

# ART

## ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО КІНО ХХІ СТОЛІТТЯ

**Рибалко Світлана Борисівна**

доктор мистецтвознавства, професор

**Семенюк Софія Сергіївна**

Магістр

Харківської державної академії культури

м. Харків, Україна

**Вступ.** Кінематограф є таким видом мистецтва, де зображальна та звукова образність доповнюють один одного. Однак у ХХІ ст. з розвитком новітніх технологій та еволюцією екранної культури, візуальна складова виходить на перший план. Відомий радянський режисер Михайло Ромм (1901-1971), ще на ранніх етапах розвитку кіномистецтва висловив думку про те, що майже всі виражальні можливості кінематографу лежать саме в “галузі його видовищної сторони” [6, с. 178]. Від ХХ ст. набуває розвитку монтаж, а на початку ХХІ – він стає одним із основних виражальних засобів. Крім того, режисери використовують й інші художньо-виражальні засоби, що апелюють до зорового сприйняття. Тому являється важливим проаналізувати особливості сучасної візуальної мови ігрового кінематографу.

**Мета роботи** полягає у визначенні особливостей візуальної мови українського кінематографу ХХІ ст., принципів її кореляції з класичною спадщиною та основних засобів і прийомів художньої виразності.

**Матеріали та методи.** Основними матеріалами роботи є кінострічки, дослідницькі та критичні статті у контексті обраної теми. Серед них – фільми Олеся Саніна «Поводир» 2013 р., Михайла Слабошпицького «Плем'я» 2014 р., Антоніо Лукіча «Думки мої тихі» 2020 р. та публікації таких теоретиків і

практиків, як Роланд Барт [1], Лариса Брюховецька [2], Ольга Гладун [3], Ірина Зубавівна [4], Яніна Пруденко [5], Михайло Ромм [6], Сергій Ейзенштейн [8].

Методи дослідження зумовлені поставленими завданнями, серед них є як загальнонаукові, так і спеціальні, зокрема: порівняльний, ретроспективний, формальний, семантичний.

**Результати дослідження.** У сучасному науковому дискурсі спостерігається розмаїття тлумачень поняття візуальної мови. О. Гладун у статті «Проблеми візуальної мови графічного дизайну України» подає його визначення, як мовної системи, що для передачі і збереження інформації використовує візуальні (від лат. *visualis* – зоровий) повідомлення, які складаються зі специфічних дискретних одиниць (знаків), поєднаних у своєрідні конструкції, що мають специфічні формальні характеристики [3, с. 44]. Яніна Пруденко згадує у своїй статті всесвітньовідомого кінорежисера Паоло Пазоліні, який говорячи про візуальну мову, звертався до іконічного знаку. На його думку, кінокомунікація між режисером і глядачем можлива тільки завдяки системі візуальних знаків [5, с.75]. Натомість семіотик Роланд Барт вважав, що візуальна мова полягає в актуалізації кінообразів. На його думку знак повинен натякати на головну ідею, а не прямо вказувати на неї [1, с. 360-363].

У запропонованій розвідці візуальна мова у кінематографі мислиться як засіб комунікації між режисером та глядачем за допомогою візуальних образів та художньо-виразних засобів, таких як монтаж, колір, точка зйомки, рух камери, метафори, асоціації, знаки та символи. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених питанням історії українського кінематографу проблема його сучасного стану та основних тенденцій розвитку залишається поза межами спеціальних досліджень.

Розглянемо найбільш репрезентативні українські кінострічки останнього часу. Серед сучасної української кінопродукції суттєво вирізняються такі фільми, як «Поводир» О. Саніна, «Плем'я» М. Слабошпицького, «Думки мої тихі» А. Лукіча. Усі вони привернули увагу кінокритиків, викликали неабиякий

глядацький резонанс, репрезентували Україну на міжнародних кінофестивалях у Франції («Плем'я»), Чехії («Думки мої тихі»), Польщі («Поводир» – кандидат на премію Оскар).

Стрічка «Поводир» відноситься до історичного жанру. Режисер, розробляючи історично-образний наратив, звертається до українського фольклору та культурної спадщини України 1930-х рр. Художньо-семантична структура твору вибудовується завдяки опозиції міського та сільського середовищ, що унаочнюється в образах бурхливого життя міста та сільських мальовничих пейзажах. Маркерами міської культури України виступають такі впізнавані об'єкти, як Держпром, інтер'єр Художнього інституту (нині – Харківська державна академія дизайну і мистецтв), а також тогочасні автівки, кіноапарати, телефони. Маркерами українського села виступають: поля з соняшниками, білі хатинки, вози, бандури, рушники, вишивані сорочки, глечики, річка. У такий спосіб митець показує як Україну традиційну, так і модерну. Останнє є певною відповіддю на питання національної ідентичності, що загострилися у 2014-15 роках і які утворюють певний контекст сприйняття візуальних образів міста. Режисер немов унаочнює концепцію видатного українського лінгвіста і літературознавця Юрія Шевельова (1908-2002) щодо «Третього Харкова» – «символа українського урбанізму», на відміну від Харкова другої половина XVII – початку XIX ст. (міста слобод, хуторів, ремісників) та «провінційного купецького міста несходимої і безвихідно-сірої російської імперії» другої половини XIX – початку XX ст. [8, с. 479]. Третій Харків за Ю. Шевельовим і, відповідно, у режисерському задумі – місто «здибленої і м'ятежної України», «буйного ренесансу української духовності двадцятих років» [8, с. 479-483]. Кількома кадрами – фрагментами модерністичних композицій, ескізів монументальної скульптури, що згодом стануть візитівкою міста, широких вікон і сходів, молодіжних груп, подіумів та гіпсових моделей О. Санін утворює мозаїчне полотно інтелектуально-творчого життя Харкова 1930-х рр.

Уважно вибудований і візуальний ряд Харкова індустріального, як одного із найважливіших аспектів модернізації: перший трактор - продукція Харківського тракторного заводу, паровоз 1930-х рр., раритетна кінокамера Parvo Debrie. Крупні плани, фрагментовані композиції кадру, що зосереджують увагу на речах, надають їм метафоричного звучання: американські черевики протиставляються армійським сапогам енкаведистів, фраки, шовкові сукні і цивільні пальта – фуфайці та шкірянці як свобода - несвободі. Слід відмітити й неоднозначність будівлі Держпрому, що як рефрен з'являється у стрічці кілька разів – то з фасаду, то із середини, з двору, з вікна. Держпром виступає і як найголовніша харківська декорація, ознака міста, і як уособлення советської України, як би по-різному її майбутнє не уявляли червоні комісари та «покоління запальних романтиків, покоління юнаків з голубими прозорими віями» [8, с. 480].

Введення до акторського складу видатних, знайомих кожному українцеві сучасних діячів культури, таких як письменник Андрій Жадан, поет Олександр Ірванець, співачка Джамала, бандурист Тарас Компаніченко – надає сучасних конотацій історичній картині.

У цілому фільм характеризується чергуванням загальних та, наближених планів. Образи села подаються переважно панорамно, повільним рухом камери. В епізодах, що відображають ритм міста, використовується динамічний ритмічний монтаж, середні та крупні плани, елементи подвійної композиції кадру. Одним із провідних засобів виразності є ракурсна зйомка, фрагментованість композицій, внаслідок чого у стрічці утворюється галерея наче упритул показаних облич – розмаїтих за фактурою та виразом. Так, наприклад у сцені напруження між двома персонажами, режисер використовує «голландський кут» для передачі глядачеві емоційного стану героя. Окремий ряд утворюють крупні плани рук, де знов подаються протилежні за значенням пари, що разом виступають метафорою “розстріляного відродження”. Майже в одному ритмі пальці відбивають морзянку або літери на друкарській машинці, натискають на клавіші музичного інструменту або курок маузера, малюють

пензлем або ламають олівець над папірцем із написаним словом “Україна” (ще одна прозора алюзія на події 2014 р.).

Слід також відзначити й принцип фрагментації композиції: наближені предмети немов зрізані витягнутою по горизонталі рамкою кадру, що спричиняє ефект спостереження через щілину між дошками товарного вагону, віконце кінокамери, фотоапарату, приціл кулемету тощо. Відтак композиційно утворюється відчуття тотального стеження : у “прицілі” камери опиняються як ті, на кого полюють, так і їхні переслідувачі – наступні жертви режиму.

Колористика фільму тяжіє до монохому з поодинокими кольоровими спалахами, що виділяють певну деталь, немов на старих чорно-білих світлинах, підфарбованих від руки. Такий прийом з одного боку, дає присмак документалістики, з іншого – підсилює графічність художнього рішення стрічки, що контекстуально виправдано: доба спілкується мовою плакату.

Іншим прикладом може слугувати фільм «Плем'я», що відображає життя молоді в інтернаті для глухонімих. Специфіка матеріалу зумовила пріоритет візуальних засобів художньої виразності на основі жестів. Режисер звертається з одного боку до досвіду «німого кіно», з іншого – розвиває сучасний тренд на інклюзивне мистецтво (розвиток потенціалу митців з інвалідністю). Візуальна мова в даному випадку спрямована на повне занурення глядача в життя людей із обмеженими можливостями, в атмосферу тотальної тиші. Комунікація між героями і, з рештою, між режисером та глядачем, відбувається за допомогою знаків-символів. Прийоми художньої виразності нагадують жанр документалістики: зйомка з рук, непрофесійні актори, натуралістичність сцен та епізодів. Сцени фільму зняті гіперреалістично, кольорове рішення стрічки підкреслює емоційний стан героїв та робить атмосферу усієї картини брудною та холодною. Режисер досягає відчуття відстороненості глядача, якому пропонується роль спостерігача життя, відокремленого від суспільства.

Нова українська комедія «Думки мої тихі» являє собою змішану жанрово-видову форму роуд-муві з комедією. Через головного героя, який відвідує різні

місцевості України для виконання професійних завдань, художник немов навмисно створює низку поетичних пейзажів, що репрезентують красу України. Вони стають маркерами національної та культурної ідентичності. Головним монтажним прийомом у стрічці є напливи планів, що символізуютьплинність часу та створюють ефект калейдоскопу спогадів життя головного героя. Основний наратив викладається на середніх та загальних планах з метою акцентування проблем сучасної України. Рух камери дозволяє зосередитися на персонажі та роздивитися його внутрішні переживання. Зазначені прийоми утворюють ефект присутності глядача, дозволяють йому уявити себе на місці головного героя.

**Висновки.** Отже, на підставі викладеного, можна зробити наступні узагальнення та висновки:

- у розробці візуальної складової фільму українські режисери активно звертаються до історико-культурної та етнографічної спадщини, використовують автентичні, реконструйовані та стилізовані об'єкти та предмети;

- серед основних прийомів художньої виразності спостерігаються: поетизація пейзажів рідного краю, трансформація прийомів монтажу задля створення додаткового сенсу та характеристики персонажів фільму; використання загальних, середніх та наближених планів, нетрадиційних ракурсів та фрагментованих композицій кадру, динамічна зйомка з рук та уповільнений монтаж (ритмічний та поетичний);

- власне технічні аспекти зйомки використовуються не тільки українськими митцями. Розробка саме візуальної складової фільму відбувається переважно за рахунок пошуку найбільш ємних за змістом образів, їх комбінування та протиставлення. Використання довгих планів, певна споглядальність апелюють до кращих художніх традицій України, її культурних брендів – мистецького авангарду та поетичного кіно.

## Література:

1. Барт Р. Система Моди. Статті по семиотике культури. Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н.Зенкина. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2004. С. 358-365.
2. Брюховецька, Л.І. Війна культур чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. *Наукові записки. Теорія та історія культури*. 2008 . С.78-84.
3. Гладун О. Є. До проблеми візуальної мови графічного дизайну України. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 5. С. 42-46.
4. Зубавіна, І.Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ: ФЕНІКС. 2007. С. 105-186.
5. Пруденко Я. Д. Візуальність – основа кінообразності. *Гуманітарний часопис*. 2007. № 3. С. 70-78.
6. Ромм М. И. Беседы о кино. Москва: Искусство, 1964. 178 с.
7. Шерех (Шевельов) Ю. Четвертий Харків. *Пороги і Запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології* : У 3 т. Харків: Фоліо, 1998. Т. 1. С. 478–492.
8. Эйзенштейн С. М. Монтаж: учебное издание. Москва: ВГИК, 1998. 193 с.