі виникла течія під назвою неореалізм, яка характеризується заглибленням у внутрішній світ героя, об'єктивним розумінням і оцінкою досліджуваного конфлікту, філософською заглибленістю у дійсність.

П'єр Сорлен, досліджуючи італійське національне кіно, зазначає: «Італійський неореалізм розвивався під час Другої світової війни, спираючись на реальність і дивлячись на неї не просто критично, а розповідаючи про життя людей. Він став визначальною межею в історії світового кінематографу і пов'язаний з соціальним реалізмом: історичною актуальністю, політичною прихильністю і життєвим змістом» [11,с.61].

Визначальними рисами неореалізму є наявність документальної основи твору та увага до життя простої людини.

«Білий корабель», фільм Роберто Росселіні, вважається одним із перших в стилі неореалізму в Італії.

Петер Бонданелла у фундаментальному дослідженні історії італійського кіно, висловлює таку думку: «Досвід неореалізму знаменує перехід від замкнутого світу до нового світу, навіть якщо він повний невизначеності. Неореалізм – це не сукупність критичних робіт, яких багато в італійському кіно, а це етичний і естетичний центр в кінематографії» [1,с.112].

Фільми неореалізму сприяють формуванню розповіді про переродження італійської нації після Другої світової війни. Слід також враховувати, що для багатьох італійців кінець війни сигналізував про нове життя для нації.

А. Д'Алоїа, Р. Євгені висловлюють думку про проблеми італійського кіно в післявоєнний час, оскільки Італія в роки Другої світової війни була на стороні фашизму і італійському кінематографу потрібно було виходити з цієї реальності.

А. Д'Алоїа, Р. Євгені зазначають: “Можна висунути гіпотезу ще про один твір культурної травми, характерний для італійського кіно другої половини післявоєнного періоду, особливо здатний вивести його на міжнародну арену, створення та просування гуманітарної та медіакультури, співчутливий, заснований на демонстрації страждань інших. Медіа-продукція – зокрема фотографія та кіно – створене для міжнародної аудиторії та покликано допомогти іншим страждаючим. Головною метою є розуміння, про що думають італійські фільми в діалозі з філософією, аналізуючи ядро авторських сценаріїв” [15,с.7].

А. Д'Алоїа, Р. Євгені розглядають також співвідношення неореалізму та документальних фільмів. Зазначені автори стверджують: “Шедеври неореалізму просто починаються з кінця фашизму, а документальні фільми та кінохроніка обминають його, розкриваючи істотну його відсутність. Неореалістична ортодоксія була кінематографічним відображенням миру, заснованого не на солідарності усвідомлення та справедливості, але на інклюзивності вибіркової пам'яті та амністії” [15,с.16].

Мова документальних фільмів прямо пов'язана з візуальною та символічною культурою. Ідеї, які загрожують Італії, втіленню нації, ніколи не називаються явно і можуть стосуватися як нацизму, так і соціалізму. Шедеври неореалізму переважають в документальних матеріалах, де знову оголюється національна ідентичність.

Тіціана Ферреро, роздумуючи над особливостями неореалізму в італійській кінематографії, зазначає: “Неореалізм проявив себе, як етико-політична налаштованість, відданість і бажання втрутитися в складну і багатогранну італійську дійсність. З'являється нова роль для інтелектуалів - кінематографістів, які несуть суспільну відповідальність за формування громадянської свідомості та етики, а сам митець має моральний авторитет, якого він ніколи не досягав раніше”[16,с.72].

Історія, побут, художня література, документ і видовище, природність та штучність у композиціях неореалізму - це було справжнє відродження

італійського кіно. 60-ті рр. XX ст. часто вважалися, поряд з 1920-ми, найбільш інноваційним десятиліттям в історії кіно.

Загальновідомою є важливість внеску італійського кіно в становленні неореалізму в світовій кінематографії.

У поєднанні з попереднім досвідом, італійський кінематограф 1960-х років відповідає за світовий перехід від класики до модерну кіно. Французький філософ Жиль Делез XX століття відзначає про перехід від кіно зображення руху до такого, як образ часу. В період неореалізму італійське кіно створило багато впливових фільмів і стилістичних тенденцій.

В італійському, як і в європейському кіно періоду неореалізму, наявний прояв особистого стилю, авторство переплітається з темами сучасного мистецтва.

Неореалістичні фільми поширились по всьому світу з другої половини XX століття і пов'язані з такими італійськими режисерами, як Федеріко Фелліні та Мікеланджело Антоніоні.

### **Висновок до підрозділу 1.2**

Італійський кінематограф в другій половині XX століття розвивався в стилі неореалізму, його визначальними рисами є увага до життя простої людини та наявність документальної основи твору. Фільми в стилі неореалізму мають свою візуальну та символічну культуру, і сприяли формуванню національної італійської ідентичності.

#### 1.4 Постмодерністський стиль розвитку сучасної фільмографії Італії.

В 60 – 70 роках ХХ століття виникає новий світоглядний напрям у мистецтві відомий під назвою постмодернізм, що виник як відображення нового бачення світу.

Для постмодерністського стилю характерне розмиття меж мистецьких жанрів і напрямів, усунення відокремленості масової культури від елітарної, автора від глядача, проголошення відносності істини та цінностей, недовіра до авторитетів, деконструкція, гра та іронія.

Постмодерністський стиль був пов'язаний з відновленням італійської кінематографічної системи. На думку Тіціана Ферреро, який свою увагу надав дослідженню новітнього італійського кіно, існував ряд причин, що сприяв піднесенню кіно в Італії. Тіціан Ферреро зазначає: “Наприкінці тисячоліття постать продюсера як інвестора та шукача талантів, яка була втрачена в 1970-х роках, знову виникає, а нова генерація професіоналів – сценаристів, операторів, режисерів і акторів – пожвавлює кіноіндустрію, а низка реформ, започаткованих лівоцентристським урядом, які, незважаючи на їхню неадекватність перед лицем прискорення глобальної комунікаційної системи та появи багатьох платформ доставки, сприяли виведенню культурної політики Італії на рівень інших європейських держав” [11,с.24].

Зважаючи на проблеми, які існували в італійському суспільстві, кількість відвідувачів кінотеатрів різко зменшувалася, тоді як кількість телевізійних глядачів постійно зростала, тому одне з основних завдань постмодерної італійської кіноіндустрії стала боротьба за увагу глядача.

Італійський кінематограф часто переживав надзвичайні падіння, що можна визначати як цикли росту та кризи. Однак йому завжди вдавалося змінити напрямок, долучаючи до творчості універсальність.

Італійські кінокритики вважають, що кіноавторство теж зазнало значних трансформацій.

Незважаючи на існуючі проблеми, на початку ХХІ століття італійське кіновиробництво, продовжувало розвиватися. Лише за 2013 р. в Італії було

випущено 167 фільмів, а три з них мають символічне значення, що свідчить про те, що італійське кіновиробництво відрізняється різноманітністю. До них належать фільм “Велика краса”, режисера Паоло Соррентіно, популярна комедія “Сонце ллє, як із відра”, режисера Дженнаро Нунціанте і відомий документальний фільм “Священна римська кільцева” режисера та кіноопертора Джанфранко Розі. Дослідник італійського кіно Алан О'Лірі вважає: “Велика краса” була репризою певних способів і мотивів із золотого віку італійської кіно в порівнянні з фільмом “Солодке життя” 1960 р., коли Фелліні можна знайти всюди” [20,с.1].

Одним з важливих факторів розвитку сучасного італійського кіно є його сезонна тенденція. Традиційно італійські прем'єри зосереджуються на весні та осені, збільшуючись у грудні, із різдвяним фільмом, як правило, комедією. За спостереженнями дослідника Тіціана Ферреро, виявляється, що: “Протягом літа спостерігається концентрація неіталійських перших сеансів, але також відбувається поступове пристосування Голлівуду до італійського кіносеzonу” [16,с.33].

Важливо пам'ятати, що італійська аудиторія переважно дивиться більше саме американських фільмів, ніж будь-яких інших, включаючи свої власні, а це має негативні наслідки для історії постмодерного італійського кіно, оскільки це означає, що публіка здебільшого споживає популярну культуру іншої нації.

### **Висновок до підрозділу 1.3**

Сучасний італійський кінематограф ґрунтується на доступності мистецтва для широкого загалу аудиторії, технічних інноваціях та нових моделях взаємозв'язку автора та глядача, коли усунуто відокремленість елітарної культури від масової, також постмодерне італійське кіно зазнає конкуренції з боку сучасної американської кіноіндустрії.



## Висновок до першого розділу

Операторський світлогляд Вітторіо Стораро почав формуватися на початку 60 -х. рр., ХХ ст., коли ще світ переживав наслідки Другої світової війни. Економіко-політична криза, яка охопила італійське суспільство впливала на розвиток культурного життя країни та визначила напрями розвитку кіномистецтва. В другій половині ХХ ст. визначним напрямком стає неореалізм, який проявився в перших роботах Вітторіо Стораро “Молодість, молодість”, 1969 р. Операторське мистецтво Стораро формувалося паралельно з творчістю інших видатних митців того періоду, таких, як Джузеппе Роттуно, Лукіно Вісконті, Федеріко Феліні, Мікеланджело Антоніоні. Згодом операторський талант Вітторіо Стораро був представлений фільмом “Конформіст” 1970 р., який представляє історію італійського суспільства. Власне історичне кіно в Італії вважалося головним чинником кіномистецтва в країні, де історія нації відображалась в кадрах світових шедеврів.

Як і світовий кінематограф, італійський теж переживав падіння і підйоми, які визначалися циклами росту і кризи.

В першому розділі детально проаналізовано в межах хронологічно-визначеного періоду дослідження історичний розвиток італійського кінематографу, напрями та перспективи його розвитку, вплив глобалізаційних процесів у світовому кіно на італійський кінематограф та його митців. Прослідковано зв'язок формування творчого становлення Вітторіо Стораро, як кінооператора світового рівня з іншими митцями.

Також увагу було звернуто на соціально-політичну складову історії Італії, оскільки цей чинник теж є важливим фактором, який впливає на економічне стимулювання розвитку культури в цілому. Відновлення комерційного кіно в Італії відбулося завдяки діяльності медіа магната Сільвіо Берлусконі, який пропонував нові підходи в розвитку аудіо-візуальної галузі, а неореалізм, який був вирішальним у створенні нового образу італійської нації, заклав основи і став орієнтиром для багатьох поколінь кінематографістів Італії.

В ХХІ ст. в італійському кінематографі спостерігається авторський підхід та нові розуміння форми, змісту і акторського складу.

Транснаціональна спрямованість італійського кіно в ХХІ ст. розглядає його не тільки, як продукт кіноіндустрії, але як і набір законодавчих і фінансових та інфраструктурних умов, що спрямовані на споживання їх глядацькою аудиторією.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КІНООСВІТЛЕННЯ ВІТТОРІО СТОРАРО 1969 – 1979 РОКАХ

#### 2.1 Дебют Вітторіо Стораро у фільмах “Птах із кришталевим оперенням”, “Конформіст”, “Останнє танго в Парижі”

Вітторіо Стораро – кінооператор, який створив свої власні методи роботи, володіє необхідними технічними знаннями, власним мистецьким підходом і зробив внесок у світовий кінематограф як своєю творчістю так і інтелектуальністю, володіючи різноманітними класичними і сучасними методами та знаннями з кінооператорської майстерності.

Фільм “Птах із кришталевим оперенням”, вийшов на екрани в 1970 р., де режисером фільму є Даріо Ардженто, а оператором є Вітторіо Стораро. За жанром він належить до фільмів – містерій, де розповідається історія про чоловіка, який є свідком замаху на життя жінки, в результаті чого він намагається знайти вбивцю, через що сам майже не стає жертвою. Слід зазначити, що кінокартина є дебютним фільмом режисера.

Звернімо увагу на сцену, де головний герой бачить замах на життя жінки, у великому білому приміщенні. У фільмі кінооператор Вітторіо Стораро виразно підтримує настрій сцени завдяки творчому освітленню.

В просторі, де головний герой сидить біляві тражних вікон, кінооператор використовує драматичне нижнє освітлення. Це освітлення підтримує напружливу атмосферу саспенсу (Рис.1).

Надзвичайно інформативною з точки зору використання Вітторіо Стораро освітлення є сцена в поліцейському відділку, де головного героя викликали на допит. Вітторіо Стораро використовує освітлення всього простору відділу поліції від настільних практичних ламп, які створюють таємничу, емоційно напружливу атмосферу. Це добре підкреслює таємничий настрій всієї сцени, де працівники поліції та головний герой хочуть вийти на правдиві твердження стосовно вбивці.

Загальний план в поліцейському відділку знятий завдяки практичному освітленню, настільних ламп. З технічного боку, в кінооператора вийшло зняти загальні плани завдяки практичному освітленню тому, що весь інтер'єр простору складається з білих стін і це дає додаткове світлове заповнення.

Не ординарною є сцена, де головний герой присутній на опізнанні підозрюючих. Хочемо звернути увагу на кадр, де підозрювані стоять на сцені, тут кінооператор використовує творче освітлення як і в першій сцені, коли головний герой побачив замах на життя жінки. Це нижнє, драматичне освітлення, яке кінооператор продовжує з першої сцени фільму. Це освітлення є символом вбивці, якого дуже важко знайти, але який в той час знаходиться поруч них.

Треба звернути увагу на кадр, де працівник поліції читає під настільною лампою списки підозрюваних. Вітторіо Стораро, як кінооператор, показує працівника поліції в низькому ключі освітлення. Низький ключ освітлення підкреслює драматичний образ поліцейського. Темнота навколо нього символізує невідомість, таємницю, яку вони хочуть знайти.

У наступній сцені, де вбивця спостерігає за своєю новою жертвою на нічній вулиці, Стораро використовує низький ключ освітлення. Завдяки темряві кінооператор показує страх другої жертви, яка навіть не знає, що за нею спостерігає вбивця. Також всепоглинаюча темнота підтримує напружену атмосферу саспенсу.

В наступній сцені, яка показує допит у в'язниці, кінооператор використовує направлене світло через вікно, підкреслюючи прагнення головного героя дізнатися інформацію про вбивцю.

Привертає увагу глядача нічна вулична сцена, де вбивця вчиняє напад на головного героя. Вітторіо Стораро в цій сцені використовує направлене світло - це точкові промені світла, які промальовують темний простір вулиці та автобусної парковки. Насамперед, кінооператор завдяки такому жорсткому освітленню в низькому ключі, підкреслює драматизм сцени, а саме відчуття страху та тривоги.

Визначною є також сцена, де вбивця спостерігає за своєю жертвою на темних сходах будинку. Кінооператор Вітторіо Стораро використовує низький ключ освітлення, коли вбивця спостерігає за дівчиною. Кінооператор намагається передати через низький ключ освітлення тривожний, напружливий стан дівчини. Для створення ефекту освітлення від свічки використовувався спеціальний діод, який мав визначену потужність освітлення для освітлення жінки. Таку технологію використовував з ефекту освітлення від свічки під час руху об'єкта кінооператор Грег Толанд в першій половині ХХ ст.

Використанням тіней відзначається сцена, де головний герой шукає вбивцю. Кінооператор використовує подібний стиль освітлення, як і в сцені, де вбивця намагався зашкодити головному герою. Стораро використовує направлене джерело освітлення для цієї сцени, яка відбувається на вулиці. Насамперед, в цій сцені можна побачити тіні від залізних стовбів, які відбиваються на стінах та символізують страх і перешкоду для головного героя в пошуку вбивці.

Цікавою є сцена, з точки зору практичного освітлення, де головний герой зустрівся з художником, який малює дивні картини. В цьому кадрі Стораро використовує мінімалістичний підхід з освітленням головного героя та художника за столом, де вони їдять. Насамперед, це практичне освітлення, де головний герой та художник освілюються світлом від лампи. Також такий практичний підхід освітлення прослідковується в інших ранніх кінороботах Вітторіо Стораро, прикладом може слугувати фільм "Стратегія Павука" 1970 р.

У сцені, де вбивця хоче здійснити замах на життя дружини головного героя, Вітторіо Стораро використовує силуетні рішення та низький ключ освітлення. Коли вбивця проходить крізь розламані стіни, то кінооператор більшу частину стін показує в темноті, а задню показує освітленою, створюючи силует вбивці, який проходить через ці стіни. Кінооператор завдяки низькому ключі освітлення та силуетних рішеннях, передає атмосферу саспенсу.

В наступному кадрі, де вбивця підійшов ближче до дверей квартири дружини головного героя, кінооператор залишає весь простір темним, тільки

освітлює контровим світлом плечі та капелюха головного героя, показуючи його в образі привида, який постійно з'являється, але дуже прихований, тому його важко знайти головному герою та працівникам поліції.

У сцені, де вбивця підходить до квартири, в якій живе жінка головного героя, кінооператор використовує зміну освітлення, підкреслюючи зміну стану жінки. На початку сцени, коли вбивця підходить близько до дверей квартири головної героїні, атмосфера починає наростати, тоді світла ще в квартирі багато, коли атмосфера сцени досягає максимального піку страху жінки, тоді кінооператор змінює освітлення і ми бачимо, що все світло гасне в квартирі і дівчина знаходиться в силуетному образі на фоні вікна. Кінооператор зміною освітлення підтримує атмосферу саспенсу та виразно освітленням передає стан жінки.

Одним з найуспішніших дебютних фільмів Вітторіо Стораро є “Конформіст” 1970 р., знятий у співробітництві з режисером Бернардо Бертолуччі. В кінокартині розповідається про історичний період Італії часів фашиського режиму Муссоліні, де головний герой фільму Клерічі щиро підтримує тоталітарний режим, через що вбиває свого колишнього професора Квадрі, який не розділяє його поглядів.

Летісія Віасетто зазначає: “Фільм “Конформіст” - це інтимна і тонко створена епопея багатогранного та бурхливого періоду історії Італії та Європи” [ 12, с. 27 ].

Білл Ніколас висловлює таку думку: “Конформіст” - це фільм, який досліджує питання характеристики ідеологічних цінностей фашизму та особистих конфліктів, що вирішуються насиллям для досягнення мети в надзвичайно складних політичних умовах” [ 8, с. 19 ].

Ще 1969 році, коли Вітторіо Стораро працював над фільмом “Птах з кришталевим оперенням” великого режисера Даріо Ардженто, йому зателефонував Бернардо Бертолуччі і запропонував свій наступний проект. Стораро згадує ті моменти так: “Я мріяв про такий дзвінок від Бернардо...” [ 17, с. 2 ].

Першою спільною роботою Стораро та Бертолуччі став фільм “Стратегія павука” 1970 р., знятий для італійського телебачення. Але дуже скоро Бертолуччі знову покликав його для свого наступного проекту, який вплинув на більшість кінематографістів у всьому світі і став одним з найбільш візуально виразних кінокартин завдяки своєму революційному підходу та вишуканій кінематографічній мові. Новий фільм мав назву – “Конформіст”. Стораро було 30 років, а Бертолуччі - 29, коли вони почали працювати над “Конформістом” у 1970 році.

Тіціано Ферреро Регіс зазначає: “Інтенсивно досліджуючи двадцяті та тридцяті роки, зображені в кінокартині “Конформіст”, Стораро та Бертолуччі змогли відтворити кольори, атмосферу та канони стилів модерн та артдеко в моді, дизайні та архітектурі”[ 16, с. 45 ].

Вплив фільму був глибоким і відкрив нову сторінку в мистецтві кінематографа. Багато людей, які були розгублені та невпевнені у тому, яким шляхом йти у своєму кінематографічному житті, вирішили, що їм слід робити, після перегляду фільму. Сьогодні можна почути, як багато кінематографістів кажуть, що вирішили стати кінематографістом завдяки “Конформісту”. Фільм відомий як перший справжній приклад сучасного кінематографа.

Кінооператор, член А.S.C., Кеннет Д. Цундер зазначає: “Я думаю, що в цьому фільмі Стораро був першим сучасним кінематографістом, який дозволив відтворювати сцени в тіні, його вплив є всеохоплюючим. Багато років тому, коли я знімав тридцятирічним фільм на початку моєї власної кар’єри, продюсери сказали мені, що можна знімати людей у тіні та випускати акторів за межі кадру, передбачалось, що зображення розповість про історію так само, як і сценарій та актори. Усі ми отримали користь від піонерської роботи, яку зробив Вітторіо” [ 17, с. 3 ].

Вітторіо Стораро закладає у фільм візуальний символ в освітленні. Кінооператор використовує світлові лінії візуальної клітки - це світло, яке проходить через венеційські жалюзі і формують світлові лінії (Рис.2).

Кінооператор Вітторіо Стораро та режисер Бернардо Бертолуччі, хочуть показати прихованість головного героя за темною диктатурою влади фашизму. На протязі фільму ці світлові лінії поширюються, що символістично показують героя під замкнутою кліткою фашизму. У фіналі фільму ця візуальна клітка зникає і це говорить про припинення фашистського режиму.

Необхідно звернути увагу на сцену в фільмі, де головний герой Клерічі та професор Квадрі зустрічаються в кабінеті. Вітторіо Стораро у цій сцені використовує теорію Платона з книги “Держава”.

Античний філософ Платон вважає, коли людина народилася в печері і ніколи звідти не виходила, то все, що вона бачила - це тіні речей, які на її думку були реальністю. Ми завжди пов’язані нашим власним досвідом і враженнями від речей. Платон намагається сказати, що наше розуміння світу завжди буде обмежене. В цій сцені Вітторіо Стораро показує, що темрява в собі приховує правду, а світло її навпаки окреслює (Рис.3).

В кадрі, де відображається тінь Марчелло Клерічі на стіні, вона символістично говорить про його таємну приховану мету, а саме вбити професора.

Коли професор Квадрі відкриває штору і денне світло освітлює кабінет, то тінь головного героя зникає. Насамперед, це прихований образ головного героя, що приховується в темряві, а з появою просвітлення прихований образ головного героя стирається світлом.

Вітторіо Стораро застосовує свої стилістичні прийоми, беручи їх з одного фільму для іншого фільму. Треба звернути увагу на кадри, які взяті з фільму “Конформіст” та “Птах із кришталевим оперенням”.

В цих кадрах можна побачити, як Стораро використовує низький ключ освітлення. Низький ключ освітлення в кадрі з фільму “Конформіст” показує прихованість друга Клерічі від фашистської влади, а в іншому кадрі з фільму «Птах із кришталевим оперенням» ми бачимо працівника поліції, який читає список підозрюваних вбивць. Тобто можна побачити, як стилістичний прийом з освітлення зображує ці два різних образи в двох різних фільмах.



Кінооператор Стораро в своїй стилістиці кіноосвітлення використовує практичне освітлення. Треба звернути увагу на сцену, де головний герой фільму та його колега мають зустріч в ресторані. В цій сцені ми бачимо, як багато людей танцює в залі, де вся танцювальна зала освітлена різнокольоровими китайськими шарами. Кінооператор завдяки практичному освітленню створює художній реалізм історичного періоду Італії режиму Муссоліні і достовірно передає атмосферу того періоду.

Кінооператор Вітторіо Стораро відрізняється з поміж інших кінооператорів, майстерним використанням кольорового освітлення.

В сцені, де головний герой їде в потязі із своєю дружиною, кінооператор використовує жовто-гарячий, насичений колір освітлення, передаючи їх стан закоханості.

Під час подорожі потягом головного героя з Італії до Парижу відкривається кольоровий світ, у якому яскраво представлені думки, відчуття та емоції. Здається, що світло сяє більш інтенсивно, в час подорожі стає нереально видно всі ландшафтні варіації. Водночас, сцена в купе, представлена великою кількістю світла від припроднього до штучного усіх кольорів, які тільки може вигадати уява, до появи неприродного блакитного світла місяця, яке характеризуватиме життя в Парижі.

В сцені, де головний герой зустрічається таємно із своєю коханкою Анною, Вітторіо Стораро використовує холодний відтінок освітлення. Холодним освітленням кінооператор показує напружливі, нестійкі відносини головного героя з коханкою.

Не можна обійти увагою стиль освітлення нічного екстер'єру на прикладі кадрів з фільму “Конформіст” та “Птах із кришталевим оперенням”. Стораро має свій власний стиль освітлення нічного екстер'єру. В кадрі з нічною вулицею з фільму “Птах із кришталевим оперенням” можна побачити, як нічну вулицю освітлює декілька потужних джерел направленого освітлення, також в кадрі з нічною вулицею в фільмі “Конформіст”. Вітторіо Стораро також використовує направлене джерело освітлення.

Такий стиль освітлення схожий на стиль освітлення з чорно-білого нуарного кіно, оскільки Вітторіо Стораро приділяв увагу чорно-білому кіно і творчості кінооператора Грегга Толанда.

Вітторіо Стораро пов'язував функції часу, руху, світла та музики у своїх кінороботах. Звертаючись до концептуального виміру, який говорить про спосіб існування в часі через світло, Стораро припускає, що рух на екрані стосується простору, оскільки він долає розрив між двома часами фотографії – тут і зараз; тут і тоді – водночас, він також поєднує порожні фігури на екрані та повні тіла в аудиторії. Проте рух — це інший спосіб сказати про ритм. Таким чином, не дивно, що саме музична аналогія інформує кінематограф Стораро.

Анджела Далле Вакке зазначає: “Стораро бачить кінематограф як різновид музики, у тому сенсі, що він використовує зміни світла як абстрактну силу для розвитку невидимої емоційної інфраструктури для зображень. Подібно до музики, яка є нерепрезентативним засобом, зображення зі Стораро зберігають залишки афекту серед персонажів, водночас вони спонукають глядачів до незвіданих психічних областей” [ 4, с. 46 ].

Каган Керімоглу у своїй магістерській роботі наголошує: “Співробітництво Стораро та Бертолуччі продовжилося у фільмі “Останнє танго в Парижі” 1972 р., який став одним із найсуперечливіших фільмів того часу і, можливо, їхнім найвідомішим фільмом серед глядачів у всьому світі на сьогоднішній день. Суперечки щодо його змісту були настільки потужними, що навіть сьогодні можна почути нові твердження та розповіді про фільм. Але суперечки навколо фільму не були настільки потужними, щоб затьмарити силу його кінематографії, або, іншими словами, нагадували боротьбу між світлом і темрявою. Емоційний вплив кольорів, мова камери були настільки потужними, що “Останнє танго в Парижі” неминуче мало стати яскравою зіркою в історії кінематографа” [ 18, с. 24 ].

Фільм “Останнє танго в Парижі” теж вважаємо одним з дебютних фільмів, оскільки він був знятий на початку творчої кар’єри Вітторіо Стораро.

“Останнє танго в Парижі” — це історія чоловіка середнього віку Пола, роль якого виконує відомий актор Марлон Брандо, представляючи американця, який живе в Парижі.

Денніс Шефер, аналізуючи сюжет фільму, зазначає: “Розповідь функціонує через серію різких візуальних і тематичних контрастів, які є символом внутрішніх мук і напруги Пола. Він сповнений злоби до своєї дружини, яка покінчила життя самогубством, покинувши його у світі живих. Пол витісняє інтенсивність своїх почуттів і емоцій до Рози на нові незаконні стосунки з молодю та незалежною Жанною” [ 18, с. 220 ].

У цьому фільмі Стораро передав складність стосунків героїв через домінуючий колір – яскравий теплий відтінок оранжевого.

Насамперед, звернемо увагу на початкову сцену фільму, де головна героїня вперше знаходиться в парижському готелі. На початку сцени головна героїня Жанна заходить в темну кімнату, ми бачимо її тінь, яка відбивається від неї, потім Жанна піднімає жалюзі вікна і світло потрапляє в кімнату та з темряви і з’явиться головний герой фільму Поль, а її тінь зникає. Кінооператор намагається світлом та тінню розповісти і акцентувати увагу на двох загадкових героях кінокартини. Жанна - це образ жінки, який є незрозумілий в своєму виборі та фінальному вчинку з Полем, насамперед, цей її невідомий образ приховується в її тіні.

Поль – це загадковий образ чоловіка, оскільки він ніколи не хоче чути імені дівчини та розповідати про своє життя. Насамперед, подібний прийом з освітленням Вітторіо Стораро використав у своєму минулому фільмі “Конформіст” в сцені, де відбувається зустріч головного героя Клерічі з професором Квадрі у кабінеті.

Оскільки жанр кінокартини є еротичною драмою, тому кінооператор Вітторіо Стораро використовує м’яке освітлення, як візуально-стилістичний підхід до фільму, щоб завдяки м’якому освітленню підтримати романтично-меланхолійну атмосферу. Освітлення в готелі, де постійно перебувають герої Поль та Жанна, виглядає дуже реалістично. Портрет Жанни кінооператор показує завжди в м’якому освітленні, портрет Поля кінооператор показує в

світлотіньовому характері освітлення та в силуеті, цей підхід освітлення показує Поля в жорсткому та егоїстичному образі.

Аліса Тимошкіна висловлює таку думку: “Вітторіо Стораро розумів важливість візуалізації контрасту стосунків Поля з Розою та Жанною, які разом із сценографом Ф. Скарфіотті передає через використання простору, світла та кольору. Незважаючи на те, що Роза мертва, її присутність у фільмі символізується темно-коричневим і чорним простором готелю, що асоціюється з нестабільністю та недомашністю. Жанна, з іншого боку, вирівняна з теплим криваво-помаранчевим кольором, який представляє інтенсивність та енергію сонячного світла, і переважає деякі послідовності в їхній квартирі, просторі, призначеному для комфорту, домашнього затишку та задоволення. Є дві сцени інтимних монологів Поля, які демонструють, як вибір світла та кольору Стораро підвищує естетичну якість сцен, а також посилює емоційний вплив виступу актора Брандо” [ 6, с. 62 ].

Також хочемо звернути увагу на освітлення великого простору паризького вокзалу. В нічній сцені, де Жанна тікає від свого нареченого Тома, кінооператор Вітторіо Стораро використовує практичне освітлення нічного екстер'єру вокзалу.

Подібний підхід з практичним освітленням на нічному вокзалі використовувався в фільмі “Чоловік та жінка” 1966р, режисер фільму Клод Лелуш та кінооператор Клод Лелюш. В денній сцені, де Жанна зустрічає свого хлопця Тома на вокзалі, кінооператор використовує доступне денне освітлення, в кадрі, де біжить Жанна, видно як промені сонця освітлюють вокзал.

Кінооператор візуально-виразно використовує кольорове освітлення. Треба звернути увагу на сцену, де незнайома жінка обговорює смерть дружини головного героя, коли в цей момент Поль стоїть і все підслуховує.

Вітторіо Стораро ділить кадр на дві частини, в першій частині, де стоїть Поль ми бачимо його в напівсилуетному освітленні та в холодному відтінку сутінків, насмперед цей холодний колір освітлення та силует показує його пригнічений, розбитий внутрішній стан, через те, що він чує від незнайомої

жінки. Незнайома жінка показана в жорсткому освітленні, оскільки вона роздумує, що стало приводом до самогубства Рози.

У Вітторіо Стораро є стилістичний прийом з освітленням від режимного сонця. В інтимній сцені Жанни та Поля кінооператор використовує направлене тепле освітлення від заходу сонця. Таким імперсіоністичним освітленням Вітторіо Стораро підкреслює зміну настрою стану у відносинах Жанни і Поля. Стораро завжди підсвічує волосся Жанні, що надає їй більшої краси. Також кінооператор використовує стилістичний прийом з тінню Жанни, тінь символізує її незрозумілість та прихованість рішень.

Вітторіо Стораро використовує відображення капель дощу на стінах, які стікають по склу вікон. Насперед, ці тіні капель дощу символізують розчарування та фінал романтичних відносин Поля та Жанни, оскільки у фінальному результаті Жанна скаже, що вони не можуть бути разом та Поль буде вбитий Жанною з пістолета. Вітторіо Стораро тіннями від дощу показує важку напругу та трагедію життєвої ситуації (Рис.4).

Треба звернути увагу на сцену, де в Поля відбувається конфлікт з матір'ю дружини. В цій сцені на початку є світло і потім Поль вимикає світло, через що добре підкреслюється зміна психологічного стану і Поль та матір після вимкнення світла зображуються в силуетах на фоні режимного блакитного освітлення за вікнами готелю.

Вітторіо Стораро постійно показує Поля в емоційно-важких сценах або конфліктних сценах в силуетному освітленні, оскільки силуетне світлення підкреслює жорстокий егоїстичний стан головного героя. Знімати з режимним освітленням на недуже світлочутливу кіноплівку Кодак було складно, в режимний часдня і ще в інтер'єрі. Насамперед, є припущення, що кінооператор знімав в сонячний день, де було більше освітлення, а вікна готелю були заклеїні спеціальними холодними нейтрально-сірими фільтрами, які корегували експозицію та давали холодний відтінок режимного освітлення.

Також треба звернути увагу на сцену, де Поль прийшов відвідати свою мертву дружину. Вітторіо Стораро показує цю сцену в низькому ключі

освітлення. В кадрі, де Поль стоїть біля дверей, кінооператор показує все в темряві. Поль зображений в повному силуеті, де навіть не видно його обличчя, він тільки в контровому освітленні. Такий підхід до освітлення символістично говорить про зустріч Поля з смертю, а саме, з мертвою дружиною. Використання такого рішення з освітлення допомагає символістично донести це глядачу (Рис.5).

Аліса Тимошкіна висловлює таку думку: “Мізансцена складається з темних, холодних кольорів з протилежного боку червоного колірної спектру. Сцена — світло від природного джерела — маленької помаранчевої настільної лампи, яка покрита синьою тканиною. З верхньої частини кадру йде штучне світло, створюючи слабкий обідок навколо голови Брандо. Безтурботне тіло Розі одягнене в біле і занурене в холодний фіолетовий колір квітів, що оточують її ліжку. Таким чином, це символізує те, що вона досягла вищої стадії життя і набула рівноваги через смерть, оскільки саме це значення несуть фіолетовий і білий, згідно зі Стораро. До фіналу сцена стає майже незрозумілою. Коли Брандо заливається сльозами, його обличчя й тіло перетворюються на силует. Знову кадр поділено на дві тональні площини, де верхня світліша, а нижня повністю темна, з обличчям Брандо, зануреним у зловісний біль і внутрішню травму, символізовану чорним кольором” [ 6, с. 63 ].

Треба звернути увагу на стилістичний прийом з освітленням Вітторіо Стораро у фільмі “Останнє танго в Парижі”, де кінооператор використовує для освітлення танцювального залу практичне світло від верхніх світлових шарів. Подібний стилістичний прийом з практичним освітленням танцювального залу Вітторіо Стораро використав в фільмі “Конформіст”.

В 1973 р. на екрани вийшов фільм “Підступність”. Режисером фільму є Сальваторе Сампері, оператором був Вітторіо Стораро. В кінокартині розповідається історія про підліткову закоханість головного героя Ніно в старшу жінку, яка в фіналі фільму одружиться з батьком Ніно.

Перша сцена фільму “Підступність” починається із зображення похорон матері. Вітторіо Стораро використовує освітлення від заходу сонця в цій сцені,

щоб символістично показати відхід душі матері на небо. Також таке освітлення символістично підкреслює коло чоловіків, які прощаються з своїм сімейним теплом. Освітлення від заходу сонця - це стилістичний прийом Вітторіо Стораро, який він застосовує майже у всіх своїх кінороботах.

Треба звернути увагу на сцену в школі, де головний герой Ніно проявляє свою неповагу до вчителя. В цій сцені можна побачити як Вітторіо Стораро цікаво промалює великий простір аудиторії, великими тінями від великих вітражних вікон. Насамперед, ці тіні створюють світлотіньовий об'єм простору, ніж би він звичайно був освітлений. Вітторіо Стораро часто використовує світлотіньові малюнки в просторі інтер'єру, прикладом може слугувати фільм "Конформіст". В цій кінокартині Вітторіо Стораро виразно обіграв роботу з тінями від венеційських жалюзей, які створили світлові лінії та мають велике символістичне значення.

Вітторіо Стораро вдало поєднує денне холодне освітлення та практичне тепле освітлення від настільної лампи.

Прикладом може слугувати кадр, де ми бачимо Анжелу, яка знаходиться в кімнаті. На неї потрапляє холодне денне освітлення, а через дзеркало на задньому фоні ми бачимо настільну лампу, яка світиться в теплому освітленні. Таким чином, кінооператор створює завдяки освітленню та кольору трьохмірну глибину зображення. Стораро часто використовує настільні лампи, торшери на задньому плані в інтер'єрі, оскільки хоче отримати об'ємне світлотіньове та кольорове зображення.

В сцені, де Ніно та Анжела знаходяться на кухні, Вітторіо Стораро використовує світлотіньові лінії, що проходять крізь жалюзі. Таким прийомом освітлення Вітторіо Стораро показує прихованість відносин між Ніно та Анжелою. Насамперед, цей стилістичний прийом освітлення Вітторіо Стораро був використаний в фільмі "Конформіст". Тому можна побачити, що кінооператор має напрацьований власний кінооператорський стиль.

Практичне освітлення присутнє в сцені, де Ніно провокує молодшого брата. Це світло від торшера освітлює весь простір та людей. Насамперед, такий

подібний підхід з освітлення Вітторіо Стораро використовував у своїх ранніх роботах, прикладом може слугувати фільм «Птах із кришталевим оперенням».

У сцені, де Ніно підглядає за Анжелою, кінооператор використовує промінь світла, який потрапляє через щілину дверей та промальовує вузьким пучком світла обличчя Ніно (Рис.6). Це символістично говорить про його таємницю.

В кульмінаційній сцені фільму, де в будинку залишається Ніно та Анжела, Вітторіо Стораро використовує стилістичний прийом з силуетним освітленням. Коли в будинку зникає освітлення, то ми бачимо, як Ніно лякає Анжелу світлом від ліхтарика. Вітторіо Стораро виразно передав страх Анжели через силуетне рішення та холодний відтінок режимного освітлення. Подібний стилістичний прийом із силуетним освітленням в поєднанні з холодним режимним освітленням, використано в кінокартині “Останнє танго в Парижі”.

В сцені, де відбувається близькість між Ніно та Анжелою, Вітторіо Стораро виразно відображає цю атмосферу між ними, завдяки швидкому, блимаючому освітленню, яке робить імітацію ефекту освітлення від грози.

В 1973 р. на екрани вийшов фільм “Джордано Бруно”, режисера Джуліано Монтальдо, де оператором був Вітторіо Стораро. В фільмі розповідається історія про філософа Джордано Бруно, який був єретиком і мав свою теорію стосовно Бога та римо-католицької церкви, через що був страчений інквізицією римо-католицької церкви.

Перша сцена фільму починається у великій залі, де головний герой Джордано Бруно зустрічає графиню Фоску. Майже вся кінокартина складається з теплих кольорів освітлення, що передає пишність, багатство та історичну епоху. Діяльність Мікеланджело да Караваджо мала великий вплив на творчий стиль освітлення Вітторіо Стораро, насамперед, це направлене світло, яке підкреслює драматизм великої історичної кінокартини.

В сцені, де Джордано Бруно намагається розповісти свою філософію релігії, Вітторіо Стораро показує обличчя вченого в холодному освітленні, а обличчя людей, які слухають його Вітторіо Стораро показує в теплому



освітленні. Таким контрастом освітлення кінооператор показує дві різні позиції людей та Джордано Бруно стосовно релігії.

Треба звернути увагу, як кінооператор направленим освітленням підкреслює страх та драматизм обличчя людей, які слухають виступ Джордано Бруно. Стиль освітлення подібний до стилю італійського художника Мікеланджело да Караваджо.

Анжела Далле Вакке зазначає: “Ототожнення Стораро з Караваджо (1571-1601) є настільки ж сильним, і таким же остаточним, як його знамените партнерство з Бернардо Бертолуччі” [ 4, с. 46 ].

Вітторіо Стораро в своєму стилі кіноосвітлення часто використовує світлові промені. В сцені, де Джордано Бруно перебуває у в'язниці, з іншими в'язнями, Стораро використовує промені світла, щоб підкреслити його надію на визволення та на доведення його філософської теорії.

В сцені, де Джордано Бруно перебуває на допиті, Вітторіо Стораро використовує яскраві, інтенсивні промені світла, щоб підкреслити правду, яку говорить Джордано Бруно священнослужителям

Вітторіо Стораро використовує стилістичний прийом, показуючи в низькому ключі освітлення ув'язненого, який дав недостовірні твердження про Джордано Бруно. Вітторіо Стораро показує темряву, в якій приховується ув'язнений з своєю брехнею.

В сцені, де Джордано Бруно, вимушено кається за свої вчинки перед судьями, кінооператор використовує пересвіт, щоб створити магічне, господнє світло правди, куди прийшов розкаятися Джордано Бруно.

Хочемо звернути увагу, як Вітторіо Стораро освітлює великий екстер'єр відбитим світлом від води, показуючи в такому освітленні зрадника Джузеппе Мафіолі, який дав неправдиві твердження про Джордано Бруно.

Вітторіо Стораро використовує яскраві промені світла на фоні темряви у в'язниці, показуючи боротьбу Джордано Бруно з інквізицією, репресіями, та за інтелектуальну свободу ідей.

Насамперед, стилістичний прийом з променями освітлення проявиться в майбутніх кінороботах Стораро, а саме в кінокартині “Апокаліпсис сьогодні” , “Останній імператор”, за які він отримав “Оскар” за найкращу кінооператорську роботу.

Треба звернути увагу на сцену, де Джордано Бруно, приходить до пам’яті після допиту та тортур. Вітторіо Стораро використовує промінь світла, який показує героя як непоборну людину на шляху до свободи власних ідей (Рис.7).

Вітторіо Стораро намагається через освітлення передати важкий психологічний стан Джордано Бруно. Кінооператор використовує направлений промінь світла, та жорстку світлотінь на обличчі в героя, зображуючи пригнічений стан головного героя від в'язниці.

В сцені, де показують людей, які будуть страчені, Вітторіо Стораро використовує пересвіт та промінь та оранжево насичений колір освітлення, щоб символістично показати душі людей, які відійдуть в потойбіччя після страти.

Вітторіо Стораро застосовує стилістичний прийом, а саме використання тіней від дощу, які стікають по стінах храму. Такий стилістичний прийом Вітторіо Стораро використав в фільмі “Останнє танго в Парижі”.

Важливо звернути увагу на сцену, де Джордано Бруно знову на допиті. Кінооператор створив світлове сяяння трону, промені, які виходять з нього, підкреслюють свободу ідей Бруно стосовно релігії.

Вітторіо Стораро показує боротьбу світла та темряви, а саме боротьбу Джордано Бруно з темрявою, з якою він змагається.

Насамперед, цю боротьбу Джордано Бруно Вітторіо Стораро показує через промені світла. В сцені у в'язниці ми бачимо холодні промені серед темряви, та силуети слуг, які мають вести Бруно на страту. В такій атмосфері показується боротьба світла та темряви.

В кульмінаційній сцені, де Джордано Бруно знову на допиті, та проголошує свої філософські ідеї про католицьку церкву, кінооператор використовує теплі промені світла, щоб підкреслити правду, яку говорить Бруно, та надію на продовження його філовських ідей.

В сцені, де Джордано Бруно підготовлюють до страти, Вітторіо Стораро різким, направленим освітленням, підкреслює драматизм сцени.

В 1974 р. вийшов фільм “Місце водія”, режисера Джузеппе Патроні Гріффі, де оператором був Вітторіо Стораро. В кінокартині розповідається історія про жінку, яка має психологічне відхилення, вона намагається знайти привабливого чоловіка, який повинен вбити жінку за її проханням.

Важливо звернути увагу на першу сцену фільму, де головна героїня Ліза обирає собі плаття. В цій сцені Вітторіо Стораро використовує поєднання штучного та практичного освітлення, штучне світло йде через великі вітражні вікна, а практичне світло дає велика кількість гірлянд, яка знаходиться в просторі магазину. Кінооператор використовує стилістичний прийом з поєднанням холодного освітлення з практичним теплим освітленням. Насамперед, це надає натуралістичності та глибини зображенню.

Цікавою є сцена з точки зору режимного освітлення, де головна героїня Ліза повертається до дому після покупки плаття в торговому центрі. Коли Ліза доходить до свого будинку, Вітторіо Стораро показує всю цю сцену в холодному режимному освітленні.

Насамперед, холодний відтінок в фільмі “Місце водія” передає занепокоєний, психологічно нестійкий стан Лізи. Холодний відтінок відіграє символ жінки з нестійкою психікою, оскільки в фіналі історії самогубство жінки буде зображено також в холодному відтінку освітлення.

Вітторіо Стораро має свій стиль освітлення під час режимного часу, такий підхід з режимним освітленням був використаний у фільмі “Конформіст”, де головний герой чекав таксиста біля готелю. Також для створення контрасту та глибини, Вітторіо Стораро поєднує режимний холодний відтінок освітлення з теплими кольором освітленням вуличних ліхтарів.

У наступній сцені, де Ліза перебуває в своєму будинку та має телефонну розмову з колегою, Вітторіо Стораро використовує свій стилістичний прийом з практичним освітленням. В цій сцені Вітторіо Стораро використовує два світлові

шари, як практичну декоративну лампу, що освітлює простір кімнати та Лізу, яка розмовляє по телефону.

Також Вітторіо Стораро поєднує теплий колір освітлення практичної лампи з холодним режимним освітленням за вікном.

Приєм з практичним освітленням простору був застосований в фільмі Вітторіо Стораро “Конформіст” в сцені, де головний герой Клерічі зустрічається з своїм колегою в танцювальному залі. В цій сцені вся зала була освітлена світловими китайським шарами.

Вітторіо Стораро використовує в фільмі символ жовто-гарячого променя сонця, коли Ліза здійснює посадку в аеропорту і в місті, де вже вона приземлилась. Насамперед, промінь сонця - це доля головної героїні, яка її переслідує.

У сцені, в котрій поліція затримала залицяльника головної героїні Білла в кімнаті готелю, на початку освітлення здійснюється одним практичним світлом від настільної лампи. Ми бачимо Білла та працівника поліції в силуетах, що говорить нам про невідомість Білла, а саме про темряву в якій приховується правда про Білла.

Коли працівник поліції вмикає світло настільної лампи, то ми бачимо багато маленьких пакетів з наркотиками, які приховувалися в темряві. Тому тут треба звернути увагу на те, як Вітторіо Стораро використовує світло та темряву для того, щоб розповісти правду про Білла.

У сцені, де Ліза маніпулює іншим чоловіком, щоб він відвіз її до визначеного місця призначення, Вітторіо Стораро використовує силуетні рішення чоловіків, щоб підкреслити ключову ідею жінки, яка полягає в тому, щоб знайти ідеального чоловіка, який повинен її вбити.

Однією з найбільш візуальних сцен фільму є сцена, де відбувається самогубство головної героїні фільму Лізи.

Кульмінаційна сцена починається з того, як Ліза та незнайомий чоловік ввечері прогулюються в парку, де в фіналі прогулянки вона просить чоловіка

вбити її. Вся сцена показана в холодному освітленні та довгих променях світла і силуетних рішеннях (Рис.8).

Насамперед, холодний відтінок освітлення передає психологічний стан головної героїні, який набуває вигорання, оскільки вона скоює самогубство завдяки чоловікові. Промені світла і силуетні рішення передають містичність, особливо безлюдний кадр з променями світла та силуетами дерев, передає відчуття страху смерті та відходу душі Лізи.

В 1975 р. вийшов фільм “Сліди на Місяці”, режисера Луїджі Баццоні та кінооператора Вітторіо Стораро. В фільмі-триллері розповідається історія про жінку, якій постійно з’являється видіння про космонавтів, вона вирушає на острів Гармі в пошуках розуміння, що довкола неї відбувається.

Фільм починається з сцени, де астронавти комунікують з космічної станції з їхнім колегою, який знаходиться на іншій планеті. Вітторіо Стораро космічну станцію та космонавта на планеті завжди показує в чорно-білому зображенні. Через чорно-біле зображення підкреслюється видіння головної героїні фільму. Кінооператор використовує в космічній станції практичне освітлення, підкреслюючи реалізм.

В освітленні першої сцени, де головна героїня Аліса говорить по телефону, Вітторіо Стораро використовує направлені світлотіньові промені світла, які потрапляють через жалюзі та освітлюють кімнату Аліси. Насамперед, світлотіньові лінії створюють відчуття страху, триллеру. Можливо такими світлотіньовими лініями Вітторіо Стораро показує, що головна героїня зачинена з своїми психологічними ілюзіями.

Треба згадати, що такий стилістичний прийом з світловими лініями Вітторіо Стораро використав у фільмі “Конформіст”, де світлотіньові лінії символізували візуальну решітку переслідувань від влади. Вітторіо Стораро переносить свої візуальні рішення по освітленню для своїх інших кінокартин.

Вітторіо Стораро показує головну героїню фільму Алісу у високому ключі освітлення. Вітторіо Стораро таким стилем освітлення передає містичність, загадковість жінки, яка буде блукати в своїх ілюзіях.

Важливо звернути увагу на те, як Вітторіо Стораро використовує природне освітлення. В сцені, у якій головна героїня Аліса прослуховує запис на касеті в своїй квартирі, Вітторіо Стораро в інтер'єрі використовує доступне природне освітлення з вікон, яке добре освітлює простір квартири, але ще враховуючи те, що простір має білі стіни, це додає додаткового світлового заповнення приміщення.

Вітторіо Стораро часто використовує силуетні рішення. Це можна спостерігати в інтригуючому діалозі Аліси з жінкою, де головна героїня не може пригадати своїх минулих дій, про які говорить жінка. Вітторіо Стораро показує жінку та Алісу в силуетах, підкреслюючи занепокоєння та страх головної героїні.

Вітторіо Стораро передає уявні спогади Аліси в чорно-білому зображенні та низькому ключі освітлення.

Важливо звернути увагу на те, як Вітторіо Стораро використовує практичне освітлення від торшера. Весь простір та головна героїня освітлюється практичним світлом від торшера.

Насамперед, враховуючи, що весь простір кімнати, де знаходиться Аліса є білий, через що світло додатково відбивається від стін та створює світлове заповнення.

Подібну технологію з освітлення Вітторіо Стораро використав в фільмі “Місце водія”, а саме в сцені, де Ліза розмовляє по телефону в своєму будинку. Весь простір інтер'єру та головна героїня освітлена практичним освітленням від настільних практичних ламп.

Стораро використовує свої розробки освітлення з минулих кіноробіт та дає їм продовження в майбутніх фільмах.

Цікавим є освітленням морського порту, куди прибуває Аліса. Простір інтер'єру освітлений практичним світлом від верхніх ламп, а екстер'єр за вікнами морського порту освітлений режимним холодним освітленням.

Вітторіо Стораро створює контраст кольору освітлення між холодним освітленням за вікнами морського порту та теплим освітленням в морському

порту. Насамперед, контраст холодного та теплого кольору освітлення відображається в художньому стилі освітлення Вітторіо Стораро.

У видіннях про космонавта Вітторіо Стораро показує головну героїню в холодному освітленню, підкреслюючи її психологічний стан. Спогад, в якому показаний космонавт, Вітторіо Стораро зображує завжди в чорно-білому зображенні, підкреслюючи негативно-важкий спогад для Аліси.

Вітторіо Стораро виразно використовує свій стилістичний прийом освітлення від заходу сонця. В сцені, де Аліса розмовляє з Гаррі про свої минулі дії в житті, сонячне світло на обличчі Аліси є символом того, що вона намагається знайти зв'язок своїх думок та минулих дій.

Треба звернути увагу на сцену, де відбувається діалог між Алісою та Гаррі, а саме, коли Гаррі починає згадувати минуле Аліси. Вітторіо Стораро показує портрет Гаррі в поєднанні зеленого та синього кольору освітлення, підкреслюючи негативні спогади, які від нього чує Аліса. Аліса освітлена в теплому та синьому кольорі, синій колір символістично говорить про її минуле життя, а теплий колір говорить про її тривожне майбутнє життя.

Фінальна сцена фільму завершується нереалістичним видінням головної героїні, за якою біжать уявні космонавти з її спогадів. Вітторіо Стораро виразно підкреслює стан психологічних відхилень головної героїні в синьому насиченому кольорі (Рис.9).

Сюжет фільму "Агата" 1979 р., де режисером був Майкл Аптед та оператором Вітторіо Стораро, розповідає історію про таємниче зникнення головної героїні Агати, яка мала конфлікт з своїм чоловіком.

Насамперед, жанр кінокартини детектив, триллер, тому Вітторіо Стораро використовує особливий підхід до творчого освітлення. Кінооператор постійно використовує промені світла для створення загадкової атмосфери фільму. Промені символізують правду, яку намагається дізнатися Воллі Стентон, товариш чоловіка головної героїні, про зникнення Агати.

Також можна звернути увагу на колір освітлення, особливо в сцені, де Воллі Стентон на початку фільму йде до великої зали на зустріч. В цій сцені

Вітторіо Стораро використовує зелений колір освітлення для підкреслення атмосфери загадковості та незрозумілості, де Агата через деякий час зникне і ніхто з інших героїв нічого не буде знати.

Вітторіо Стораро виразно світлом та тінями передає психологічний стан Агати після конфлікту з чоловіком. Хочемо звернути увагу на сцену, де Агата знаходиться у важкому емоційному стані. В той момент, коли служниця заходить в кімнату до Агати, Вітторіо Стораро показує служницю в силуеті, як приховану особу, тінь якої буде зберігати прихованість Агати від інших. Інша частина інтер'єру, де Агата лежить на ліжку, показана в відбитих краплях тіней від дощу, що стікають по вікну.

Насамперед, тіні, що відбиваються від дощу на стінах кімнати Агати та на її обличчі, підкреслюють важкий психологічний стан Агати після того, коли її чоловік сказав, що хоче розлучитися з нею. Стилістичний прийом з тінями від дощу Вітторіо Стораро використовував у кінокартині "Останнє танго в Парижі".

Треба звернути увагу на нічну сцену, де Агата потрапила в аварію. Вітторіо Стораро до моменту аварії показує портрет Агати в машині у низькому ключі освітлення, де видно обличчя Агати, а все інше довкола героїні в темряві. Цей стан влучно передає тривогу та невідомість, освітлення добре підкреслює атмосферу триллера та внутрішній настрій Агати.

Вітторіо Стораро порушує натуралістичність освітлення заради художньої виразності. Важливо звернути увагу на сцену, де Воллі Стентон обговорює зникнення Агати з колегою. До цієї сцени була сцена пошуків Агати в парку, саме в цьому місці вона потрапила в аварію, в цій сцені присутня похмура, туманна погода, а в наступній сцені ми бачимо Воллі Стентона після пошуків в парку в залі з колегами, де присутні промені сонця, які не відповідають реалістичності освітлення сцени в парку, але промені мають велику художню та символістичну виразність.

Кінооператор показує Воллі Стентона та інших чоловіків в силуетному освітленні на фоні великих інтенсивних променів світла. Промені світла символізують таємницю зникнення Агати, яку Воллі Стентон намагається



знайти. Також Вітторіо Стораро показує Воллі Стентона та інших колег в силуетному освітленні, показуючи їх в образі детективів (Рис. 10).

Треба звернути увагу на сцену в поїзді з головною героїнею Агатою. Вітторіо Стораро виразно показує приховане зникнення Агати через освітлення. На початку сцени в поїзді ми не бачимо обличчя головної героїні, оскільки обличчя приховується в тіні, але бачимо капелюх та простір, які є освітленими, через те, що обличчя знаходиться в тіні, ми не можемо розпізнати особу. Коли світло потрапляє на обличчя Агати, то прихованість обличчя та персонажа відкривається через світло, яке відкриває прихованість і таємницю. Вітторіо Стораро використовує освітлення, як елемент для візуальної розповіді.

Варто звернути увагу на освітлення нічної сцени великого простору залізничного вокзалу. Вітторіо Стораро використовує потужні джерела направленої світла для освітлення великого простору залізничного вокзалу, через такий підхід освітлення видно штучність освітлення, яке нагадує підхід до освітлення з чорно-білого кіно. Також такий подібний стиль освітлення Вітторіо Стораро використав в минулих роботах “Птах з кришталеvim оперенням”, “Конформіст”.

Привертає увагу освітлення крупних планів жінок в фільмі “Агата”. Вітторіо Стораро використовує для жіночих портретів м’яке освітлення, яке підкреслює красу обличчя та його особливі риси.

У сцені, де Воллі Стентон розмовляє з чоловіком про зникнення Агати, обличчя Воллі Стентона показано в жорсткому освітленні та невеликій темряві, яка є навколо нього. Це символізує те, що Воллі Стентон хоче дізнатися правду, яка приховується іншим чоловіком.

Треба звернути увагу на натурну передвечірню сцену, де відбуваються пошуки головної героїні Агати. В цій сцені Вітторіо Стораро використовує режимне холодне освітлення та практичні джерела освітлення - гасові лампи, з якими ходять люди у пошуках Агати. Насамперед, холодний відтінок освітлення підкреслює напружену атмосферу під час пошуків Агати, а теплий колір освітлення підкреслює надію людей знайти Агату.

Цікавим є освітлення сцени в танцювальній залі, де знаходиться Воллі Стентон та Агата. Вітторіо Стораро в цій сцені використовує поєднання практичного освітлення та штучного освітлення для підтримання художнього реалізму.

Визначальним є освітлення сцени з музикантами, яких слухають Агата та Воллі Стентон. Цікавим підходом з освітлення цього загального кадру з музикантами є в тому, що Вітторіо Стораро одним великим джерелом направленої світла освітлює весь загальний план з музикантами та Агатою і Воллі. Всі персонажі знаходяться в контровому та малюючому освітленні від одного джерела освітлення. Насамперед, такий підхід з освітлення, а саме використання направленої джерела освітлення, яке освітлює всю сцену та героїв, є творчим прийомом освітлення Вітторіо Стораро.

Слід зазначити, що Вітторіо Стораро дуже різноманітний в підходах до освітлення у різних жанрах фільмів і в самому фільмі. У сцені в суді, де знаходиться Воллі Стентон та чоловік Агати Крісті та інші люди, Вітторіо Стораро створив дуже природне, реалістичне розсіяне освітлення, де є відчуття, що це дійсно документальне природне освітлення. Таким освітленням Вітторіо Стораро підкреслює документальну та напружену атмосферу, яка відбувається в суді.

1979 р. на екрани вийшов фільм “Луна”, режисера Бернардо Бертолуччі та оператора Вітторіо Стораро. Сюжет фільму розповідає історію про співачку Катерину на прізвище Луна та її сина, який намагається знайти свого рідного батька.

Перша сцена фільму, де Катерина грається з своїм сином Джо, знята завдяки натуральному освітленню в тепло-рожевому відтінку. В тепло-рожевому відтінку Вітторіо Стораро показує щасливі дні, які проводить сім'я, також тепло-рожевий відтінок є символом спогадів Катерини, який продовжиться у кінокартині.

Вітторіо Стораро майстерно використовує кольористичні рішення в фільмі “Луна”. Хочемо завернути увагу на сцену, де головна героїня Катерина їде на

велосипеді з своїм сином Джо. Кінооператор показує цю сцену в холодному відтінку режимного освітлення. Насамперед, холодний відтінок підкреслює спогади з раннього безтурботного життя Катерини та її сина.

Творчим є підхід Вітторіо Стораро до освітлення інтер'єрних денних сцен в кінокартині “Луна”. У інтер'єрних денних сценах Вітторіо Стораро використовує поєднання природного та штучного освітлення, а в деяких інтер'єрних денних сценах Вітторіо Стораро використовує тільки доступне природне освітлення. Через такий підхід з освітлення кінокартина відчувається в натуралістичному вигляді.

Кінокартина в першу чергу є візуально виразна завдяки використанню кольористичних рішень. Особливу увагу потрібно звернути на сцену в кінотеатрі, де Джо знаходиться з дівчиною та вводить собі наркотик в руку. Вітторіо Стораро завдяки використанню кольорового освітлення, жовтого та червоного, передає стан ейфорії Джо та його дівчини від наркотиків.

Варто звернути увагу на сцену, де Джо виходить на закулісся сцени, коли співає його матір Катерина. Насамперед, хоча звернути увагу на зміну кольорів, спочатку Джо показаний в червоному кольорі освітлення, коли йде по сходах, а коли заходить на закулісся, то він вже в синьому кольорі освітлення. Зміна кольорів підкреслює зміну емоційного настрою Джо.

Визначальною є сцена, де Катерина виступає перед публікою, де Вітторіо Стораро використовує театральне освітлення. Насамперед, театральне освітлення символістично підкреслює життя оперної співачки Катерини як в її роботі на сцені, так і в її житті поза межами сцени, це освітлення говорить про її артистичне життя.

Також Вітторіо Стораро використовує холодний відтінок освітлення сцени, де співає Катерина, підкреслюючи її тривожне життя на сцені так і поза сценою. Синій відтінок освітлення є символістичним рішенням в кінокартині, оскільки перший раз ми бачимо холодний відтінок освітлення в сцені, де головна героїня Катерина їде з своїм сином Джо на велосипеді.

Треба звернути увагу на освітлення портретів в сцені після виступу головної героїні Катерини. Вітторіо Стораро використовує м'яке освітлення, щоб підкреслити гламурність головної героїні.

В деяких сценах, де відбувається конфлікт між Джо та Катериною, Вітторіо Стораро використовує направлене, жорстке освітлення, символістично підкреслюючи контраст життя Катерини на сцені та в реальному житті.

Вітторіо Стораро вдало використовує тіні для створення символістичних образів. Великою тінню від вікна зображено ув'язнення та залежність Джо від наркотиків. Також в цій тині від вікна Вітторіо Стораро показує головну героїню Катерину, яка ув'язнена своїми життєвими складнощами.

В сцені, де головна героїня Катерина знаходиться біля будинку та згадує, як вона жила з своїм чоловіком та малим сином, Вітторіо Стораро показує цю сцену в рожевому відтінку західного сонця, насамперед в такому відтінку кольору була показана перша сцена фільму. Кінооператор підкреслює в рожевому кольорі спогад Катерини про минуле щасливе життя (Рис.11).

### **Висновок до підрозділу 2.1**

Отже, проаналізувавши розвиток кіноосвітлення в ранніх кінороботах Вітторіо Стораро, можемо побачити, що творчі рішення з освітлення дебютних кіноробіт, мали вплив на візуальні рішення, які кінооператор реалізував в оscarоносних кінокартинах. В фільмі “Птах з кришталевим оперенням”, кінооператор використовує низький ключ освітлення та тіні, завдяки яким підтримує атмосферу триллера та містики, оскільки жанр фільму містерія.

У наступній кінокартині “Конформіст”, кінооператор надає увагу творчому розвитку філософії тіней, оскільки тіні в формі ліній є візуальним символом фільму. Також Стораро надає розвитку кольору, який має багато візуальних функцій в кінокартині. Світові кінематографісти визнали творчість та творчий внесок Вітторіо Сторароу фільмі “Конформіст”. Насамперед, вони зауважили, сміливе використання кольору та освітлення.

В кінокартині “Останнє танго в Парижі”, Вітторіо Стораро продовжив розвиток кіноосвітлення, де завдяки рухливим тіням від дощу підкреслив

конфлікт Поля та Жанни. На творчість кіноосвітлення Вітторіо Стораро мав великий вплив живопис і, особливо, творчість Мікеланджело да Караваджо. У кінокартині “Джордано Бруно” Вітторіо Стораро застосовує творчий стиль освітлення Мікеланджело да Караваджо.

Творчий підхід освітлення Вітторіо Стораро є різноманітний, він використовує штучне та натуральне освітлення. Всі творчі напрацювання та експериментальні рішення з освітлення та кольору відкрили Вітторіо Стораро як великого майстра кінооператорської майстерності.

## **2.2 Нагорода “Оскар” за кінооператорську роботу Вітторіо Стораро у фільмах “Апокаліпсис сьогодні” 1979 р., “Червоні” 1981 р., “Останній імператор” 1987 р.**

В 1979 р. вийшов на екрани фільм “Апокаліпсис сьогодні” режисера Френсіса Форд Копполи та оператора Вітторіо Стораро, за який Стораро був нагороджений премією “Оскар” за свою кінооператорську роботу.

У фільмі розповідається історія про таємне завдання, яке довіряють головному герою Бенджаміну Л. Вілларду, а саме ліквідувати полковника Волтера Куртца, через його неправильні дії у В’єтнамській війні.

“Апокаліпсис сьогодні” - перший голлівудський фільм Стораро і початок співпраці з великим американським режисером Френсісом Фордом Копполою. Для Стораро “Апокаліпсис сьогодні” був не просто фільмом, а його спогадами фундаментальним життєвим досвідом.

У початковій сцені фільму головний герой перебуває в кімнаті перед тим, як йому доручать військове таємне завдання. Перші крупні плани головного героя Вітторіо Стораро підкреслює світлотіньовими лініями, зображуючи безстрашного, сильного солдата, який повинен пройти важкі випробування та ліквідувати головну ціль, а саме полковника Волтера Куртца. Також Вітторіо Стораро використовує жовтий відтінок освітлення підсилюючи небезпеку, випробування, яке потрібно пройти головному герою.

У сцені, в якій військові йдуть доручати головному герою таємне завдання, Вітторіо Стораро показує військових в темряві і силуеті та жорсткому освітленні, яке потрапляє на військових. Темрява в фільмі відіграє ключову візуальну роль. Насамперед, в цій сцені темрява та силуетне рішення підкреслює таємне військове завдання, яке дають головному герою Бенджаміну Л. Вілларду.

Необхідно звернути увагу на сцену, де відбувається зустріч генерала та головного героя на обговоренні таємного завдання. В цій сцені Вітторіо Стораро використовує натуралістичний підхід з освітлення, підкреслюючи документальність важливої події. Все освітлення на загальному плані надходить з вікон та розсіюється додатково через штори, через що освітлення виглядає дуже

природнім та документальним. Кінопортрет головного героя освітлений натуралістично, світло підкреслює всі його емоції від таємного завдання.

У нічній сцені, де головний герой обговорює своє таємне завдання з підполковником Кілгором, Вітторіо Стораро завдяки освітленню створює напругу від подій В'єтнамської війни. Вітторіо Стораро освітлює героїв на передньому плані, а саме підполковника Кілгора та головного героя жорстким направленим світлом, підкреслюючи страх героїв від війни.

Задній план, де знаходяться багато військових, Вітторіо Стораро показує в силуетному освітленню з контровим світлом в холодному та жовто-зеленому кольорі диму. Насамперед, силуетні рішення підкреслюють напругу та страх від жорстокої війни. В кінокартині силуетні рішення в поєднанні з темрявою, є візуально стилістичним рішенням.

Звернемо увагу на сцену з військовими гелікоптерами, де Вітторіо Стораро виразно використовує режимне освітлення від неба та практичні ліхтарі від військових гелікоптерів, насамперед в цьому починає виражатися філософська ідея Вітторіо Стораро, накладання однієї культури на іншу.

Важливим внеском Вітторіо Стораро у візуальний стиль кінокартини є колір. В сцені, де підполковник Кілгор спостерігає, як американська військова авіація бомбардує в'єтнамських військових, Вітторіо Стораро використовує жовтий колір диму, підкреслюючи небезпеку, напругу і жорстокість війни.

У сцені, де головний герой разом з Джей Гіксом, механіком, йдуть збирати манго в джунглях і зазнають нападу тигра, Вітторіо Стораро показує її в холодному режимному освітленні, підкреслюючи жорстокі і холоднокровні закони джунглів.

У сцені, де головний герой читає документи про полковника Курца, вивчаючи своє таємне завдання, його портрет як головного героя та інших військових на катері, показані в низькому ключі освітлення. Навколо головного героя є темрява, яка символізує невідомість ситуації, про яку він хоче дізнатися, також темрява символізує смерть та страх війни, яку вони зазнають під час довгої дороги до полковника Курца.

Треба звернути увагу на освітлення великого екстер'єрного простору в нічній сцені, де дівчата з журналу “Плейбой” виступають перед військовими. Насамперед, ця велика екстер'єрна нічна сцена освітлюється великими практичними джерелами освітлення, такий підхід з масштабним практичним освітленням символізує накладання однієї культури на іншу, а саме накладання американської культури на в'єтнамську культуру джунглів, де відбувається війна. Саме таку філософію освітлення Вітторіо Стораро використовує у фільмі “Апокаліпсис сьогодні”.

В нічній сцені, де відбувається виступ дівчат з журналу “Плейбой” для військових, за яким також спостерігають в'єтнамці, Вітторіо Стораро показує в'єтнамців за огорожею в направленому освітленні, підкреслюючи драматизм однієї культури, яка поширюється на іншу культуру, тому створюється конфлікт культур, жорстке направлене освітлення підкреслює драматизм конфлікту різних культур”.

Вітторіо Стораро у фільмі використовує натуралістичний підхід з освітлення, використовуючи природне доступне джерело освітлення. В сцені, де головний герой та його військова команда оглядають цивільний катер, можна побачити, як виразно використовується натуральне освітлення від заходу сонця. Вітторіо Стораро має різноманітний підхід до освітлення в фільмі “Апокаліпсис сьогодні” як в творчих і технічних аспектах.

У нічній сцені, де головний герой шукає командира на новій військовій базі разом з своїм механіком катера, Вітторіо Стораро зображує головного героя та механіка в силуетах на фоні темряви і променів світла від прожекторів, які просвітлюються через дерева. Вітторіо Стораро завдяки освітленню створює образ моторошної війни та підкреслює освітленням психологічний стан війни.

Важливо звернути увагу на те, як Вітторіо Стораро завдяки освітленню підтримує атмосферу війни.

В сцені, де головний герой та його помічник механік проходять повз моста, який йде через ріку в пошуках командира, Вітторіо Стораро продовжує показувати їх в силуетах, задній план освітлений практичним світлом - це



гірлянди, які звисають над мостом, для створення силуетів та освітлення простору.

Вітторіо Стораро використовує багато диму на задньому плані, який освітлюється практичними прожекторами з моста, тому завдяки підсвічуванню диму створюються силуети. Також з цікавих рішень освітлення заднього плану Вітторіо Стораро використовує вибух, через який утворюється вогняний спалах, що освітлює весь простір та підсилює темні силуети головного героя та його помічника, також світловий вибух виразно передає атмосферу війни.

У сцені, де головний герой продовжує пошуки командира в окопі, Вітторіо Стораро освітлює динамічним світлом від прожекторів. Ми бачимо героїв спочатку в темряві, а потім в світлі від прожектора, і знову в темряві. Вся сцена в окопі освітлена світловими динамічними імпульсами від прожекторів, таким динамічним світлом кінооператор психологічно створює напругу, щоб візуально показати важкість, страх в'єтнамської війни.

Портрет головного героя показаний в низькому ключі освітлення, також в світловому динамічному імпульсивному світлі, спочатку світло освітлює на дві секунди обличчя і потім зникає, і знову освітлює. Таке освітлення виразно підкреслює внутрішній стан головного героя, а саме його злість та ненависть, емоційне вигорання від в'єтнамської війни та таємного військового завдання.

Колір відіграє визначну роль у підкресленні різних емоційних станів та символістичних знаків у фільмі. Пурпурний колір диму символізує смерть, яку зазнає наймолодший солдат Тайрон Міллер на човні. Пурпурний колір є попереджальним знаком, символом для військових.

Після смерті наймолодшого солдата Тайрона Міллера, Вітторіо Стораро використовує зелений колір диму, який символізує мир, спокій та надію на підтримку, яку їм пізніше нададуть французькі військові. Також зелений колір диму в поєднанні з синім режимним кольором неба символізує сум після смерті військового.

Візуально виразною є сцена, де головний герой оглядає невідому територію, яка є територією французького легіону. Вітторіо Стораро показує

капітана Бенджаміна Вілларда в напівсилуеті та в променях, що характеризує його як безстрашного воїна. Також в цій сцені присутній зелений колір, який символізує спокій та підтримку, яку надасть французький легіон.

Також необхідно звернути увагу на те, як Вітторіо Стораро цікаво показує зустріч головного героя та військових з французьким легіоном. Спочатку ми бачимо густий дим, через який з'являються французькі військові та які майже зображені в напівсилуетах. Французькі військові, що на передньому плані видніше більш чіткіше, а всі інші в силуетах. Вітторіо Стораро показує їх в образі привидів, які живуть на безлюдному острові та воюють з в'єтнамцями.

У сцені, де відбувається поховання американського військового, Вітторіо Стораро використовує промені світла, які підкреслюють важливість події та повагу, яку йому віддають військові.

У сцені, де головний герой сидить з французькими військовими за обідом, Вітторіо Стораро створює освітлення від заходу сонця, яке підкреслює своїм теплим кольором символістичний відхід душі їхнього військового колеги та символістичний спокій, який вони знайшли на деякий час.

Також важливо звернути увагу на портрет жінки - французьки, Вітторіо Стораро виразно підкреслює направленим малюючим світлом красу обличчя та волосся жінки. Кінооператор передає завдяки теплому кольору освітлення візуально-емоційні відчуття від портрету жінки. Вітторіо Стораро як художник-імпресіоніст виразно підкреслює весь спектр емоцій завдяки кольору та освітленню.

В екзотичній сцені, де головний герой та французька курять наркотичну траву, Вітторіо Стораро завдяки нижньому жорсткому освітленню в поєднанні з теплим відтінком, підкреслює меланхолічний стан героїв.

Однією з найбільш візуально виразних частин фільму є сцена першої зустрічі головного героя з полковником Курцом. Стиль освітлення цих сцен зроблений в низькому ключі освітлення, який складається з великої темряви та жорсткого, направлено освітлення. Кольористична гама сцени складається з жовтого та оранжевого кольорів освітлення, насамперед, у філософії освітлення

Вітторіо Стораро схиляється до творчого стилю Караваджо, де світло підкреслює драматизм персонажів.

Сцена починається з того, де ми бачимо, як головного героя заводять в силуеті до полковника Курца, а потім ми бачимо полковника, але його обличчя спочатку приховане в тіні, яке вийде на світло серед темряви. Вся сцена побудована на грі світла та темряви, темрява підкреслює атмосферу страху, смерті, жорстокості в'єтнамської війни, а також мету таємного військового завдання ліквідувати полковника Курца. Завдяки темряві Вітторіо Стораро створив серйозний, жахаючий образ полковника Курца. Постійне використання силуетів в цих сценах підкреслює образ головного героя як воїна-привида з своїм таємним завданням (Рис.12).

В сцені, де полковник Курц говорить про свободу, Вітторіо Стораро візуально виразно показує контраст двох різних ідеологій, головного героя капітана Бенджаміна Вілларда та полковника Курца. Темрява підкреслює замкнутість, втрачену свободу головного героя та полковника Курца внаслідок В'єтнамської війни. Тінь головного героя символізує ідеологію, яка повинна знищити іншу ідеологію, а саме ідеологію полковника Курца для того, щоб ідеологія іншої культури та влади мала свою свободу.

Необхідно звернути увагу на сцену, де головний герой перебуває у в'язниці без жодної надії на порятунок. Вітторіо Стораро використовує промінь серед темряви, який потрапляє на головного героя та підкреслює його надію на порятунок.

Візуально виразним є кадр, де Вітторіо Стораро показує обличчя полковника Курца у світловому промені на фоні темряви. Завдяки такому променю кінооператор зображує полковника Курца як привида, якого повинен ліквідувати головний герой.

В кульмінаційній сцені фільму, де головний герой готується вбити полковника Курца, Вітторіо Стораро показує капітана Бенджаміна Вілларда в силуеті з мечете, зображуючи його як воїна, який повинен не тільки ліквідувати полковника Курца, але і знищити його ідеологію та культуру.

В кадрі, де головний герой підходить на близьку відстань до полковника Куртца, Вітторіо Стораро підкреслює драматизм жорстокості та жах війни на обличчі головного героя завдяки жорсткому направленому, нижньому освітленні.

Вітторіо Стораро виразно завершує кульмінаційну частину фільму. В сцені, де головний герой вбив полковника Куртца, Вітторіо Стораро візуально виразно показує внутрішній стан головного героя, а саме він зображує обличчя головного героя в направленому жорсткому освітленні, світло показує жорстокість вбивства, випал емоцій та гнів на обличчі капітана Бенджаміна Л. Вілларда.

В 1981 р. вийшов двохсерійний фільм “Червоні” режисера Уоррена Бітті та оператора Вітторіо Стораро, в якому Стораро теж був нагороджений премією “Оскар” за кінооператорську роботу.

В цьому історичному фільмі розповідається історія про американського письменника Джона Ріда, який займається науковою роботою та зустрічає на своїй життєвій дорозі Луїзу, американську письменницю, з якою вирушає до Росії, щоб підтримати жовтневу революцію, про яку напише в своїй книзі.

Хочемо звернути увагу на сцену, де головні герої Луїза та Джон випадково зустрічаються вдруге. Цю сцену Вітторіо Стораро показує в оранжевому кольорі освітлення, насамперед, це підкреслює сильний занепокоєний емоційний стан Луїзи, оскільки вона побачила Джона і розуміє, що він викрив її брехню. Також таким імпресіоністичним підходом освітлення Вітторіо Стораро підкреслює красу історичної епохи, а саме в цій сцені колір підкреслює красу інтер'єру та костюмів.

Вітторіо Стораро має стилістичний прийом для створення кольорового контрасту завдяки кольору освітлення. Ми можемо побачити, що кінооператор часто в своїй творчій роботі використовує за вікнами інтер'єру режимне холодне освітлення, а в інтер'єрі тепле освітлення, завдяки чому створюється контраст між теплим та холодним освітленням.

Також в цій сцені хочемо звернути увагу на те, як Вітторіо Стораро освітлює портрет Луїзи. Кінооператор використовує м'яке малююче освітлення, підкреслюючи делікатність обличчя та контрове освітлення, яке підкреслює пишність, красу волосся та шиї жінки, також контрове освітлення створює об'ємний портрет Луїзи.

Важливо звернути увагу на сцену, де Джон проводить Луїзу з бенкету. Вітторіо Стораро показує їх таємну особисту зустріч, що приховується від чоловіка жінки в низькому ключі освітлення, силуетах та у жорсткому направленому контровому освітленні. Насамперед, це стилістичний прийом Вітторіо Стораро, який постійно використовується в його кінороботах.

У сцені, де Луїза випадково підслухала розмову Джона з жінкою, Вітторіо Стораро підкреслює таємницю спостереження Луїзи за ними напівтемрявою та променем світла, яке проходить крізь щілину та потрапляє на половину її обличчя.

Вітторіо Стораро використовує класичну технологію освітлення для створення ефекту освітлення від свічок у сцені, де Луїза та Джо сидять за столом з іншими людьми. Вітторіо Стораро використовує направлені точкові джерела, продовжуючи ефект освітлення від свічок на обличчя людей.

Вітторіо Стораро вдало передає історичну атмосферу в фільмі. В сцені, яка відбувається в барі, головні герої Джо та Луїза обговорюють політичні теми. Вітторіо Стораро використовує дим та жорстке практичне освітлення від верхніх ламп, які підсвічують дим, завдяки якому створюється атмосфера історичного періоду.

Необхідно звернути увагу на сцену, де відбувається мітинг в покинутій будівлі. Вітторіо Стораро використовує жорстке направлене світло, яким створює світлові промені, які проникають крізь щілини вікон. Насамперед, ці промені світла серед невеликої темряви в закинутому будинку, підкреслюють ідеї людей, які пропагують свою ідеологію. Також виразно освітленими є обличчя людей, в яких відображуються революційні риси.

В сцені, де відбувається конфлікт Луїзи і Джо через його пізнє повернення, Вітторіо Стораро підкреслює їхній конфлікт своїм стилістичним прийомом, де кінооператор використовує тіні від дощу, які стікають по стіні, виражаючи їх засмучений стан.

Зраду та приховані романтичні відносини Луїзи з своїм другом Юджином бачить головний герой Джо, коли повертається додому. Вітторіо Стораро в силуетах Юджина та Луїзи зображує їхні таємні стосунки.

Важливо звернути увагу на освітлення нічної вулиці у кінокартині “Червоні”. Вітторіо Стораро використовує жорстке направлене світло, яке освітлює велику кількість людей на вулиці та простір, також кінооператор використовує декоративне, практичне світло від вуличних ліхтарів, яке створює контраст та глибину зображення. Подібний підхід з освітлення нічного екстер’єру Вітторіо Стораро використовував в своїх ранніх кінороботах, зокрема, таких як “Птах із кришталевим оперенням” та “Конформіст”.

Цікавим є освітлення сцени, де Джо та Луїза виходять з темного абстрактного простору в силуетах на фоні променя світла на великий мітинг. Темнота символізує невідомість влади, яка прийде після революції, а силуети показують Джо та Луїзу, як таємних журналістів, що повинні задокументувати цю історичну подію жовтневої революції (Рис.13).

В сцені, де Джо виступає на мітингу, серед великої кількості мітингуючих, Вітторіо Стораро підкреслює променями світла важливу історичну документальну подію, завдяки практичним лампам, що звисають зверху із жорстким світлом в поєднанні з димом, від чого створюються промені, які зображують важливість історичної події та атмосферу історичного періоду.

Фінальна сцена фільму завершується зображенням мітингуючих більшовиків, котрі йдуть по вулиці і співають революційних пісень, таким чином показуючи свою радість від падіння царського режиму останнього російського імператора Миколи II.

Вітторіо Стораров в фінальному епізоді першої частини фільму експериментально, нетрадиційно освітлює нічну вулицю нижнім динамічним

направленим променем світла. Це драматичне світло є символом революції, яка пробилася та знищила темряву царського режиму.

В 1987 р. вийшов на екрани фільм режисера Бернардо Бертолуччі “Останній імператор”, де операторська робота Вітторіо Стораро теж була відзначена високою нагородою “Оскар”.

Кінокартина розповідає життєву історію останнього імператора китайської династії, який з раннього віку зайняв цей пост і його молоді роки були позначені важкими політичними та державними змінами в країні через наслідки Першої світової війни.

Перша сцена фільму починається з прибуття поїзда, на якому привозять в’язнів до колонії. Вітторіо Стораро показує цю сцену з прибуттям поїзда, в якому знаходяться в’язні у синьо-сірому кольорі, підкреслюючи напружену атмосферу.

В сцені, де в’язні заходять у приміщення вокзалу, кінооператор показує їх в напівсилуэтах, підкреслюючи їх становище рабів, в’язнів політичного режиму, контрове світло, яке потрапляє на напівсилуети в’язнів показує закриті межі їх свободи життя.

Напруженою є сцена, де імператор перерізає собі вени, щоб швидше закінчити життя самогубством та не бути в’язнем нового політичного режиму. У цій сцені ми бачимо червоний колір крові, яка витікає з вен, що символізує відродження імператора. Червоний колір має різні символи у кінокартині, це любов, комунізм, початок правління імператора. Коли імператор розрізає собі вени, Вітторіо Стораро показує обличчя імператора в напівтіні, яка символізує життя, що він провів як імператор та життя, яке йому ще залишилося прожити.

Важливість та значимість юного імператора показано в сцені, де імператриця призначила юного Пуї імператором. Вітторіо Стораро показує головного героя в оранжевих променях, підкреслюючи владу останнього імператора (Рис.14).

У сцені, де ми бачимо юного Пуї на фоні жовтого полотна, яке символістично говорить про невелику значимість імператора, оскільки його брат

сказав, що жовтий колір є і в нього також на одязі, тому жовтий колір символістично показує майбутню небезпеку, а саме припинення імператорської влади та приходу нової політичної влади.

Кадр з тіннями від решітки на підлозі, по якій проходять люди, де імператор сидить у кімнаті на допиті, символістично говорить про в'язницю, як клітку нового політичного диктаторського режиму. Вітторіо Стораро всі сцени, де імператор перебуває у в'язниці показує в синьо-сірому кольорі, підкреслюючи складне життя під новою владою.

Вітторіо Стораро також використовує тіні від решітки на підлозі, підкреслюючи замкнене життя в палаці, у якому править останній імператор, як клітку, в якій він зачинений.

Білий колір символізує кількість всіх кольорів, які об'єднані в один цілий колір. Білий колір вміщає в собі єдність та повноту життя, також він присутній у фінальній сцені фільму і буде символізувати гармонію та свободу життя, після того, як імператор вийде з в'язниці.

В сцені, де імператора знайомлять з його майбутньою дружиною, Вітторіо Стораро показує її у червоному кольорі, як символ любові.

Вітторіо Стораро завдяки кольору передає контраст часу, а саме контраст теперішнього та минулого життя імператора. Сцена, в якій імператор перебуває на допиті та розповідає слідчому про свої реформи, кінооператор показує в сірому кольорі, а сцену з спогадом імператора, де він приймає реформи показана в червоно-оранжевому кольорі, як символ багатого імператорського періоду.

Сцена, де відбувається пожежа в імператорському палаці, зображена Вітторіо Стораро червоним та оранжево-червоний кольором. Ці кольори символістично показують час, який все ближче наближує завершення правління імператора.

Треба звернути увагу на сцену, де імператор їде в машині з своїми дружинами. Вітторіо Стораро використовує синій колір, який також має багато різних символів у фільмі, як і червоний. Синій колір з'являється після того, як імператора виганяють війська з палацу і цей колір символізує свободу та



майбутнє імператора. Також в цій сцені синій колір ще підкреслює важкі стосунки другої дружини з імператором.

Емоційний стан першої дружини імператора, яка засмучена через його відношення до неї, Вітторіо Стораро виразно передає через її силует.

Вітторіо Стораро має напрацьовані візуальні рішення, які застосовуються у подальших кінороботах. Важливо звернути увагу на сцену допиту імператора, в цій сцені ми бачимо тінь, яка відображається від імператора на шафі та символізує його імператорські амбіції, які є в середині нього. Подібний кадр з тінню є в фільмі “Конформіст”, де головний герой фільму Клерічі та професор Квадро розмовляють в кабінеті.

В сцені, де імператор знову очолює владу, зображена Вітторіо Стораро в жовтому кольорі, який символізує важливість імператора, також в цьому кадрі присутній синій колір, який символістично говорить про коротку тривалість правління імператора.

Після конфлікту з імператором, сцена з імператрицею освітлена в синіх кольорах, що підкреслює порожнечу їх відносин, також нові дружні відносини імператриці з подругою зображені у синіх кольорах.

Необхідно звернути увагу на кадр, де імператор стоїть на фоні червоного кольору, який символізує нову комуністичну владу, яка прийшла з більшовицької Росії до Китаю.

В сцені, де імператор сидить в кінотеатрі та переглядає пропагандистський фільм, людей та імператора показують на фоні фіолетового променя від кінопроектора. Фіолетовий колір символізує старший вік життя імператора.

Оранжевий колір освітлення, коли імператор знаходиться біля свого трону, на якому сидів за часів свого правління, символізує початок та фінал життя правління імператора.

## Висновок до підрозділу 2.2

Отже, проаналізувавши освітлення в кінороботах Вітторіо Стораро, які отримали нагороду “Оскар”, можемо зробити висновок, що операторська робота є важливою, як і режисерська, оскільки зображення має великий психологічний вплив на глядача. Насамперед, кінооператор довів в своїй першій оскароносній кінороботі “Апокаліпсис сьогодні”, що завдяки освітленню, а саме виразній роботі з тінями, різними контрастами освітлення і також різним ефектам освітлення можна передати атмосферу війни, та змінити образ героя фільму. Вітторіо Стораро не є класичним кінематографістом, а є експериментальним та новаторським.

В другій оскароносній кінороботі “Червоні” кінооператор продовжив свої новаторські рішення з освітлення, завдяки диму та жорсткому освітленню Вітторіо Стораро передав історичну епоху. Особливо візуальною є фінальна сцена фільму, де більшовики ідуть по вулиці, співаючи революційних пісень. В цій сцені Вітторіо Стораро використав динамічні промені світла, які підкреслили перемогу революції.

У третій оскароносній кінороботі “Останній імператор”, Вітторіо Стораро зробив чергове відкриття у творчій роботі з кольором. Кожен колір має символ і свою візуальну мову та психологічний вплив на глядача, що допомагає кінооператору відкривати для себе нову можливість кіномови.

## Висновок до розділу 2

Вже в дебютних кінороботах Вітторіо Стораро, зокрема, в таких, як “Птах з кришталеvim оперенням”, “Конформіст” і “Останнє танго в Парижі” проявився кінооператорський талант майстра у використанні світла, тіней та кольору. В кожній роботі кінооператора прослідковується новатарські кінооператорські рішення, які вплинули на його подальшу роботу.

Кінокартина “Конформіст” стала однією з найбільш візуально вражаючих робіт, де Вітторіо Стораро вдало проявив операторську майстерність у зображальних рішеннях, які вдало донесли до глядача ідеї фільму.

Кінооператорська творчість Вітторіо Стараро 1969 – 1979 роках була надзвичайно успішною і принесла йому світове визнання. Вітторіо Стораро було відзначено найпрестижнішою нагородою в галузі кінематографії “Оскар”, яка йому була вручена саме за особисті творчі пошуки в галузі кінооператорської майстерності, а саме за його власний стиль використання світла та кольору в кінороботах.

### РОЗДІЛ 3

## ТВОРЧІ ПОШУКИ У РОБОТІ З СВІТЛОМ ВІТТОРІО СТОРАРО В КІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

### 3.1 Використання освітлення та кольору у фільмах Вітторіо Стораро в кінці ХХ століття

В кінці ХХ ст. та на початку ХХІ ст. Вітторіо Стораро активно продовжував свою кінооператорську кар'єру з творчими пошуками та експериментами, світлом та кольором у своїх наступних кінороботах.

В 1981 р. на екрани вийшов фільм “Від щирого серця” режисера Френсіса Копполи та оператора Вітторіо Стораро. У фільмі йде мова про взаємовідносини головних героїв Хенка та Френні.

Фактично, співпраця Стораро з Копполою продовжилася у фільмі «Від щирого серця». Коппола хотів зняти фільм у цифровому варіанті. Стораро провів різні тести, але вирішив, що якість ще не на тому рівні. Незважаючи на те, що фільм так і не був знятий на цифрову плівку, він все одно став революційною роботою в історії кінематографа.

Каган Керімоглу у своєму дослідженні зазначає: “Для “Від щирого серця” Стораро використав театральну техніку освітлення, або, інакше кажучи, сценічне освітлення. Він працював за принципами театального освітлення, використовував освітлювальний пульт і найняв оператора освітлювального пульта. Завдяки цьому новому методу роботи Стораро зміг вдосконалити рівні освітлення, змінити щільність і кольори в кадрі, а також по-справжньому використовувати мову світла і кольору в унікальний і точний спосіб. Відтоді цей метод роботи став невід'ємною частиною його стилю. Цей прийом, який зараз є загальноприйнятим, зробив кінематограф схожим на хореографію” [ 19, с. 26 ].

Театральна техніка освітлення передбачає контроль сценічного середовища, створення емоційного настрою за допомогою світла та кольору, драматичний перехід між простором та свідомістю і створення акцентів за допомогою точкового освітлення. Театральна техніка освітлення створює

своєрідний візуальний стиль, який межує між реальністю та фантазією, перетворюючи кінокартину на своєрідну кінематографічну виставу.

Необхідно звернути увагу на сцену, яка є на початку фільму, де Хенк з своїм другом Мо, зображений у синьо-зеленому кольорі освітлення. Також такий підхід присутній у кульмінаційній сцені фільму, де Хенк прощається з Френні у аеропорту, яка зображена в синьо-зеленому кольорі освітлення. Насамперед, синьо-зелений колір має два символи, у першій сцені він показує серйозність Хенка в стосунках з Френні, а в кульмінаційній сцені фільму в аеропорту, цей колір підсилює велике розчарування Хенка, коли обірвалися стосунки з Френні.

У сцені з Хенком та Френні в їхньому будинку, Вітторіо Стораро завдяки світлу цікаво розкриває простір. В цій сцені ми бачимо, як жінка заходить в будинок, де темно, і ми тільки бачимо силуети вікон та вулицю за ними, потім Френні вмикає світло в кухні і в нас розкривається простір будинку. Завдяки такому рішенню з освітлення відчувається трьохмірне зображення, яке все повністю створене в кінопавільйоні, такі рішення з освітлення надають живого сприйняття штучної реальності.

Треба звернути увагу на сцену, де Френні спускається по сходах з радісним настроєм, тому що вона піде з Хенком в кафе святкувати п'ять років їх відносин. Цю подію кінооператор показує в оранжевому кольорі освітлення, підкреслюючи її позитивні емоції, але коли Хенк каже Френні, що хоче святкувати вдома, тоді між ними стається конфлікт. Вітторіо Стораро передає сумні емоції Хенка після конфлікту з Френні в зеленому кольорі освітлення. Після припинення конфлікту між Хенком та Френні, коли між ними спалахують взаємні почуття, Вітторіо Стораро використовує червоне освітлення, щоб передати їхні взаємні позитивні емоції один до одного. Також кінооператор використовує в цій сцені оранжеве освітлення, яке підкреслює позитивний настрій Френні після її примирення з Хенком.

У фіналі сцени, коли вони починають цілувати один одного, Вітторіо Стораро використовує динамічне світло, плавно зменшуючи його та залишаючи все в темряві, окрім торшера та вікон, які світяться. Динамічне зменшення

освітлення та перехід в темряву, передає інтим таємниці стосунків Френні та Хенка.

Червоний колір освітлення має два різні символи в фільмі. Можемо навести приклад з двох початкових сцен фільму, зокрема, у сцені, де Хенк та Френні люблять одне одного, Вітторіо Стораро показує їх в червоному кольорі освітлення, а в сцені, де Френні конфліктує та розлучається з Хенком, вони зображені також в червоному освітленні, яке підкреслює їх негативні відносини один до одного.

Вітторіо Стораро використовує перехід з однієї сцени в іншу сцену, через динамічне освітлення. Спочатку ми бачимо сцену, в якій Хенк розмовляє з другом Мо про стосунки із Френні, і в цей час відбувається перехід в іншу сцену завдяки динамічній зміні освітлення, де ми бачимо Френні з її подругою Меггі. Таким візуальним рішенням кінооператор показує контраст відносин між головними героями фільму.

Кінооператор Вітторіо Стораро використовує перехід через динамічне світло та силуети між сценами. Ми бачимо Френні, яка стоїть біля вікна, все світло зменшується і ми бачимо її силует на фоні синього світла, далі відбувається перехід в іншу сцену, де ми бачимо силует Хенка на фоні фіолетового світла. Це візуальне рішення показує символістичний взаємозв'язок Хенка та Френні через силуети та кольори.

В сцені, де головний герой Хенк знаходить нову дівчину Лейлу, Вітторіо Стораро показує її у фіолетовому кольорі освітлення, як символ нової любові Хенка.

У той момент, коли Хенк підходить познайомитися до нової дівчини Лейли, і робить їй комплімент, то колір освітлення на її обличчі змінюється на фіолетовий, що підкреслює її закоханість в Хенка.

Вітторіо Стораро оживив штучні екстер'єрні декорації павільйона відблиском у вікні, який відбивається від штучного прилада, що створює візуальне, реалістиче, природне сприйняття.

Необхідно звернути увагу на сцену, де Френні повертається додому та випадково зустрічається з Хенком, щоб переодягтися на свою зустріч з новим хлопцем. Вся сцена у будинку, де знаходиться Френні та Хенк знята в оранжевому світлі, оранжевий колір підкреслює надію Хенка на примирення з Френні, але вона приймає рішення піти від нього. Фінальний кадр цієї сцени, де Френні покидає Хенка та йде по сходах будинку, зображена в круглій світловій плямі з тіннями від жалюзей, насамперед, це свідчить про те, що вона відчувала себе замкнутою у відносинах з Хенком.

Також треба звернути увагу на візуальну виразну сцену, де Хенк знаходиться в ресторані. Спочатку ми бачимо Рея, коханця Френні, який зображений на фоні неонових декорацій, що світяться синім світлом, синє світло неонових вивісок символізує їхню нову любов як нових партнерів, потім з темноти в червоному світлі з'являється Хенк і Рей зникає. Червоне світло підкреслює нову закоханість Хенка в Лейлу, далі все гасне, але Хенк залишається в червоному освітленні і серед темряви з'являється Лейла, яка танцює у великому келиху для коктейлю. Насамперед, такими кольоровими переходами Вітторіо Стораро символістично розповідає про нових партнерів Хенка та Лейли (Рис.15).

За задумом Вітторіо Стораро, неонові вивіски символістично показують за допомогою різних кольорів, весь спектр образу Френні.

Вітторіо Стораро вміло передає різноманітним кольору освітлення різні настрої сцен. В сцені, де Лейла запізнилася на зустріч до Хенка, через що він засмутився, зображено кінооператором в синьо-зеленому кольорі освітлення.

У наступній сцені, де Френні йде на зустріч до Рея, Вітторіо Стораро показує її в фіолетовому кольорі освітлення, підкреслюючи її позитивний емоційний стан.

Важливо звернути увагу на сцену, де Френні танцює з Реєм, Вітторіо Стораро показує їх в оранжевому кольорі освітлення та світлових променях, підкреслюючи любовну гармонію, яка зароджується в них під час танцю один до одного.

Вітторіо Сторао показує завдяки зміні кольорів освітлення, зміну емоційного стану Хенка. В синьому кольорі освітлення показано, те що Хенк розчарований в тому, що Лейла не прийшла на зустріч, коли з'являється червоне неонове світло, то воно символістично говорить, що Лейла скоро прийде до Хенка на зустріч.

Сцена зустрічі Хенка та Лейли починається з того, що вони в силуетах на фоні контрового синього світла приходять до Хенка в майстерню, і також фінал сцени завершується тим, коли вони цілуються в силуетах на фоні синьо - зеленого неонового освітлення. Такий візуальний початок та фінал сцени зображує короткий час відносин Хенка та Лейли.

Вітторіо Стораро використовує різні кольори, щоб підкреслити стосунки різних пар Хенка та Лейли, Френні та Рея. В жовто-оранжевому кольорі освітлення, зображені стосунки Френні та Рея, а в синьому кольорі освітлення підкреслюються стосунки Хенка та Лейли. Також колір освітлення описує різний характер нових партнерів. Наприклад, Лейлу описує синій колір, який підкреслює артистичний характер цієї жінки, а жовто-оранжевий колір підкреслює характер Френні, який описує її романтичність.

Необхідно звернути увагу на те, що Лейлу в сцені, де вона демонструє свій артистичний трюк в майстерні з Хенком, Вітторіо Стораро показує її в театральному динамічному промені світла, підкреслюючи її в артистичному образі.

В сцені, де Френні з Реєм сидять в номері готелю та дивляться одне на одного, Вітторіо Стораро використовує новаторське рішення в динамічному освітлення, а саме він збільшує та зменшує в кадрі червоне освітлення на Френні, підкреслюючи її закоханість в Рея.

У той момент, коли Хенк та Лейла прощаються один з одним, Вітторіо Сторара використовує оранжевий колір освітлення, символістично підкреслюючи завершення коротких стосунків Лейли та Хенка. Синій колір, який трохи виокремлює обличчя та волосся Хенка та Лейли, говорить про їхню любов, яка ще трохи поєднує їх.



Коли Френні з Реєм знаходяться в аеропорту, до них приходить Хенк та просить Френні, щоб вона не йшла від нього. В цій сцені червоний колір відображає два символи. Червоний колір, в якому показується Френні, означає вигорання її почуттів до Хенка, а в Хенка червоний вказує на ще більше наростання почуттів до Френні.

В сцені, де Хенк йде після розставання з Френні із аеропорту, Вітторіо Стораро показує розчарування головного героя Хенка в синьо-зеленому кольорі освітлення.

В 1985 р. на екрани вийшов фільм “Леді- Яструб” режисера Річарда Доннера та оператора Вітторіо Стораро.

У фантастичному фільмі розповідається історія про Ізабо та Навару, на яких єпископ наклав закляття, через те що Ізабо немає взаємної любові до єпископа та зустрічається із Наваро, але згодом молодим людям вдається зняти закляття та бути разом.

Фільм починається з сцени, де Філіп Гастон, товариш молодого Наваро, тікає з в’язниці каналізаційним каналом. Вітторіо Стораро використовує фіолетовий та синій колір, підкреслюючи страх хлопця перед в’язницею та смертною карою. Насамперед, кольори відіграють ключову роль у візуальній роботі над фільмом. Також кінооператор в цій сцені використовує промені, які символізують свободу, на яку хоче вибратися з в’язниці юнак, ці промені виразно контрастують з темрявою темного тунелю каналізації, що символістично зображує в’язницю, з якої він тікає та рятує своє життя.

В сцені, де Філіп відчуває тривогу, яка спіткала його, Вітторіо Стораро підкреслює цю тривогу фіолетовим кольором, підкреслюючи його напругу та містичність сцени.

У містичній зустрічі Філіпа із дівчиною Навари Ізабо – Леді Яструб, яку він просить визволити його від товариства Навари, Вітторіо Стораро показує в синьому кольорі, підкреслюючи містичність зустрічі Філіпа та Ізабо. Оскільки жанр фільму фантастика, то Вітторіо Стораро завдяки кольору створює казковий світ.

Сцена, в якій Філіп приносить Ізабо – Леді - Яструб до чарівника Імперіуса для того, щоб він врятував її життя, Вітторіо Стораро показує першу сцену з чарівником в червоно - оранжевому кольорі, символістично підкреслюючи магічність Імперіуса. В наступній сцені, де Імперіус готується зробити заклинання для того, щоб врятувати життя Ізабо - Леді-Яструб, кінооператор показує це дійство у фіолетовому кольорі, підкреслюючи містичність заклинання, яке проводить чарівник.

Коли чарівник Імперіус витягує стрілу з Ізабо та рятує їй життя, Вітторіо Стораро використовує синій колір, який підкреслює переживання Філіпа та Навари.

Необхідно звернути увагу на сцену зустрічі єпископа з його слугою Сезаром, де Вітторіо Стораро показує Сезара, який приходить до єпископа в тіні, яка показує його як негативного персонажа, що разом з єпископом стоїть на боці брехні та темряви.

Атмосферою таємничості охоплена сцена, де Філіп та Навару їдуть на конях в лісі, Вітторіо Стораро використовує червоно - оранжевий колір, таким чином символістично підкреслюючи небезпеку, яка чекає їх від Сезара.

У містичній сцені, де Наваро прийняв подобу вовка і Леді - Яструб та Філіп і чарівник Імперіус намагаються його врятувати, щоб він не втопився під кригою, кінооператор підкреслює напруженість в синьо-фіолетовому кольорі. Сцена, де Ізабо бореться з Сезаром, який хоче вбити її та Навару, охоплена виразним ефектом освітлення від грози, підкреслюючи тривожну атмосферу, коли Ізабо - Леді-Яструб бореться за своє життя та за життя Навари.

У фінальній сцені фільму, де знялося прокляття з Навару та Ізабо, Вітторіо Стораро символістично використовує промінь світла, який підкреслює зникнення прокляття та початку щасливого життя Ізабо та Навари (Рис.16).

В 1990 р. на екрани вийшов фільм “Дік Трейсі” режисера Уоррена Бітті та оператора Вітторіо Стораро.

В основу сюжету покладено історію з коміксу, яка розповідає про поліцейського Діка Трейсі, котрий бореться з гангстерами, в чому йому

допомагає юнак на прізвисько Малюк та співачка, роль якої зіграла відома світова виконавиця Мадонна, яка за задумом режисера закохана в головного героя.

Сцена, де вперше зображено гангстерів, показано Вітторіо Стораро в зеленому кольорі. Насамперед, цікавим є те, що кожна з банд у фільмі має свій домінуючий колір.

Треба звернути увагу на сцену, де гангстер знаходиться поруч з співачкою, і в той момент, коли інша банда хоче його ліквідувати, Вітторіо Стораро зображує цей момент в фіолетовому кольорі освітлення, оскільки фіолетовий це найтемніший колір, який символізує вбивство та злочин.

У сцені, де юнак на прізвисько Малюк вкрав годинник і тікає з кафе, і за ним біжить поліцейський Дік Трейсі, показана в червоному світлі. Насамперед, червоний колір - це символ Малюка, який потім допомагає Дік Трейсі та є його захисником.

Вбивство іншого поліцейського, Вітторіо Стораро показує в силуетах, тільки змінюється колір освітлення з нейтрального на червоний, оскільки червоний більш підкреслює страх та вбивство.

Сцена, де Дік Трейсі має розмову з гангстерами в поліцейському офісі, зображена Вітторіо Стораро в зеленому кольорі, що підкреслює домінування бандитів.

В сцені, де співачка в нічному клубі, власником якого є гангстер Капріс, готується до виступу, Вітторіо Стораро використав червоне освітлення, підкреслюючи красу нічного клубу і танців.

Спалах, який потрапляє від контрового світла в камеру, в сцені, де гангстер Капріс вчить танцювати співачку, вміло підкреслює атмосферу танцю.

Минаючи небезпеку в сцені, де гангстери намагалися вбити Діка Трейсі, Вітторіо Стораро показує в червоно-оранжевому кольорі.

Символістично підкреслена велич та краса співачки в сцені, коли вона заходить у коридор поліцейського відділку, на її постать та волосся потрапляє контрове світло.

Сцену, де співачка прийшла до Діка Трейсі в поліцейський відділок, Вітторіо Стораро підкреслює контровим світлом на їх обличчях світло виразно виділяє пристрась в очах та на обличчях, коли співачка близько підійшла до Діка Трейсі (Рис.17).

Необхідно звернути увагу на сцену, де зображена таємна зустріч гангстерів та їхнього лідера Капріса на кладовищі, які обговорюють вбивство Діка Трейсі, Вітторіо Стораро показує злочинців в силуетах з контровим освітленням, в силуетах приховується їх таємна зустріч.

В наступному кадрі, де з'являється співачка, Стораро показує її обличчя в контровому світлі на фоні силуетів гангстерів, що символістично говорить про співачку, як свідка, що знає про них правду.

Сцена, де співачка прийшла до Діка Трейсі, показана в червоному кольорі, що підкреслює її симпатію до головного героя. Вітторіо Стораро елегантно, підкреслює жорстким освітленням обличчя та тіло співачки.

В темно-синьому кольорі зображено сцену, де Дік Трейсі направляє до бандитів, щоб врятувати Тесс, зображуючи територію гангстерів, на яку мав сміливість прийти головний герой.

У зеленому кольорі Вітторіо Стораро показує сцену з гангстерами, мету поліцейських, які все ближче наближаються до розкриття злочину.

Сцена, де Дік Трейсі прийшов на обманливу зустріч, Вітторіо Стораро зображує в силуеті, як поліцейського, що протистоїть темряві, а саме банді гангстерів.

Чоловіка, який постійно з'являється без обличчя, Вітторіо Стораро завжди зображує в нейтральному кольорі та напів силуеті. З часом з'ясується, що чоловік без обличчя - це співачка, яка приховується за маскою. Нейтральний колір освітлення - це символістичний колір співачки, яка приховується за маскою.

В кульмінаційній сцені, таємна зустріч Дік Трейсі та співачки показані в жовтому кольорі. Жовтий колір - це колір головного героя, який символізує вихід світла з темряви, а саме боротьбу за справедливість.

У фільмі «Дік Трейсі» Уоррен Бітті хотів використовувати лише основні кольори, оскільки вважав, що фільм розповідає про первинні почуття. Стораро виграє від використання основних кольорів у фільмі «Дік Трейсі», в дизайні декорацій, в освітленні вулиць. Він використав зелений колір як колір, що пов'язує невинність нашої юності з нашим пізнішим усвідомленням, червоний колір як колір нашої свідомості, символ життєвої енергії, синій колір як колір самоаналізу всіх наших думок та інтуїції.

Але Стораро також розвинув цю концепцію далі. Основні емоції фільму можна було б структурувати за допомогою лише основних кольорів, але він вважав, що потрібне подальше дослідження кольорів. Тож він використовував кольори відповідно до структури персонажів. Червоний колір він використав для Малюка, який символізує молодість і невинну життєву енергію, помаранчевий для Тесс, яка символізує тепло сім'ї, і жовтий для Трейсі, як того, хто висвітлює темряву, представляючи сонце. Для мафії він використав синьо-індиго та фіолетовий, який представляє наше несвідоме, те, що ми називаємо злом. Замість того, щоб просто створити кольорову гаму фільму з основних кольорів, він використав змішану палітру і додав ще один рівень до історії, оскільки для нього Дік Трейсі був протистоянням двох світів, свідомого і несвідомого, а також історією про неможливе кохання між двома сторонами.

Каган Керімоглу вважає: “ Вітторіо Стораро використовував кольори не лише для підтримки драматургії, але й для натяків на сюжет, які, можливо, не впливають на нього безпосередньо, але додають йому ще один шар, що робить “Діка Трейсі” фільмом, який заслуговує на багаторазовий перегляд” [ 19, с. 39 ].

### Висновок до підрозділу 3.1

Отже, важливим елементом творчості Вітторіо Стораро є колір. Насамперед, кінооператор почав застосовувати новаторські рішення з кольором у своїй ранній творчості, починаючи з кінокартини “Конформіст”.

В фільмі колір підкреслює взаємовідносини героїв, передає достовірно епоху часу. Експериментальне дослідження з кольором Вітторіо Стораро продовжив в своїй кінороботі “Від щирого серця”. Колір в цьому фільмі є основним візуально виражальним засобом, оскільки він передає взаємовідносини головних героїв фільму Хенка та Френні. Також колір показує різні емоційні стани та створює символістичні образи. Насамперед, найбільш візуально виразною є сцена в барі, де Хенк чекає нову дівчину Лейлу.

Наступний фільм, в якому Стораро продовжує свої дослідження з кольором, є “Леді-яструб”. В цій кінокартині кінооператор завдяки кольору створює казковий фантастичний світ. Всі знання роботи з кольором Вітторіо Стораро переносить у свій третій оскароносний фільм “Останній імператор”. Колір відіграє в цьому фільмі роль послідовного етапу формування життя імператора від його народження та дитинства, що символізує червоний колір до його зрілості та життєвого формування, про яке говорить фіолетовий колір.

Кінооператор Вітторіо Стораро постійно удосконалює своє дослідження з вивчення кольору і продовжує експерименти з кольором у фільмі “Дік Трейсі”. Ця кінокартина, знята за коміксом, у Вітторіо Стораро мала великий творчий діапазон експериментів з кольором, особливе використання червоного, жовтого, зеленого, фіолетового та синього кольорів, кожен з яких кольорів був символом різних героїв фільму.

### **3.2 Кінооператорське мистецтво Вітторіо Стораро в цифровій постіндустріальній культурі**

На початку 90-х рр. XX століття Вітторіо Стораро зняв короткометражний фільм “Арлекіно” 1982 р. за допомогою найпершої відеосистеми Соні Відео Система 17, коли майже ніхто не використовував цей носій в кінематографічному світі.

Коли кінематографічна спільнота дізналась, що Вітторіо Стораро вперше у своїй кар'єрі зніматиме повнометражний фільм у цифровому форматі, це стало дуже популярною і хвилюючою темою у світі кінематографа. Фільм, який зніматиме цей великий митець, що став авторитетом у світі кінематографа як завдяки своїм художнім, так і технічним досягненням, також стане першим цифровим фільмом режисера Вуді Аллена, який теж був знятий цифровою камерою.

Джон Фауер зазначає: “Задовго до виходу фільму на екрани кінотеатрів Стораро почав відкрито ділитися на різних платформах своїми ідеями щодо методів, які він використовував, і вибору, який він зробив у фільмі “Світське життя”, як з художньої, так і з технічної точки зору. Він також запропонував багато ідей та інсайтів про цифрову кінематографію на основі власного досвіду, щоб забезпечити основу для початку дискусії задля подальшого розвитку цієї технології для потреб кінематографістів та режисерів” [ 14, с. 6 ].

Дія фільму “Світське життя” розгортається в Лос-Анджелесі в 30-х роках XX століття. Історія розповідає про молодого уродженця Бронкса Боббі, який переїжджає до Голлівуду і закохується в молоду вродливу жінку Вонні, яка працює асистенткою впливового агента з пошуку талантів Філа Стерна, дядька Боббі, і таємного коханця Вонні.

Для зйомок “Світського життя” Стораро надихався роботами багатьох художників, щоб створити зовнішній вигляд і кольорову гаму фільму відповідно до сюжету. Для “Світського життя” його натхненням були переважно Отто Дікс, Едвард Гоппер, Тамара де Лемпіцка та Джорджія О'Кіф, хоча він звертався до

багатьох інших картин різних художників для конкретних моментів або персонажів фільму (Рис.18).

Для частини Бронкса Стораро надихався переважно роботами Джорджії О'Кіф і Бена Шана, особливо “Співай скорботу” Шана через її низьку кольоровість, контрастність і обмежену кольорову палітру.

Для світу Бронкса Стораро не хотів використовувати дуже інтенсивну візуальну мову, яка створює більшу реакцію на наше тіло і розум. Зокрема, для квартир у Бронксі на нього вплинула робота Фелікса Веллоттона “Вечеря при світлі лампи “, а також роботи Жоржа де Латура, оскільки стиль Жоржа де Латура був ідеальним.

Мистецтво Жоржа де Латура ідеально підходило, як приклад для стилю освітлення кінокартини, оскільки його приглушене, слабе освітлення та обмежена тональність, що втілює обмежені відтінки з низьким рівнем насиченості відповідали духу творчості Вітторіо Стораро.

Вітторіо Стораро згадує так про зйомки фільму: “Незважаючи на те, що я використовую відео високої чіткості та технологію цифрового захоплення більше тридцяти років, “Світське життя” був моїм першим реальним досвідом цифрового захоплення довгої форми. Я хотів отримати можливість висловити свої особисті погляди на багато різних аспектів цифрового кінематографа щодо цього виробництва”[ 17, с.2 ].

На вигляд Голлівуду 30-х років Стораро значною мірою вплинув Отто Дікс, німецький художник-експресіоніст. Німецький експресіонізм мав великий вплив на кар'єру Стораро. Також слід згадати, що Стораро зазнав впливу цього мистецького напрямку в “Дік Трейсі”.

Джон Фауер вважає, що: “Голлівуд 30-х років перебував під великим впливом пост-експресіонізму, як і будь-які інші галузі мистецтва - від театру до фотографії та коміксів. Протягом усього фільму вплив німецького експресіонізму простежується в декораціях, навіть у маленькому готельному номері Боббі та в маленькому барі, де він проводить час з Вонні. Вплив німецького експресіонізму на Голлівуд 30-х років можна також побачити на



постерах, які з'являються у фільмі. Хоча німецький експресіонізм і, зокрема, вплив Отто Дікса дуже чітко простежується в архітектурі фільму, його вплив можна помітити і в дрібних деталях” [ 14, с. 10 ].

Стораро побудував свою основну ідею візуального підходу до фільму відповідно до цих двох локацій: єврейського культурного світу Бронкса в Нью-Йорку та голлівудської зоряної системи Лос-Анджелеса.

Стораро головним чином створив кольорову гаму для двох контрастних світів фільму, а потім розподілив її між чотирма частинами, змінюючи рівні кольоровості та тональності відповідно до контексту сцен. Для Бронкса Стораро використовує низький хроматичний діапазон, менш насичену, тьмяну тональність, переважно у супроводі бежевих тонів. Для Лос-Анджелеса, освітленого сонцем, теплого світу Голлівуду, він використовує високий хроматичний діапазон і теплі відтінки, переносючи жорстке, сильне сонячне світло в його центр. Використання Стораро двох контрастних кольорів, щоб підкреслити два контрастні світи, є постійною візуальною темою його фільмів.

Джон Фауер зазначає: “Кінооператор Вітторіо Стораро дуже добре усвідомлює, що візуальна енергія створює реакцію на нашому тілі, певну поведінку та емоції. Чим більше збільшується рівень освітленості та розділення світла в спектрі, тим більший вплив воно справляє на нас. Як і у фільмі “Від щирого серця”, Стораро знову використовує контрастні кольори, щоб підкреслити два контрастні світи у фільмі”[ 14, с. 11 ].

У 2019 р. вийшов на екрани фільм “Дощовий день у Нью-Йорку” режисера Вуді Аллена та оператора Вітторіо Стораро. В фільмі розповідається історія про хлопця Гетсбі, який має стосунки з дівчиною Ешлі, але через деякий час розуміє що не є важливим для неї, через що припиняє стосунки та знаходить іншу дівчину.

Необхідно звернути увагу на ключові візуальні рішення, які використав Вітторіо Стораро у фільмі “Дощовий день у Нью-Йорку”. Кінокартина починається з сцени, де зустрічаються Гетсбі та Ешлі. Вітторіо Стораро порушує реалізм освітлення заради художньої виразності. Кінооператор створює

освітлення від заходу сонця, це жорстке, тепле освітлення, яке освітлює головних героїв. В цій сцені освітлення підкреслює емоції і радість дівчини від майбутньої зустрічі для її інтерв'ю, також це освітлення буде ключовим візуальним символом у фільмі, яке покаже контраст відносин Гетсбі та Ешлі.

В сцені, де Ешлі бере інтерв'ю у відомого режисера, Вітторіо Стораро робить цікавий ефект від сонця, коли воно виходить та заходить за хмари . В кадрі, де дівчина бере інтерв'ю, ми бачимо спочатку звичайне освітлення, яке потім збільшується, що виражається в яскравості та насиченості кольору (Рис.19).

Таким візуальним ефектом кінооператор підкреслює сильні емоції дівчини під час зустрічі з відомим режисером для інтерв'ю. Вітторіо Стораро таким методом освітлення створює магічний реалізм. Також такий візуальний ефект є новаторським з освітлення і створює живе зображення та живі відчуття від кадру.

В сцені, де Ешлі з режисером переглядає фільм, Вітторіо Стораро використовує червоний, синій, жовтий колір, щоб підкреслити різні емоції режисера, оскільки він є незадоволений своїм фільмом.

Світло від західного сонця, яке з'являється та зникає і потім знову з'являється Вітторіо Стораро створює у сцені, де головний герой Гетсбі їде в машині з Чану та обговорює з нею свої стосунки з Ешлі. Таким ефектом освітлення кінооператор підкреслює нестабільні відносини Гетсбі та Ешлі (Рис.20).

Вітторіо Стораро завдяки освітленню створює конфлікт різних світів та відносин головних героїв Гетсбі та Ешлі. Світло показує контраст двох різних світів головних героїв. Світ Ешлі Вітторіо Стораро показує в жовтому освітленні, що підкреслює багатство, красу та популярність, серед якої вона хоче жити, оскільки її цікавить тільки зіркове життя. Світ Гетсбі Стораро показує також в жовтому освітленні, яке з'являється під час дощу і символістично показує лаконічний світ хлопця, який цінує те, якими речі є самі по собі, оскільки він прагне до лаконічності життя.

### **Висновок до підрозділу 3.2**

Сучасна кінооператорська творчість Вітторіо Стораро тісно пов'язана з цифровим кінематографом, що допомагає йому надалі реалізовувати свої новаторські ідеї, допомагаючи в реаліях ХХІ століття привертати увагу глядача до мистецтва кіно.

### Висновок до розділу 3

Кінооператор Вітторіо Стораро активно продовжує свої творчі пошуки в роботі зі світлом та кольором у своїх фільмах в кінці XX – на початку XXI століття.

Колір та світло допомагають візуалізувати кінооператору власне бачення сюжету та донести його значення до сучасного вибагливого глядача. Візуальний стиль кінооператора передає вміння захоплювати за допомогою зображення тисячі людських сердець, зачіпаючи їхні душі, які є інколи надзвичайно байдужі до різних співпереживань. Власне, Вітторіо Стораро і є одним з таких кінооператорів, який виробив власний стиль і характер, що назавжди записаний в історію світового кіноматографа.

Вітторіо Стораро вдається завдяки використанню освітлення та кольору яскраво змальовувати внутрішній світ головних героїв фільмів. Використання яскравої візуальної мови та сучасних технологій в кінооператорському мистецтві впевнено допомагають кінооператору і далі проявляти свій творчий потенціал.

## ВИСНОВКИ

У дослідженні було проаналізовано сімнадцять робіт кінооператора Вітторіо Стораро, його творчий підхід до використання ним на знімальному майданчику світла та кольору, яке демонструє візуальну силу мистецтва кіно для вираження людських емоцій та найрізноманітніших проблем суспільства. Вітторіо Стораро володіє талантом створювати глибоку емоційну атмосферу і доносити її до глядача. Одним з основних моментів цього процесу є плідна співпраця кінооператора та режисерів, що стало ключовим моментом успішності більшості його фільмів. Аналіз робіт Вітторіо Стораро переконує у важливості взаємозв'язку технічного оснащення кінооператорського департаменту та творчої кіноматографічної практики для глибокого розуміння візуального вираження задумів кінооператора.

До головних елементів кіноматографічного мистецтва входить поєднання композиції, руху та світла. В сучасному цифровому світі, щоб підкреслити важливість ролі кіномистецтва, необхідно володіти сучасними технологіями та виявляти власну креативність, що дозволить створити завершений образ, висловити творчі ідеї, як режисеру так і кінооператору.

Завданням дослідження є вивчення використання творчого освітлення в кінороботах Вітторіо Стораро, як на початку його кінооператорської кар'єри, так і в теперішній час, а також проаналізувати чинники, які впливали та впливають на його творчість.

Вітторіо Стораро розпочав свій шлях у світ кіно в 1958 році, проявивши себе як одного із найуспішніших студентів кінематографії в Італії. Поступово він перетворився на одного з найвідоміших, впливових і інноваційних майстрів у своїй сфері.

Творчий підхід до освітлення у Вітторіо Стораро прослідковується вже в його перших роботах, розпочинаючи з раннього періоду діяльності, що спостерігається в одних з перших його фільмів "Птах з кришталевим оперенням" 1970 р. та "Агата" 1979 р. Працюючи над своїми першими фільмами, кінооператор робив багато різних експериментів з освітленням та кольором, які

вплинули в майбутньому на кінокартину “Апокаліпсис сьогодні” 1979 р., де за свою кінооператорську роботу Вітторіо Стораро отримав перший “Оскар”. Перші творчі пошуки в кіноосвітленні Вітторіо Стораро розпочав з кінокартини “Птах з кришталевим оперенням”, де використав низький ключ освітлення та темряву, яка є сильним виражальним засобом з освітлення у творчому стилі освітлення кінооператора.

В фільмі “Конформіст” 1970 р. кінооператор дослідив вплив символізму тіней, які в його роботі образно підкреслюють замкнутий простір фашистського режиму. Колір, що використаний в кінокартині, має різний психологічний вплив, який підкреслює стан героїв фільму. У фільмі “Останнє танго в Парижі” 1972р. Вітторіо Стораро використав тіні від дощу, які також увійшли до творчого стилю кінооператора.

В кінокартині “Водійське сидіння” 1974 р., Вітторіо Стораро зробив цікаве освітлення в фінальній нічній сцені, де жінка здійснює самогубство у міському парку, де кінооператор використовує експериментальне освітлення, а саме потужні світлові промені, як в чорно-білому нуарному кіно. Всі вище зазначені візуальні експерименти та дослідження, створені в ранніх фільмах, вплинули на освітлення та колір, яке Вітторіо Стораро пізніше застосував в своїй першій оскароносній кінокартині “Апокаліпсис сьогодні” 1979 р.

Кінооператор Вітторіо Стораро вважає, що знання історії мистецтва, філософії та психології є невід’ємним елементом професії, і розглядає кінематограф як форму творчості, яка здатна розповісти візуальну історію через світло і кольори.

Режисер та кінооператор є тією фундаментальною основою у фільмі, на якій базується успішна робота, і для цього вони повинні завжди знаходити між собою компроміс. Робота оператора-постановника, на думку Вітторіо Стораро, це не тільки мистецтво і творчий підхід, але і жорстка дисципліна, розрахунок, чітке планування візуальних сцен, від яких залежить ефективність та успішність будь-якої кінокартини.

Хоча Стораро був першовідкривачем багатьох технологічних досягнень і стилів роботи у кіно, як художник він зосереджувався на балансі між мистецтвом і технологією. Він завжди усвідомлював той факт, що для мистецького досягнення необхідно володіти технологіями, але без розуміння мистецтва та філософії технологія сама по собі не має значення. Тому для нього було дуже важливим збалансувати мистецтво і технологію. Всі технологічні досягнення, які він винайшов, були для художніх і творчих цілей.

Вітторіо Стораро бачить свою професію як форму подорожі, яка починається всередині нього з моменту, коли він читає сценарій, і доки не реалізує його концепцію в кінематографічному образі. Кінцева мета кожної подорожі — розв'язати конфлікт між протидіючими силами світла й темряви, особлива увага була звернута ним на помаранчевий і синій колір, використовуючи їх, йому таким чином вдавалось досягти гармонії. Протягом приблизно тридцяти років він написав численні історії про емоційні подорожі героїв і зобразив цілі історичні періоди символічною «мовою» світла та кольору.

Незважаючи на те, що Стораро потужно використовував усі різні сторони кіновиробництва, головним висновком, який зроблений під час аналізу кіноробіт Вітторіо Стораро, є вміння особливого використання кінооператором кольору. Він завжди згадує про важливість композиції, мову камери, спосіб використання архітектури, але все ж найбільше Стораро відомий як майстер використання кольору як психологічного інструменту, що використовує взаємозв'язок між світлом і тінню.

Стораро вважає, що кольори мають універсальне значення, емоції, які вони викликають, і психологічний вплив, хоча вони можуть демонструвати зміни в різних культурах.

У кожному фільмі Стораро використовує певний колір або схему кольорів, які підтримують історію. Його вибір настільки потужний і обґрунтований, що ці кольори стають чимось більшим, ніж просто підтримка оповіді, і додають ще один рівень, який можна назвати драматургією кольору.

Кінооператор Вітторіо Стораро був переконаний, що світло можна розглядати як візуальну енергію, яка створює реакцію на наше тіло, певну поведінку та емоції. Чим більше збільшення рівня світла і поділ світла в спектрі, тим більший вплив воно на нас справляє. Він не тільки дотримувався цієї ідеї у своєму освітленні, на яке вплинув Караваджо, але й широко використовував її у використанні кольору. Чим більша різниця між кольорами, тим чіткіші стосунки між персонажами.

Техніки та стилістичні підходи Стораро створюють збалансовані гармонійні твори, які стимулюють глядача як естетично, так і інтелектуально.

Особливість кінооператорської творчості Вітторіо Стораро — це надзвичайно мальовничий стиль освітлення, який ніколи не втрачає зв'язку з фізичним середовищем,

Увага Стораро до якості та динаміки сюжетів фільму, а також матеріальності реальних і вигаданих місць перегукується з документальним духом неореалістичного кіно в цілому. Це не означає, що кінематографіст не любить сконструйовані декорації, але для нього світло має працювати разом із текстурою плівки та фізичністю середовища, яким би воно не було. Задум Вітторіо Стораро полягає в тому, що кожна локація вимагає використання різної кіноплівки, оскільки ці зміни текстур можуть краще передати плин часу та зміни світла до настрою та атмосфери серед акторів і знімальної групи під час зйомки. Подібно до того, як природне світло — це плин часу, то фільм — це не тільки зірки, костюми чи сценарії, але передусім мікроісторія непередбачуваних хімічних ситуацій, які відбуваються на знімальному майданчику під час зйомок як базового рівня реалізму та впевненості в своїх силах.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. A History of Italian Cinema. Peter Bondanella. A&C Black, 2009. 684 p.
2. Against realism: on a “certain tendency” in Italian film criticism. Alan O’Leary, Catherine O’Rawe.. Journal of Modern Italian Studies. Volume 16, 2011-issue 1. p. 107-128.
3. Berlusconi, Italian Television and Recent Italian Cinema: Re-viewing "The Icicle Thief". Tony Mitchell. Film Criticism. Vol. 21, No. 1 (Fall 1996), Published By: Allegheny College, pp. 13-33.
4. Chiaroscuro: Caravaggio, Bazin, Storaro. Angela Dalle Vacche. December, 2009. Feature Articles. Issue 53, pp.40-57.
5. Contemporary Italian cinema: Films of persistence. Yale University Prunes. Mariano Julian. Pro Quest. Dissertation & Theses, 2004. 210 p.
6. Conflicts in Light: Vittorio Storaro Last Tango in Paris (1972), Sheltering Sky (1990) and Tango (1998). Alissa Timoshkina. Masters Essay on Cinematography. Twelve essays on the aesthetics and practice in cinematography, pp. 60-72.
7. Guiding Light — Vittorio Storaro.  
<https://theasc.com/magazine/feb01/storaro/pg1.htm>
8. Il conformista Cinéaste. Bill Nichols. Spring. 1971, Vol. 4, No. 4, pp. 19-23.
9. Ingrid mamma felice e Sophia nei guai: maternità, divismo e scandali mediatici sulle pagine di “oggi” 1949-1959 Maria Elena D’Amelio (Università degli Studi della Repubblica di San Marino). Schmi.8.2020.pp.15-35.
10. Italiano 2010-2019: una proposta per uno studio quantitativo. Giulio Sangiorgio. Matricola 152553. Dottorato di Ricerca in Visual & Media Studies. Ciclo XXXV. 230pp.
11. Italian National Cinema: 1896-1996. Pierre Sorlin. Routledge, London-New-York. 202 p.
12. La fotografia cinematografica: luci, ombre e colori di Vittorio Storaro. Letizia Biasetto. Corso di Laurea Triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo. Padova. 2023. 91 p.
13. Notes on the History of Italian Nonfiction Film. Luca Caminati and Mauro Sassi. A Companion to Italian Cinema. 2017. pp. 361-373.

14. Passage from Film to Digital. Jon Fauer. Film and Digital Times, April 2016, vol. 75, pp. 5-17.
15. Teorie del Cinema: ildibattito Contemporaneo. A.D'Aloia, R.Eugeni. Raffaello Cortina Editore, Milano. 2017. 408 p.
16. Recent Italian Cinema: Spaces, Contexts, Experiences. Tiziana Ferrero Regis. Troubador Publishing Ltd, 2009. 296 p.
17. Secrets of The Master. British Cinematographer [online]. Istanbul: [cit. 2018-08-14]. Accessed from: <https://britishcinematographer.co.uk/secrets-of-the-master-part-1/>
18. Storaro explains the reasons for the stylistic choice of orange colour in the film in Schaefer, D., Masters of light : conversation swith contemporary cinematographers. Berkley: University of California press. 1984. 226 p.
19. Vittorio Storaro: How to maintain the artistic style in digital cinematography. Kağan Kerimoğlu Master's thesis. Academy of performing arts in Prague. 2018. 76 p.

## ДОДАТКИ

Ілюстрації до фільму «Птах із кришталевим оперенням» 1970р. Режисер Даріо Ардженто, оператор Вітторіо Стораро.

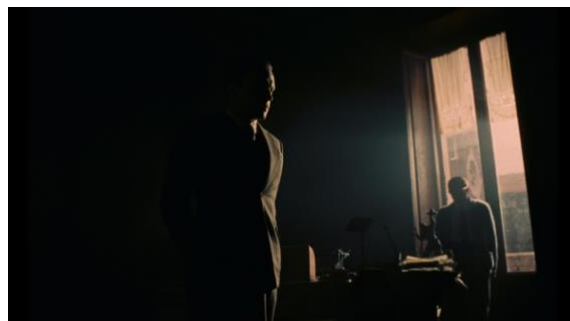


(Рис.1)

Ілюстрації до фільму “Конформіст” 1970р. Режисер Бернардо Бертолуччі, оператор Вітторіо Стораро.



(Рис.2)



(Рис.3)

Ілюстрації до фільму “Останнє танго в Парижі” 1972р. Режисер Бернардо Бертолуччі, оператор ВітторіоСтораро.

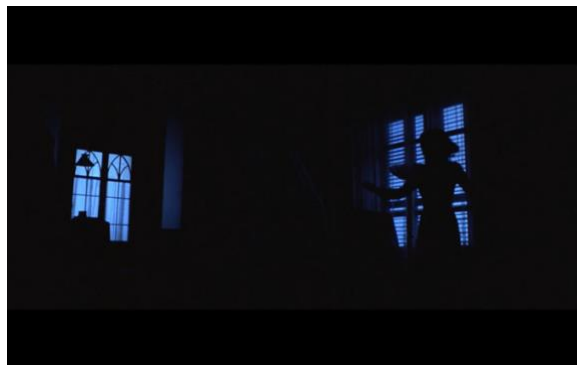


(Рис.4)



(Рис.5)

Ілюстрації до фільму “Підступність” 1973р. Режисер Сальваторе Сампері, оператор ВітторіоСтораро.



(Рис.6)

Ілюстрації до фільму “Джордано Бруно” 1973 р. Режисер Джуліано Монтальдо, оператор Вітторіо Стораро.



(Рис.7)

Ілюстрації до фільму “Місце водія”. 1974р. Режисер Джузеппе Патроні Гріффі, оператор Вітторіо Стораро.



(Рис.8)

Ілюстрації до фільму “Сліди на Місяці”. 1975р. Режисер Луїджі Баццоні, оператор Вітторіо Стораро.



(Рис.9)

Ілюстрації до фільму “Агата”. 1979 р. Режисер Майкл Аптед, оператор Вітторіо Стораро.



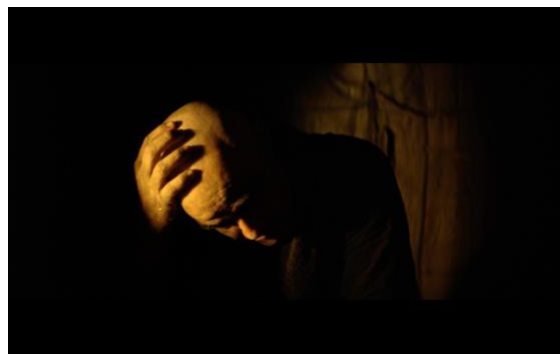
(Рис.10)

Ілюстрації до фільму “Луна”. 1979р. Режисер Бернардо Бертолуччі, оператор Вітторіо Стораро.



(Рис.11)

Ілюстрації до фільму “Апокаліпсис сьогодні”. 1979 р. Режисер Френсіс Коппола, оператор Вітторіо Стораро.



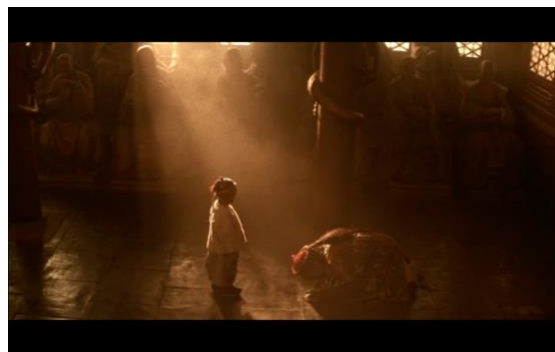
(Рис.12)

Ілюстрації до фільму “Червоні” 1981 р. Режисер Уоррен Бітті, оператор Вітторіо Стораро.



(Рис.13)

Ілюстрації до фільму “Останній імператор” 1987 р. Режисер Бернардо Бертолуччі, оператор Вітторіо Стораро.



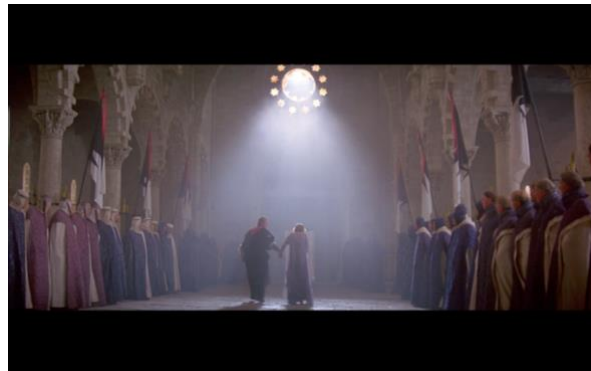
(Рис.14)

Ілюстрації до фільму “Від щирого серця” 1981 р. Режисер Френсіс Коппола, оператор Вітторіо Стораро.



(Рис.15)

Ілюстрації до фільму "Леді-Яструб" 1985р. режисера Річарда Доннера,  
оператора Вітторіо Стораро.



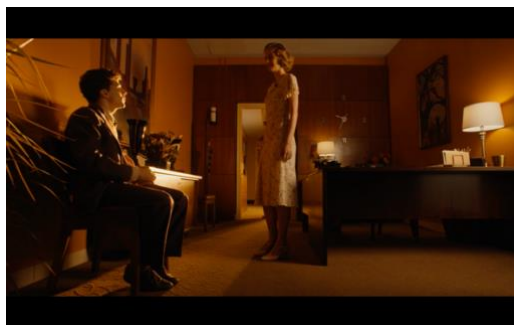
(Рис.16)

Ілюстрації до фільму "Дік Трейсі" 1990 р. режисера Уоррена Бітті та оператора  
Вітторіо Стораро.



(Рис.17)

Ілюстрації до фільму "Світське життя" 2016р. режисера Вуді Аллена та  
оператора Вітторіо Стораро.



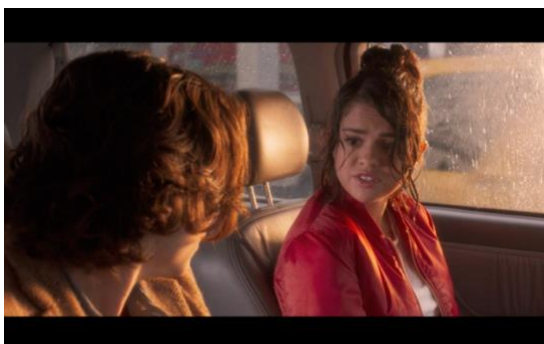
(Рис.18)



Ілюстрації до фільму ”Дощовий день у Нью-Йорку” 2019 р. режисера Вуді Аллена та оператора Вітторіо Стораро.



(Рис.19)



(Рис.20)