

УДК 171

*Пруденко Я. Д.*

## **ВІЗУАЛЬНІСТЬ – ОСНОВА КІНООБРАЗНОСТІ**

*В данной статье рассматривается становление кинообразности в контексте визуальной культуры.*

*Ключевые слова: визуальная культура, визуальная образность, эстетика, кино.*

*This article is devoted to the development of cinema imagery in the context of visual culture.*

*Key words: visual culture, visual image, aesthetics, cinema.*

З перших кроків кінематограф постає як мистецтво, що спирається на візуальну образність. Пройшовши складний шлях пошуку власної кінообразності, цей вид мистецтва породжує звук, а разом з ним – слово. Однак історія кінематографу дає можливість зробити висновок, що саме візуальність є пріоритетною для створення його художньої мови. Це твердження стає небезпідставним завдяки аналізу «нового кіно» – явища 60-х років ХХ століття, а також сучасних експериментів у кінематографі. Аналіз явища «нового кіно» здійснили Р. Барт, Р. Якобсон, У. Еко, Ж. Мітрі, К. Метц. Сучасні ж експерименти з візуальністю у кінематографі не досліджені на належному рівні, а тому потребують значної уваги. Спираючись на загальні культурологічні розробки проблеми візуалізації, що їх провів у середині 90-х років ХХ століття В. Дж. Т. Мітчелл, частковий аналіз сучасного кіно здійснив білоруський дослідник А. Усманова.

На сьогодні аналіз візуального образу в кінематографі як складної та самостійної естетичної одиниці є надзвичайно актуальним, оскільки його структура вимагає певної реабілітації. В межах критики масової культури до нього склалося упереджене ставлення як до простого та чіткого в прочитанні. Натомість сама кінопрактика виявляє полісемантичну насиченість візуальної образності й потребує естетичного обґрунтування, яке дасть можливість розглянути візуальний знак як такий, що долає проблему відчуження та некоммунікбельності людини в сучасному суспільстві.

Загальну тенденцію до візуалізації у другій половині ХХ століття соціологи та філософи визначили панівною у всіх сферах культури. Знавці різних галузей суспільного життя охарактеризували другу половину ХХ століття як image-oriented<sup>1</sup>. Культурні та соціальні інституції було діагностовано як орієнтовані на візуальний образ, який через свою «платонічну силу» (У. Еко) масова культура використовує для здійснення стратегії переконання, почасти сумнівної. Культура, орієнтована на візуальний образ, за допомогою ЗМІ, реклами стає не просто частиною нашого повсякденного життя, вона вже сама і є повсякденність. Нове покоління людства зростає в просторі новітніх візуальних технологій, візуалізує те, що раніше осягало

<sup>1</sup> Орієнтованість на візуальний образ.

лише внутрішнім процесом мислення (візуалізація економіки за допомогою реклами, візуалізація подій новітньої історії за допомогою ТБ).

Візуальний шар культури в ХХ столітті дослідили різні сфери теоретичного знання: філософська антропологія, психоаналіз, постструктуралізм, семіотика. На Заході дослідженнями у цій галузі займалися В. Беньямін, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж. Лакан, Г. Дебор, М. Шапіто, Ж. Бодрійяр, Г. Поллок. У 1995 році В. Дж. Т. Мітчелл, спираючись на згаданих теоретиків, називає тенденцію до візуалізації «візуальним поворотом» (на протигагу «лінгвістичному повороту») та констатує наявність справжнього перевороту в гуманітаристиці, що відбувся в останні двадцять п'ять років. Американський дослідник зробив цей висновок, аналізуючи семантичні структури кіно, телебачення, реклами, масової культури. Всі вони базуються на візуальних образах, а тексту залишається тільки функція супроводу.

Пояснюючи витoki «візуального повороту», Мітчелл пов'язує їх з винайденням кіно, фото, телебачення, Інтернету, які максимально спроектували увагу людини на візуальний образ, що не потребує текстового супроводу. У мистецтві, на думку Мітчелла, візуалізація повною мірою проявилася в практиках відеоарту, медіа-арту, інсталяціях, перфоменсах та хеппінінгах. Тож і сучасна філософія, і мистецтво дедалі більше орієнтують на нову модель світогляду: світ уявляється вже не як **текст**, а як **візуальний образ**. Дослідження Мітчеллом ролі візуального образу в сучасній культурі дозволяють з'ясувати, що й розвиток кінематографу відбувається в тому ж напрямку – орієнтується на візуальність. Та необхідно зазначити, що природа візуального кінообразу є специфічною, відмінною, зокрема, від того, який використовує реклама. Візуальний образ у кіно режисери використовують як полісемантичний, як такий, що здатний спровокувати безліч інтерпретацій. Семантичне ж навантаження рекламного образу продукується за доволі простою схемою: **знак – товар**. При цьому не можна замовчувати й наявність кіноіндустрії, що користується аналогічними схемами в створенні популярної кінопродукції, але такий кінематограф є аномальним щодо справжньої природи кіно і не є предметом нашого аналізу.

Кінематограф стає повноцінним видом мистецтва як виключно візуальне мистецтво; принциповим при цьому є той факт, що більшість теоретиків та практиків кіно відсутність вербаліки визнавали каталізатором його особливої виразності. Одним з перших, хто відзначив німоту кіно як характеристичну ознаку його як виду мистецтва, був режисер Марсель Л'Ерб'є, визнаний майстер пластичного вирішення фільму. Він досить рано, у своєму есе «Гермес і мовчання» (1918 р.), окреслив проблему вербальної комунікації в індустріальному суспільстві. «Кіно, – стверджував Л'Ерб'є, – почало діяти для того, щоб вбити слово, втілило в собі рух і прагнення доступно, правдиво і без слів передати драму повсякденності і природний пейзаж» [1, с. 26]. Німе мистецтво теоретик протиставляє латинському мистецтву слова, золотим кайданам Гермеса, які, спускаючись з його рота, сплутували його прозелітів. «Проти Гермеса, який намагається бальзамувати покоління еліксиром благотворної брехні, справді на наших очах постає **Мовчання**, у якому криється інша брехня

кінематографічної точності... нова брехня... **чиста правда**» (виділено нами – П. Я.) [1, с. 35]. Розуміння німоти як повноцінного виражального засобу кіно було новим для тогочасної кінокритики. До Л'Ерб'є мовчання екрану сприймали як технічну даність.

У 1927 році французький режисер Абель Ганс, що активно працював над новими виражальними засобами в кіно, у статті під назвою «Час зображення прийшов!» (1927 р.) підкреслив психотерапевтичну функцію візуальності, до споглядання якої глядачі вдаються, аби не бути зрадженими вербальним словом: «Я не перестаю повторювати: слова в нашому сучасному суспільстві більше не містять у собі правди. Забобони, мораль, випадковості позбавили слова їх істинного значення. Не найчесніший, але найспритніший знаходить найбільш влучні слова, і ми більше віримо мовчанню, ніж словам» [2, с. 65]. Саме візуальне споглядання А. Ганс визначає як головну форму естетичного сприйняття, народжену як конче необхідне в індустріальному суспільстві: «Кіно дає людині нове відчуття. Вона може чути очима» [2, с. 69].

Та найбільшого резонансу тема обговорення німоти як фундаменту образності в кіно набула в 1926 році, коли з'явилась можливість застосовувати звук. Питання про проблемність паралельного використання звуку й візуального образу постало не тільки на теоретичному рівні, але й на технічному: часто в перших звукових фільмах візуальний та аудіальний монтаж не поєднувалися гармонійно, саме тому перші експерименти зі «звуковою фільмою» були невдалими.

Маніфест російських режисерів С. М. Ейзенштейна, В. І. Пудовкіна, Г. В. Александрова «Майбутнє звукової фільми» передбачив проблеми перших звукових стрічок та запропонував їх вирішення через гармонійне поєднання аудіального та візуального рядів. Кіно, як зазначали режисери, оперує зоровими образами, а монтаж є головним виражальним засобом, що створює самостійну кіномову. Тож у створенні кіно, «що промовляє», необхідно керуватися арсеналом виражальних засобів, які було винайдено від його народження, а звуковий ряд, так само як і візуальний, слід організовувати за законами монтажу.

«Заявка» породила дискурс навколо проблеми звуку в кіно й у вітчизняному колі кінокритиків. Зокрема, проблема використання звуку зацікавила головних представників російського формалістичного гуртка Ю. Тинянова, Б. Ейхенбаума, В. Шкловського, які в час приходу звуку стали головними захисниками візуальної структури кінообразу та вважали, що саме візуальний ряд, не переобтяжений діалогами, забезпечує активізацію глядача. За підсумками гострої полеміки, що велася в кінокритичних колах щодо використання звуку в кіно, 1927 року вийшла збірка під назвою «Поетика кіно», де найважливішою, на наш погляд, є стаття Б. Ейхенбаума, що стосується **слова** та **мовлення** в кінематографі. На його думку, кіно виникло як альтернатива тогочасному театру, який перебував у стані занепаду. Митець пов'язує цей занепад із втратою реципієнтом театрального мистецтва інтересу до слова. «Можна сказати, що наша епоха найменше є епохою слова, коли йдеться про мистецтво. Кінокультура протистоїть як знак епосі культури слова, книжкової і театральної, яка панувала в минулому столітті. Кіноглядач шукає

відпочинку – він хоче тільки бачити і вгадувати» [3, с. 19]. На думку російського формаліста, кінематограф став специфічним механізмом утечі від реальності, що деперсоналізує особистість. Таким чином, Б. Ейхенбаум надає кіно статусу мистецтва психотерапевтичної дії.

Усі теоретики й режисери кіно, чиї погляди було розглянуто вище, відстоювали німий екран як єдину можливість існування кіномистецтва. Головним виражальним засобом для них залишалась візуальність кінообразу як домінуюча поряд зі звуком. З подальшим розвитком звукового фільму питання щодо візуальної природи кіномистецтва не було остаточно вирішено. Нової актуальності воно набуло у 60-ті роки ХХ століття, коли стало зрозумілим, що слово незворотно втрачає свої позиції в кіномистецтві. Задушений масовою кінопродукцією США, європейський кінематограф породив нову генерацію кінорежисерів, які прагнули до самостійності.

У Європі принципово нові підходи до кіномови заявили школи італійського неореалізму (40–50-ті рр.), французька нова хвиля (60–70-ті рр.) та «молоде кіно» ФРН (60–70-ті рр.). Ці кіношколи з'явилися як нові тенденції в кіномистецтві після глибокої кризи в кінематографі середини п'ятдесятих, коли кількість глядачів щорічно падала на 10–15 %. Французька «нова хвиля» та італійський «неореалізм» спровокували появу нової тенденції у світовому кінематографі, яка дала право тогочасній критиці назвати його «маргінальним», «альтернативним», «паралельним», «незалежним», «новим». У переліку «нових» шкіл, що склалися в 60-ті роки ХХ століття, – «підпільне кіно» (США), «вільне кіно» та «кіно розсерджених» (Англія), кіно «контестації» (Італія), нова хвиля «Офуна» (Японія), австралійська хвиля, нове гонконгівське, індійське, китайське, шведське, угорське, грузинське кіно, кіно морального неспокою (Польща), празька весна і, звісно, українське поетичне кіно. Спільними рисами всіх цих кіношкіл стали протест проти голлівудської, болівудської, фашистської та радянської систем кіновиробництва, бажання національної самоідентифікації та створення власної кінокультури, звернення до проблем «маленької» людини з периферії, розкриття її внутрішнього світу.

Діяльністю режисерів антифашистів-інтелектуалів Р. Росселіні, Дж. де Сантісі, Дж. Феррарі, Л. Вісконті, У. Барбаро, Л. К'яріні, М. Алікаті, К. Ліццані, М. Антоніоні, Ч. Дзаваніні, В. де Сіка, що об'єдналися навколо журналів «Чинема» і «Б'янко е Неро» та експериментального кіноцентру, був створений італійський неореалізм (1945–1949 рр.). У фільмах його представників широко використовували зйомки на природі, природне освітлення й непрофесійних акторів. 1945 року був створений перший фільм – пролог неореалізму «Рим – відкрите місто» Р. Росселіні, присвячений героїчному руху національному опору, а відразу за ним вийшла на екран «Пайза» (Р. Росселіні, 1946 р.) – широка фреска про визволення Італії від окупантів. Замість студійних павільйонів місцем зйомки стає післявоєнна Італія; непрофесійні актори привносять в екранний простір незнану до того глибину й відчуття справжності того, що відбувається; оновлюється кіномова, драматургія, монтаж і сама типологія кінематографічного твору.

«Нова хвиля» у Франції була реакцією на комерційне кіно, де режисери ставали на шлях стандартної кінокультури з її нехитрим набором модних прийомів. Проти

«шаблонних» фільмів своєю творчістю виступили відомі французькі режисери Рене, Трюффо, Годар, Франжю, Вард, Вадим, Малль, Шаброль, Роб-Грійє. В той час як комерційне кіновиробництво не цікавила невідома, проста, «маленька» людина, кінематографісти «нової хвилі» заглиблювалися у світ її самотності, зосереджували увагу на проблемі її фізичного виживання. Було констатовано духовну руйнацію людини, яка вже не почувалася гармонійно в суспільному просторі. Як наслідок розросталася тема «тілесного реалізму», що стала характерною рисою майже всіх кінострічок «нової хвилі». Режисери порушували проблеми еротизму, сексуальності, а також пов'язаних з ними психічних патологій, притаманних самотній особистості в «новому» суспільстві.

«Нова хвиля» надихнула рух німецьких режисерів «молодого кіно», що в середині 60-х років ХХ століття виник у ФРН. Із 40-х до 60-х років у західній частині Німеччини, продовжуючи фашистську традицію, знімали відверто мілітаристські фільми; поодинокі випадки авторського кіно не витримували заполітизованої критики й не доходили до глядача. До того ж, як і французьке, німецьке кіновиробництво не могло конкурувати з могутнім потоком американської комерційної кінопродукції. У 1961 році УФА<sup>2</sup> (кіностудія, на якій знімали всі мілітаристські фільми з 30-х років ХХ століття) оголосила себе банкрутом. На тлі бездіяльності національного кінематографу з'являється молоде кіно ФРН – «нова німецька хвиля».

Молоді німецькі режисери у своїх творчих пошуках надихалися французькою « новою хвилею », англійським «кіно розсерджених», кінотворами нью-йоркської школи «підпільного кіно». Молоді німецькі режисери А. Клюге, Ф. Шлендорф, Ж.-М. Штрауб, В. Герцог, Р. В. Фассбіндер приділяли особливу увагу оновленій кіномові. Всіх режисерів об'єднала загальна тенденція боротьби проти комерційного кіно Голівуда: зокрема, А. Клюге показував раціоналізм і бездуховність існування людини в сучасному суспільстві, а за головний виражальний засіб мав принцип монтажу, характерний для режисури німого кіно; В. Герцог головними героями своїх стрічок обрав вигнанців «суспільства споживання» – позиція, близька до спадщини німецького експресіоністичного кіно, головною темою якого була проблема відчуження маленької людини в тоталітарній державі. Спільною рисою для «нового» кіно як широкого культурного руху стало створення нової кіномови, яка спиралася, перш за все, на метафоричну візуальну мову, що дозволило італійському режисеру та кінотеоретику П. П. Пазоліні назвати таке кіно «поетичним».

Нова візуальна кіномова потрапила в коло інтересів нового міждисциплінарного методу – методу семіотичного аналізу. Першою його апробацією в аналізі «нового кіно» стало проведення круглого столу «Критика і нове кіно» 1966 року в Пезаро (Італія), де кінорежисери й теоретики кіно визначали головним предметом своїх досліджень візуальний ряд. А вихідною одиницею в аналізі візуального кінообразу було оголошено іконічний знак.

Р. Барт, який дав першопоштовх для застосування семіотичного методу в аналізі різних шарів культури, став і першим семіотиком кіно. Його праці щодо кіно

<sup>2</sup> Universum Film AG.

з'явилися ще на початку 50-х років ХХ століття. У фундаментальній праці «Проблема значення у кіно» він застосував семіотичні поняття «іконічний знак», «повідомлення», «значення», «означувані елементи» щодо кіномистецтва. Слід зазначити, що Р. Барт навмисно оминає «питання про знаки усного мовлення, тобто усної розповіді чи діалогу», оскільки, на його думку, слово «паразитиє» на візуальному образі чи спрощує значення образу для ледачого глядача. Дослідження теоретика, головним чином, стосуються іконічного знаку в кіно, якому надають головну роль у створенні повноцінного кінематографічного образу. Барт уводить термін «візуальний лексикон», роль якого полягає в актуалізації значення кінообразів, але не прямого вказування на нього. Тобто знак має не прямо вказувати на значення повідомлення, що його передають від режисера до глядача, а тільки натякати, стимулювати активність глядача до самостійної роботи над усвідомленням значення.

Спираючись на розробки та термінологію Р. Барта 50-х років, П. П. Пазоліні одним з перших намагався переосмислити фундаментальні положення теорії кіно в поняттях семіотики, маючи на меті зняти протиріччя між теоріями німого кіно та концепціями «онтологічного реалізму» (так він називав італійський неореалізм). Надзвичайно гостро відчуваючи в кіномистецтві перехід від аудіального до візуального образу, режисер зазначав, що кінематограф володіє відмінною від «лінгвістичних знаків системою» – системою знаків міметичних. Саме вони, за Пазоліні, і відсилають до аналізу іконічного знаку. На його думку, кінокомунікація між режисером і глядачем можлива тільки завдяки системі візуальних знаків. Кіно, що спирається на «візуальну комунікацію» він визначає як «поетичне»; режисер підкреслює, що «візуальна комунікація», яка лежить в основі **кіномовлення**, потребує теоретичного розвитку, оскільки теоретичне розроблення та обґрунтування цього специфічного виду комунікації перебуває в стані «первісного дикунства».

Італійський семіотик та знавець масової культури У. Еко виявив інтерес до кінематографу в контексті досліджень ролі іконічного знаку в різних сферах людського життя. Викладаючи у Флорентійському університеті (1966–1969 рр.) він під впливом праць Р. Барта розробив власну концепцію. Результатом його досліджень стала книга «Відсутня структура» (1968 р.), в основу якої було покладено посібник для студентів «Нотатки із семіології візуальних комунікацій» (1967 р.). У розділі «Кінематографічний код», присвяченому кіно, У. Еко лишається вірним поглядам Р. Барта щодо пріоритетності іконічного знаку в кіно й пропонує розпочинати аналіз кіно з уявлення про те, що кінематограф не просунувся далі «Потягу» (1895 р.) та «Садівника» (1895 р.) братів Люм'єр. Поряд із цим значну увагу Еко приділяє фільмам М. Антоніоні, визнаного режисером-творцем принципово нової кіномови – поетичної, яка, на думку У. Еко, надає знаку багатозначності, що навантажує текст цілим «віялом значень». Такі фільми Антоніоні, як «Пригода» (1960 р.), «Ніч» (1961 р.), «Затемнення» (1962 р.), «Червона пустеля» (1964 р.), стали головними прикладами розгляду явища «нового кіно» теоретиками кіно на обговореннях у Пезаро, а творчу манеру режисера було відзначено нагородами на багатьох значних кінофестивалях. Ці фільми відзначили як такі, що вперше розкрили проблему

відчуження й некомунікабельності в сучасному суспільстві (хоча також необхідно згадати тематично близькі фільми шведського кінорежисера Інгмара Бергмана «Мовчання» (1962 р.) і «Персона» (1966 р.)).

Після того як вгамувалися теоретичні дискусії навколо появи феномена «нового кіно» в різних куточках планети, з 80-х років ХХ століття в кінематографі можна простежити нові експерименти з візуальністю, що вимагали повного поглинання вербальних образів невербальними, тобто появи сучасного німого кіно. Звичайно, арсенал його візуальних виражальних засобів не міг бути ідентичним виражальним засобам «Великого німого», тому новою формою сучасної візуальності стала, зокрема, постмодерністська іронія. Іронічний стиль знайшов яскраве, послідовне вираження в художній літературі та критичній думці 60-х років ХХ століття. Поєднання постмодерністської іронії з тотальною візуалізацією кінообразу стало характерною рисою сучасного кіно.

У кіномистецтві й, зокрема, мультиплікації, де візуальна форма вираження вимагає окремого дослідження, звичним стає відверте ігнорування **слова**, яке або повністю зникає, або проходить через наративні зміни. Відсутність вербаліки стала звичним атрибутом якісної екранної культури, а іронія над словом виходить на нові рівні режисерського експерименту. Фінський режисер Акі Каурісмякі, який часто вдається до мовних модифікацій у своїй творчості, у фільмі «Юха» (1998 р.) саркастично висміює бажання «маленької людини» злитися з масою. Вдаючись до манірності салонних драм на зразок «раннього німого», режисер використовує головні засоби вираження, притаманні останньому: титри, пришвидшений рух плівки, надто виразну міміку акторів.

Пройшовши складний шлях становлення гармонійного аудіовізуального ряду, кіно повертається до позицій режисерів доби «Великого німого», які користувалися виключно візуальними засобами вираження. Молоді сучасні режисери й метри кіно в боротьбі за візуальну кінообразність вдаються до іронічного спрощення семантичного навантаження слова. На підставі констатації незгасного інтересу до розвитку візуальних можливостей кіно можна говорити про повернення кінематографу до «німоти», тому, на нашу думку, є доречним порівняти фільм Ч. Чапліна «Вогні великого міста» (США, 1931 р.) та комп'ютерну мультиплікацію «Fallen Art» (Польща, 2004 р.). Відомо, що великий комік негативно ставився до приходу звуку в кіно і виразив своє незадоволення, зобразивши промову представників міської влади, які були апорію протилежністю його героя, як незрозуміле дзижчання комах. Томас Багінський, польський автор сучасної мультиплікації, знищує **слово** через іронічне зведення промови військового до фраз «бла-бла-бла».

Деякі режисери створюють свій власний кіностиль за рахунок **деструкції вербального вираження**. Такі режисери, як американець Джим Джармуш (США, «Мрець», 1995 р., «Зламани квіти», 2005 р.) та українська режисерка Кіра Муратова (СРСР, «Зміна долі», 1987 р., «Астенічний синдром», 1989 р.), знищують слово, оголюючи його беззмістовність і показуючи перетворення слів на пустий знак. Цього ефекту досягають повторенням деяких фраз та слів, накладанням фрази на фразу, зведенням діалогу до монологу, нечітким емоційним забарвленням того, що

промовляють. Усі ці нові кінематографічні прийоми викликають відмову від вербаліки та спрямовують увагу глядача на семантичну структуру візуального кіноряду.

У 80-х роках ХХ століття голландський режисер Йос Стеллінг став одним із засновників нової генерації кінематографістів, головним принципом якої саме і стала відмова від вербального способу вираження. Перебуваючи в Україні в ролі голови журі кінофестивалю «Молодість» (1999 р.), режисер в інтерв'ю теоретично обґрунтував роль візуального образу у своїй кінотворчості. Перш за все, Стеллінг підкреслив, що візуальна мова, яку він ототожнює з кіномовою загалом, не припинила свого розвитку і шукає нових форм вираження. Кінематограф для Стеллінга є наближеним до музики, а не до літератури, де панує **слово**: «...Якщо книги апелюють до розуму, то музика звертається до серця. Діалоги завжди є заснованими на здоровому глузді. Мозок бреше, серце не збреше ніколи» [4, с. 60]. А на закид, що його новий фільм «Ні потягів, ні літаків» містить незвичайно багато діалогів, режисер зауважив, що пильний глядач помітить, що діалоги не містять у собі ніякого сенсу. Свій фільм він називає іронічним і пропонує глядачеві «додумати» смисл стрічки самостійно.

Індивідуальний шлях до візуальності прокладають і фільми, чий кіножанр перебуває на межі художнього та документального: трилогія «Каці» (США, режисер Гофрі Реджіо, 1975 р., 1983 р., 1988 р.), «Барака» (США, режисер Рон Фрік, 1992 р.); «Птахи» (Франція, режисер Мішель Дебат, 2001 р.), «Подорож імператора» (Франція, режисер Люк Жаке, 2005 р.), де повністю панує візуальний ряд, змонтований за принципом поетичного кіно – метонімії<sup>3</sup>. Режисери повертаються до кінопоетики дикої природи, що не вимагає слів.

Зазначені тенденції до візуалізації не оминули й східного кінематографу. Але ситуація в цій кінокультурі є дещо іншою – візуальність кінообразу розвивалася тут рівномірно, без різких коливань у бік вербалізації, що можна пояснити схильністю Сходу до споглядання. Візуальний образ для цієї кінокультури завжди залишався пріоритетним. Навіть написане **слово** – ієрогліф – є, перш за все, іконічним знаком, що потребує занурення в його суть. Режисером, що послідовно культивує візуальний ряд у своїй творчості, є японець Такесі Кітано, який, пояснюючи свою схильність до візуалізації, зазначає: «Я мало використовую діалоги, бо за своєю природою повинно бути німим... Згідно з моєю філософією, від скупості діалогів вирає не тільки візуальний ряд, а й сам діалог» [5, с. 38]. Т. Кітано мріє створити «кіно на межі», яке за мінімумом ефектів матиме максимальну виразність. Фільми японського режисера завжди мають складну візуальну структуру, яку наповнюють традиційні японські кольори як вираження душевного стану героїв; татуювання, що розповідає про минуле своїх господарів; обличчя-маски головних героїв, що відсилають до образів-типів театру Кабукі.

Отже, дослідження кінематографу в межах теорії «візуальної культури»

<sup>3</sup> Термін увів П. П. Пазоліні, який запозичив з теорії літератури. Це специфічне використання іконічних знаків у поетичному кіно, де глядачі мають розпізнавати знаки за принципом аналогії.



(В. Дж. Т. Мітчелл) дає можливість осягнути сучасний феномен німого кіно. Необхідно зазначити, що психоаналітичні, антропологічні, семіотичні та постструктуралістські розвідки в дослідженні цього феномена також значно збагатили естетичний дискурс. Останній тепер, у свою чергу, дозволяє констатувати нові рівні розвитку візуального образу в кіно та стійку тенденцію до все сміливішої відмови від вербаліки. Зрозуміло, що візуальний образ, кіноексперименти над яким не припиняють і сьогодні, потребує нових досліджень, що мають спиратися на останні філософсько-естетичні розробки. Зокрема, нагальна необхідність у таких дослідженнях існує в тих нових галузях кінематографії, що тісно співпрацюють з мас-медіа.

Література:

1. *Л'Эрбье М.* Гермес и молчание // Из истории французской киномысли. 1911–1933 гг. Немое кино. – М., 1988.
2. *Ганс А.* Время изображения пришло! // Из истории французской киномысли. 1911–1933 гг. Немое кино. – М., 1988.
3. *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. – СПб., 2001.
4. *Стеллинг Йос.* «Кино – бегство от жизни» // Искусство кино. – М., 2000. – № 7.
5. *Маркевич Я.* Такесі Кітано. Найбільш неяпонський з японських режисерів // Кінотеатр. – К., 2005. – № 2.