

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 791.63. (477):791.037.7(450.)
DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308358

Цитування:

Погребняк Г. П. Засоби образотворчого мистецтва в культурі екранної режисури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 100–107.

Pogrebniak G. (2024). Means of Fine art in the Culture of Screen Directing. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 100–107 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com*

ЗАСОБИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В КУЛЬТУРІ ЕКРАННОЇ РЕЖИСУРИ

Мета статті – розкрити специфіку використання засобів образотворчого мистецтва у творенні сучасного екранного продукту режисером-автором у тісній колаборації з оператором та художником. **Методологія дослідження.** У вивченні проблеми було застосовано комплексний методологічний підхід, зокрібно, використано методи аналізу та синтезу, соціокультурної детермінації, систематизації та узагальнення, метод порівняння, компаративний метод. Метод образно-стилістичного аналізу та аналітичний метод у своєму поєднанні було спрямовано на розгляд мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що режисерську творчість досліджено в контексті зображальної культури екранного твору і вона вперше постала предметом спеціального дослідження; обґрунтовано доцільність використання системного методу у вивченні особливостей створення кадру засобами образотворчого мистецтва. **Висновки.** Викладені в дослідженні матеріали розширюють арсенал знань щодо специфіки зображальної культури авторської режисерської екранної мови в розмаїтих світоглядних моделях й уможливають їх застосування в навчальних курсах, створенні навчально-методичної літератури з теорії та історії кіномистецтва і телебачення, образотворчого мистецтва, режисури.

Ключові слова: культура, екранні мистецтва, режисер, образотворче мистецтво, художник, живопис, колір, дизайн, телебачення, цирк.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Associate Professor, Professor at the Larisa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management

Means of Fine art in the Culture of Screen Directing

The purpose of the article is to reveal the specifics of the use of visual art tools in the creation of a modern screen product by the director-author in close collaboration with the cameraman and the artist. **Research methodology.** In the study of the problem, a complex methodological approach was applied, the method of analysis and synthesis, socio-cultural determination, systematisation and generalisation, the method of comparison, the comparative method was used. The method of figurative and stylistic analysis and the analytical method in their combination was aimed at considering the art-historical aspect of the problem. **The scientific novelty** of the study is that the director's creativity is investigated in the context of the visual culture of the screen work and became the subject of a special study for the first time; the accuracy of the use of the system method in the study of the features of the director's plastic language of the screen work is substantiated; a figurative and stylistic analysis was carried out and the peculiarities of creating a frame by means of fine art were revealed. **Conclusions.** The materials presented in the study expand the knowledge about the specifics of the visual culture of the author's directorial screen language in various worldview models and enable their application in educational courses, the creation of educational and methodological literature on the theory and history of cinema and television, visual arts, directing.

Keywords: culture, screen arts, director, fine arts, artist, painting, colour, design, television, circus.

Актуальність теми дослідження. В останні десятиліття на світових екранах з'являється все більше фільмів, зображальний ряд котрих

активно й показово домінує над змістом, а образи-характери часто-густо поступаються мальовничому предметно-пластичному

наповненню кадру, котрий власне захоплює широку глядацьку аудиторію й водночас дає поживок для доволі критичних розмислів як практиків, так і теоретиків аудіовізуального та образотворчого мистецтва, культурологів. Така тенденція, що демонструє прагнення майстрів екрану до увиразнення зображального ряду, ніби й не нова, проте новітніми є ті цифрові технології, котрі стрімко уможливають втрату екранною дійсністю свого пріоритету.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам візуальної культури і, зокрема, в екранних мистецтвах присвятили свої ґрунтовні й багатоаспектні праці такі дослідники, як З. Алферова, Дж. Батлер, Л. Брюховецька, В. Горпенко, Я. Газда, О. Доброскок, Ж. Епштейн, І. Зубавіна, В. Кондрашов, З. Кракауер, В. Крилова, О. Лебедєв, У. Лідвел, Х. Лютцелер, С. Марченко, О. Мусієнко, А. Пашенко, О. Прядко, М. Пучков, О. Рабенчук, П. Рязанцева, К. Холден, Г. Черков, Г. Чміль та ін.

Досліджуючи проблеми сучасної візуальної культури, І. Зубавіна в роботі «Нові екранні технології: специфіка комунікативної дії. Віртуалізація світу як стратегія “нуль дистанції”» вказує, якщо вважати «кіномистецтво специфічним мистецтвом ХХ ст., то на початку ХХІ століття на специфіку духовних спрямувань суспільства впливають, щонайперше, телебачення, відео, інтернет, нові медіа (електронні, цифрові технології), які не виробили ще власної образної системи і користуються набутком, успадкованим від мистецтва кіно [6]. Тоді як М. Пучков у статті «Поняття “художня система” у візуальній культурі та кіноплакат як феномен суспільно-культурної комунікації (до постановки проблеми)» стверджує, що «потік візуальної інформації («вулиця мистецтва») впродовж короткого часу отримує популярність, привертає увагу, здатний впливати на формування тих чи тих рис повсякденного і мистецького світогляду людини». Дослідник переконаний, що «уособлена переважно в плакатній формі, що за допомогою цифрових технологій набуває нових рис візуального впливу, ця інформація привертає певну аудиторію інтригуючими зображеннями, дотепними повідомленнями й незатертими візуальними ідеями» [18]. Своєю чергою О. Рабенчук у праці «До питання про візуальне як джерело історичних досліджень» зазначає, що візуальні образи фіксують найменші дрібниці щоденного життя, у фізичній чи віртуальній формі накопичуються у

великих об'ємах і дозволяють досліднику, який інтерпретує й аналізує їх мову, робити висновки щодо різних аспектів життя людини». Дослідник акцентує на тому, що «найбільшу цікавість у науковців викликають проблеми конструювання реальності з допомогою візуальних образів та створення з допомогою них значень і сенсів, відповідно до того, що візуальність належить до тих вимірювачів соціальної дійсності, які задають основні траєкторії її (ре)конструювання і репрезентації» [19]. О. Прядко та О. Моженко в статті «Віртуалізація зображення в технології екранного живопису» вважають, що «сьогодні кінематографісти отримали можливість працювати з віртуальним зображенням, створюючи візуальний ряд фільму з використанням нових технологій екранного живопису» [17].

Метою статті є визначення специфіки використання засобів образотворчого мистецтва в продукуванні сучасного екранного твору, творенні його візуальної культури режисером-автором у тісній колаборації з оператором та художником.

Виклад основного матеріалу. З перших кроків кінематограф як техногенний витвір художньої культури, послуговуючись передовсім досвідом образотворчого мистецтва, у чомусь наївно й безпосередньо, проте активно й продуктивно прагнув засвідчити глядачам свою специфіку, послуговуючись розмаїтими за назвами, сказати б, «пращурами» кіноапаратів. Так, приміром, французький художник і винахідник Еміль Рейно ще до офіційної з'яви кіномистецтва в 1887 році, сконструювавши кіноапарат («праксиноскоп»), роком пізніше заснував власний оптичний «мальований театр» і тривалий час влаштовував у паризькому музеї Гревен публічні сеанси, проєктуючи на екран кольорові рухомі кількахвилинні сюжетні малюнки («Бідний П'єро», «Музична мавпочка», «Клоун і його собачки», «Гарний кухоль пива», «Навколо кабінки» й ін.), що набули значної популярності в публіки. Показово, що вже в той час художник послуговувався технічними прийомами, властивими сучасній анімації. Майстер окремо рисував рухомих персонажів і декорації, а, використовуючи прозорий папір, застосовував численні фази та циклічність рухів героїв, різноманітні оптичні трюки, насиченість кольорів тощо.

Вже в перших екранних сюжетах кінематографісти за допомогою кінокамери намагались рішуче звести своєрідний

«водорозділ» між наявними на той час пластичними мистецтвами (від живопису з його статичністю до театрального мистецтва із відносною просторовою замкнутістю), демонструючи свій по суті необмежений потенціал відображення дійсності, незорую свободу у відтворенні минулого, теперішнього й навіть майбутнього часу, унікальну спроможність фіксації від обширу світу до його найдрібніших мікрочастинок. Однак шлях цей долався доволі повільно. Так, наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття ранні кінематографісти, захоплюючись різноманітними напрямками й течіями в образотворчому мистецтві (як-то символізм, імпресіонізм, експресіонізм, сюрреалізм, дадаїзм, кубізм, абстракціонізм, модернізм), намагались оригінально «оживити» картини відомих художників. Тож на екрані з'являються численні адаптації «Гравців у карти» Поля Сезанна, «Ідців картоплі» Вінсента Ван Гога й ін.

Виникнення та розвиток монтажу уможливили продукування світських кінорепортажів, присвячених, зокрема, життю коронованих осіб, де активно використовували засоби образотворчого мистецтва, запозичуючи, приміром, принципи й техніку рисунка, задля передачі найбільш яскравих моментів офіційних церемоній. Цікаво, що саме за старовинними гравюрами ХVІІ ст. майстрам екрану вдалось відновити сюжет «Поховання герцогів Лотаринських».

Оскільки підґрунтям образотворчого й екранного мистецтва постає «художнє відображення дійсності в наочних образах, відтворення об'єктивно наявних властивостей реального світу, а характерною особливістю є видима схожість, подібність образу і реальності» [21], вважаємо не випадковим і той факт, що чи не першим визначним майстром екрану став художник за фахом – театральний декоратор Жорж Мельєс. Володіючи неабиякою уявою і фантазією, митець не лише продукував сюжетику своїх фільмів-феєрій, а й створював численні механізми для фільмування, розробляв спеціальні види зйомки, малював декорації, робив ескізи костюмів, реквізиту тощо. Саме Ж. Мельєс вперше у світі сміливо спробував наситити свої унікальні екранні роботи колірною гамою, запропонувавши кінематографістам відмовитись лише від чорно-білого зображення. Застосовуючи методику ручного розмальовування стрічок пензликом, визначний митець з успіхом презентував глядачам кольорові фільми, барви котрих

(синя, зелена, жовта, червона) збереглися дотепер.

Оскільки естетичне є ключовою рисою образотворчого й екранного мистецтва, а, на переконання І. Майбороди, «важливою підсистемою є також художньо-естетичні впливи засобів масової комунікації (преси, радіо, телебачення, кіно)» [9], тісний взаємозв'язок і взаємозбагачення вказаних видів мистецтва яскраво простежується у формуванні в аудіовізуальній царині блискучих творчих тандемів режисерів і художників, режисерів та операторів, що власне і презентують зображальну культуру як фільму загалом, так й окремого кадру, використовуючи широку палітру засобів образотворчого мистецтва.

Так, приміром, визначний український режисер, оператор і теоретик екранних мистецтв Ю. Ілленко був переконаний і наполегливо доводив це у своїх роботах, що «зображення і є драматургією кінематографу» [7, 4]. І дійсно, саме візуально-пластична концепція творів художника була його мистецьким інструментарієм у пошуках екранної істини, а дизайн кожного кадру стрічок митця ставав окремою пластичною композицією. При цьому унікальна цілісність кадрів-«картинок» кожного його фільму (незалежно від форми участі майстра – як оператора чи режисера, як режисера-оператора) зливалася в небувало майстерно змальовану фреску. Хоч, зрозуміло, що з реального кінозображення виділити окремі виразні засоби образотворчого мистецтва для відносно ізольованого їх вивчення імовірно тільки суто теоретично, оскільки талановитий екранний твір завжди постає як єдиний конгломерат, для якого будь-яке членування на складові компоненти є своєрідною мистецькою смертю. Адже для глядача кінокадр не повинен розпадатись на окремі зображально-виразні засоби, коли можна легко визначити, де «закінчується» ракурс і народжується звуко-музичний, шумовий образ, де на повну силу працює слово, а де актуалізується пауза, де обривається промовистість кольору й колориту, світла і тіні й вступає в права виразність мізансцени, яка, на думку Ю. Ілленка, «розіп'ята на площині кадру є синтаксисом кіномови і водночас силовим полем кадру, що формується волею режисера» [8, 333]. До того ж, будь-які елементи зображальної культури твору, як-то: композиція, колір, колорит, динаміка руху кінокамери, ракурс, монтаж, світло тощо, набувають емоційно-виразної сили саме в системі художнього образу, коли

постають кольором пейзажу, монтажем просторових зон, глибинною мізансценою, світлотінню інтер'єру, портрета. Тоді як «освітлення – це взагалі феномен кіно, головне диво в кіно... Світло – це божественний глагол (предикат) кіномови, запозичений кіномистецтвом у самого Господа Бога», – писав Ю. Ілленко [8, 222].

Отже, у реальному кінозображенні всі виражальні засоби візуальної культури екранного твору постійно й цілеспрямовано взаємодіють, переходять один в одного, обмінюючись при цьому зображальністю, і діють як той «вільний, нестримний потік асоціацій, що поєднує, здавалось би, непоєднуване, створює світ барвистих мозаїк, коли неможливе, нездійсненне сполучення стає природним, єдино реальним» [11, 196]. Важливим є і те, що Ю. Ілленко, увірвавшись на екрани 1960-х «могутньою зливою кінематографічних барв» [1, 14], як режисер та оператор (у тісній колаборації з майстрами, з якими він тісно співпрацював: кінооператори В. Ілленко, В. Калюта, В. Давидов, А. Владимиров; художники С. Якутович, О. Даниленко, А. Мамонтов, В. Безкровний, В. Бржестовський, П. Максименко, В. Новиков, В. Левенталь, В. Сафонов) завжди «стратегічно передбачав і на рівні сценарію умів виробляти прийом «перенасичення», «голографічності» особливого монтажу, коли за відсутності якогось кадру чи епізоду цілісність сприйняття всієї картини має залишатися» [10, 239].

Саме колір (в усіх фільмах майстра – від «Криниці для спраглих» до «Молитви за гетьмана Мазепу») став одним з ключових засобів вираження ставлення Ю. Ілленка до відображуваної ним дійсності, засобом активного втручання в реальність, дієвим засобом впливу на глядача. Зрозуміло, що «повніше надається глядачеві комплекс відчуттів, викликаних кінематографічним видовищем, здатним передавати широку палітру кольорів, то багатше сприйняття фільму. Це доводить, що колір у фільмі може існувати як безпосередня природна даність і об'єктивно – означальна реалія, але колір може використовуватися і як одна із символічно-поетичних категорій» [20, 254]. До того ж, зважимо, необхідного кольору митцеві значно простіше досягнути в декораціях, «де можна управляти освітленням, грати предметами реквізиту, але значно важче працювати з кольором під час знімання на натурі» [2, 52].

Нагадаємо, що з усіх подразників колір найсильніше впливає на органи чуття людини, хоч і не відразу «завоював міцні позиції у

світовій кіноіндустрії, пройшовши шлях від розфарбовування кожного кадру вручну до загальноприйнятого нині триколірного способу фіксації та відтворення барв на плівці» [20, 255]. При цьому слід зазначити, що дія кольору в темноті кінозалу збуджує свідомість будь-якого реципієнта мистецького твору значно сильніше, аніж барви, що сприймаються в реальності.

Художня творчість (й екранна зокрема) за своєю природою символічна, «вона оперує образами, алюзіями, метафорами й символами, які викликають інтуїтивне розуміння, співпереживання, специфічну духовну роботу глядача (слухача), пов'язану з розгадуванням авторського послання» [20, 254]. У цьому розумінні художник, що представляє будь-який вид мистецтва, завжди прагне здійснити свій особистий внесок у процес збагачення авторського символічного мистецького простору. В історії естетики існує чимало концепцій, що пояснюють сутність художньої творчості лише щодо її зумовленості особою митця, його індивідуальним естетичним досвідом. Характерною рисою подібних концепцій є розгляд естетичного ставлення творця до дійсності, по-перше, з боку суб'єкта цього відношення; по-друге – в ізоляції від соціально-політичного, морального, науково-пізнавального та інших позицій митця у ставленні його до світу, у сукупності яких і утворюється особа художника.

Важливим є те, що кольорове зображення, яке створює митець, розшифровує і водночас кодує навколишній світ, адже «будь-яка комунікативна система базується на певному коді, а певний спосіб кодування і визначає можливості структури» [8, 341], несе в собі особливий зміст і символічну функцію. Слово (а особливо в екранних мистецтвах) іноді програє у порівнянні з кольором, що, як не парадоксально, є найменш визначальним серед найрізноманітніших відомих досі подразників людської свідомості. Ю. Ілленко згадував, як, прагнучи створити особливе візуальне середовище, у якому діяли герої, домагався необхідного кольору (що справді став промовистішим, за вербальне наповнення кадру), у роботі над фільмом (як оператора) «Тіні забутих предків»: «Я умовив ледь не з найвищих вершин Карпат звести вниз на місце зйомок старий, мертвий ліс. В чому справа – невідомо. Але ці дерева, що загинули, здавалось просто зроблені зі срібла. Колір у них був просто фантастичний. І от їх стали стягувати вниз. Це була пекельна, каторжна робота. І комусь все це могло б здаватися

примхою, безумством. Але я і зараз переконаний, що не марно пролили сто потів тоді. Запаморочлива підготовча робота допомогла знайти унікальне кольорове вирішення епізоду» [16, 91].

Успіх фільмів «Мамай», «Поводир», «Довбуш» українського режисера – Олесь Саніна свідчить про те, яким важливим для режисера, його незмінного оператора Сергія Михальчука та художників С. Якутовича, В. Одуденка, О. Дробот, Ю. Григоровича й ін. є глибоке знання механізму сприйняття людським оком кольорів та здатність екранними засобами передавати широку палітру барв, що дає можливість глядачеві отримати якнайповніше увесь комплекс відчуттів, викликаних кінематографічним видовищем. Водночас у статті «“Поводир”, шлях до прозріння» Я. Підгора-Гвиздовський з прикрістю відзначає, що за майстерно створеною кіноформою подачі історії, базованої на реальних подіях, за справді фантастичною операторською роботою всесвітньовідомого Сергія Михальчука, вражаючими панорамами, художньою досконалістю візій у кадрі ховаються (ніде правди діти) і фундаментальні проблеми українського кіно, що проявляються через такі собі «деталі» – недбалу драматургію, часом недолугу режисуру й заштамповане, полишене автентики образотворення виконавцями як професійними, так і не професійними [13]. Слід додати, що участь у кінопроекті затребуваного у світі С. Михальчука (володаря призу «Срібний ведмідь» Берлінського МКФ за видатний внесок у світове кіномистецтво) українського кінооператора, у доробку якого ціла низка фільмованих у різних країнах стрічок, що відрізняються високою візуальною культурою («Мамай», «Параджанов», *Las Meninas*, «Ілюзія страху», «Поводир», «Дике поле», «Екс», «Анна Київська» й ін.), – вагома підстава для особливої національної гордості. Мистецький талант кінооператора яскраво вирізняється індивідуальним високотехнологічним творчим почерком, в основі якого фотографічна точність (а світлина майстра, який мандрує по усьому світу, а нині перебуває в лавах ЗСУ, становлять не лише значний художньо-естетичний інтерес, а й посідають особливе місце в літописі планети), динамізм і глибинна візуальна образність, помножена на вишукану композицію, кожен кадр якої відповідає вкладеному в нього змісту, завжди викликає неабияку зацікавленість як фахівців, так і глядачів. Міжнародне визнання С. Михальчука є свідченням того, що в Україні,

зрештою, знову з'явилися кіномитці, яких слід особливо цінувати й підтримувати, створюючи кінопроекти в розрахунок саме на них і в такий спосіб плекаючи передовсім свої національні надбання – прагнути репрезентувати нашу країну світові засобами кіномистецтва [15, 390].

Кольори, як відомо, художники не вигадують, а запозичують з невичерпної скарбниці багатоманітності фарб дійсності. При цьому колірні гами митці переважно сприймають як такі, що вже наділені певними естетичними і символічними значеннями. Адже колір, що має символічне навантаження, здавна людство використовує. До того ж, у «первісних культурах часто трапляється триколірна символіка білого, червоного та чорного. Біле асоціювалося з водою, чистотою миром та щастям. Чорне – із землею, злом небуттям. Червоне займало проміжне місце, бо вогонь і сонце можуть бути як добром, так і злом. За певних часів головними кольорами найчастіше виступали білий, золотий, пурпуровий і червоний. Кожен з кольорів поступово набував особливого асоціативно-символічного значення» [5, 39]. У фільмі «Мамай» білий колір та срібний (що як другорядний загальний тон виходить із сірого), які використовує О. Санін, означають «прагнення свободи та спробу подолати всі заборони, символізують поєднання душі і тіла, і водночас в неактивному аспекті тлумачаться як двоїстість, брехливість та безумство» [20, 257].

Проблема використання символіки у візуальній культурі була актуальною ще в часи зародження символізму, актуальна вона й нині. Проте митці, що наділені активним емоційно-чуттєвим сприйняттям світу, завжди прагнули надавати якщо не нового, то особливого значення використовуваним кольорам. На переконання В. Горпенка, утворюючи нові значення (як смислового, так й емоційно-чуттєвого порядку), пластичні засоби виразності привносять суб'єктивний момент у зображуване, естетично перетворюють об'єкт. Зміст кадру тоді формується як єдність об'єктивних і суб'єктивних значень і поступово набуває відповідного ідейно-смислового спрямування» [4, 52].

Тож колір у кінострічках Олесь Саніна примушує думати, адже митець розглядає його передусім як «мовний» елемент образного цілого, як елемент структури того «висловлення», котре постає в дизайні кожного кадру його авторських робіт. При цьому слід зазначити, що колір у фільмах «Мамай», «Поводир», «Довбуш», як правило, постає в непорушній

єдності таких взаємодоповнюваних начал, котрі спробуємо охарактеризувати як: авторський виражальний засіб (продиктований авторським ставленням до зображуваного) і як атрибут відтвореної предметної реальності. Тоді як у серії перетворюваності барв у стрічках режисера відбувається рух цілого ряду сюжетних ліній, кожна з яких має свій власний композиційний хід [14, 111].

Своєрідне зображальне рішення презентоване й у фільмі Владислава Чабанюка «Чорний козак» (художником-постановником котрого виступив Борис Денисевич), знятого за мотивами казки Сашка Лірника «Про Чорного козака, вдову Ганну Шулячку та страшне закляття», що є самотнім, справді національним твором, сюжет і структура котрого не полишені стрункості й логічній послідовності, попри відверте тяжіння до традицій українського поетичного кіно з його схильністю до калейдоскопічності наративу, мозаїчності композиції і депресивності. Тривалий термін виробництва й неодноразова заміна як операторів (а отже, і знімальної техніки, різної за якістю), так і загального складу знімальної групи, звісно, не найкращим чином позначилися на аудіовізуальній культурі фільму [15, 184–185]. Адже іноді впадають в око певні стилістичні неоднорідності, а то й невправності, починаючи від помітної розбалансованості кольору, світлотіні, розфокусування в кадрі до неточностей ліпсінгу й постановки масових сцен, відтворених учасниками клубів історичної реконструкції (джигітування козаків, їх боїв на шаблях, стрімких пересувань на конях, вторгнення татар (чи то половців), взяття в полон юнаків і дівчат тощо). При цьому зміна кольору пейзажу або інтер'єру в режисера, як правило, носить характер полярності. Приміром, білий (або сріблястий) майстер може подавати як смисловий еквівалент надії, віри, радості, довершеності, пробудження і ... сну, печалі, розчарування, відчуження, ізоляції, скінченності земного існування.

Попри вказані огріхи, режисера-аматора, людини з унікальним вродженим чуттям мови кіномистецтва (і далеко не новачка у кіно), котрий разом із друзями, дотичними до вітчизняного кіновиробництва й телебачення фахівцями, людьми, знаними в українському культурному середовищі [3, 28], він активно втілює свою роками виплекану мрію – зняти не надумане, а живе автентичне кіно, де аналіз кольорового рішення спонукає також вести мову й про колористичні символи, що виражають особливості світобачення

постановника, художників, операторів. При цьому містка метафоричність яскравих, справді живописних образів В. Чабанюка дає багато поживи для роздумів глядача, однак лише для такого, що прагне міркувати [15, 205].

У трагікомедії Зази Буадзе «Мій карпатський дідусь» – зворушливій та печальній історії про забутого публікою колишнього циркового клоуна Бобо (Б. Бенюк) та його італійського онука Мікеле (С. Коста), сумній і водночас веселій оповіді про «нерозуміння, самотність, невміння толерувати навіть найрідніших» [22], на мистецькій екранній палітрі вільно співіснують білий, зелений і червоний (обрядове весільне вбрання персонажів, облаштування інтер'єрів та екстер'єрів тощо), чорний і білий (колір поминального смутку), блакитний і оранжевий (як, приміром, цирковий костюм та перука головного героя), жовтий і фіолетовий, сірий і пурпуровий (пейзажних замальовок й урбанізму Генуї) кольори. Значення їх режисер, художник (І. Філіпов) і оператор (О. Земляний) запозичують із класичних зразків мистецтва. Приміром, зелений – колір землі, що у світовій символіці завжди уособлював надію, сподівання, любов, щастя, пробудження. На іконах – це колір Святого Духа, або ж синій – колір смутку, гіркоти, самотності і разом з тим – таємниці, неба, Божественної мудрості. В іконопису він символізує грань між двома світами. Саме таке тлумачення кольорів чи не в кожному кадрі вказаної стрічки – від неймовірної краси пейзажів, промовисто пульсують людськими мріями і сподіваннями, до яскравого весільного обряду та аскетичних поминальних обрядових, що чи не найкраще унаочнює, як саме «герой Мікеле має зблизитися зі своїм українським корінням, краще пізнати традиції своєї матері та себе» [23]. А крім того, не випадково, що одним з колоритних персонажів картини є місцевий самородок – маляр, іконописець і музикант Юрко, котрий у чомусь наївно відтворює на полотні людину як частину вічної й до кінця непізаної сутності природного буття.

Наукова новизна статті полягає в узагальненні здобутків таких режисерів, як Ю. Ілленко, О. Санін, В. Чабанюк, З. Буадзе в ефективному використанні засобів образотворчого мистецтва в авторській екранній творчості задля розкриття духовної сутності людини – головного об'єкта мистецьких досліджень.

Висновки. Доведено, що логіка режисерської концепції в презентованих вище екранних роботах формується і розгортається

через семантичну місткість кольору, внутрішню багатозначність візуальної пластики, що веде за собою основний зміст, тоді як «космос творів вибудовано навколо постатей героїв: їх внутрішній стан визначає кольорову гаму, пейзаж» [12, 11]. Показано, що відтворення засобами образотворчого мистецтва національного колориту сприяє виявленню національної ідентичності фільму, специфіки його мови, представленій ідейно-тематичним і пластичним наповненням, наявністю національного героя, технологічним рівнем.

Література

1. Бажан М. Три фільми довженківців. *Новини кіноекрана*. 1968. № 9. С. 13–15.
2. Брюховецька Л. Операторське мистецтво Юрія Ілленка. *Кіно-Театр*. 2003. С. 24–27.
3. Годованець О. Банда Чорного Козака. *Український журнал*. 2012. № 1–2. С. 28.
4. Горпенко В. Пластика фільму. Київ : Мистецтво, 1984. 99 с.
5. Горпенко В. Архітектоніка фільму: в 4-х т. Київ : ДІТМ, 2000. Т. 4. 138 с.
6. Зубавіна І. Б. Нові екранні технології: специфіка комунікативної дії. Віртуалізація світу як стратегія «нуль дистанції». *Сучасне мистецтво*. 2004. Вип. 1. С. 243–246. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2004_1_19 (дата звернення 04.01.2024).
7. Ілленко Ю. Народний карнавал. *Новини кіноекрану*. 1973. № 5. С. 4.
8. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ : Абрис, 1999. 416 с.
9. Майборода І. О. Естетичне виховання майбутніх вчителів початкової школи в процесі вивчення образотворчого мистецтва. *Науковий вісник Мукачівського державного університету*. Журнал наукових праць. 2014. №17(12). С. 78–83. URL: <http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/23456789/3042/1/n17-79-84.pdf> (дата звернення: 03.01.2024).
10. Марченко С. Юрій Ілленко – Працелюб українського кіно. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. ст. Київ, 2011. Вип. 9. С.236–243.
11. Мусієнко О. Митець і влада. Параджанов: зміна долі/ *Мистецтвознавство України*: зб. ст. Київ : СПД Кравчук В.К., 2003. Вип. 3. С. 194–201.
12. Пашенко А. Міфологічний вимір ілленкових фільмів. *Кіно-Театр*. 2004. №2. С.8–11.
13. Підгора-Гваздозький Я. «Поводир», шлях до прозріння. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/povodir-shlyah-do-prozrinnya-.html#> (дата звернення: 04.01.2024).
14. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості : монографія. Київ: НАКККіМ, 2012.128с.

15. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с.

16. Поетичне кіно: заборонена школа : зб. статей і матеріалів / упор. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, 1995. 650 с.

17. Прядко О., Моженко О. Віртуалізація зображення в технології екранного живопису. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2019. Т. 2. № 1. С. 99–107. URL: <http://audiovisual-art.knukim.edu.ua/article/view/170879> (дата звернення: 04.01.2024).

18. Пучков М. Поняття «художня система» у візуальній культурі та кіноплакат як феномен суспільно-культурної комунікації (до постановки проблеми). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: О. О. Роготченко (голов. ред.), В. Д. Сидоренко, І. Б. Зубавіна та ін. Київ : ППСМ НАМ України, 2022. Вип. 18. С.106–113. URL: <http://mist.mari.kyiv.ua/article/view/273493> (дата звернення: 07.01.2024).

19. Рабенчук О. До питання про візуальне як джерело історичних досліджень. *Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика*. 2012. Вип. 17. С. 29–39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uxxs_2012_17_5 (дата звернення: 05.01.2024).

20. Рязанцева П. Л. Символіка кольору у фільмі. *Культура і сучасність*. 2011. №2. С. 253–257.

21. Сотська Г. Образотворче мистецтво як засіб формування естетичної культури майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Вісник Чернігівського національного університету імені Т. Г. Шевченка*. 2012. № 97. С. 480–483. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/3228/.pdf> (дата звернення: 05.01.2024).

22. Сліпченко К. У прокат вийшла трагікомедія «Мій карпатський дідусь». URL: https://zaxid.net/u_prokat_viyshla_tragikomediya_miy_karpatskiy_didus_n1577119 (дата звернення: 06.01.2024).

23. Шилова А. Майже «Рука Бога» по-українськи: рецензія на фільм «Мій карпатський дідусь». URL: <https://suspilne.media/culture/650040-majze-ruka-boga-po-ukrainski-recenzia-na-film-mij-karpatskij-didus/> (дата звернення: 06.01.2024).

References

1. Bazhan, M. (1968). Three Films by Dovzhenko. *News of the cinema screen*, 9, 13–15 [in Ukrainian].
2. Briukhovetska, L. (2006). Cinematography of Yurii Illienko. *Kino-Teatr*, 1 (63), 50–54 [in Ukrainian].
3. Hodovanets, O. (2012). Black Cossack Gang. *Ukrainian Journal*, 1–2, 28 [in Ukrainian].
4. Horpenko, V. (1984). *The Plastic of the Film*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Horpenko, V. (2000). *Film Architecture*. Kyiv: DITM. Vol. 4 [in Ukrainian].
6. Zubavina, I. B. (2004). *New Screen Technologies: Specifics of Communicative Action*.

Virtualisation of the World as a "Zero Distance" Strategy. *Modern Art*, 1, 243–246. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2004_1_19 [in Ukrainian].

7. Illienko, Yu. (1973). Folk carnival. *News of the Cinema Screen*, 5, 4 [in Ukrainian].

8. Illienko, Yu. (1999). *The Paradigm of Cinema*. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].

9. Maiboroda, I. O. (2014). Aesthetic Education of Future Primary School Teachers in the Process of Studying Fine Arts. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University*, 17 (12), 78–83. Retrieved from: <http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/23456789/3042/1/n17-79-84.pdf> [in Ukrainian].

10. Marchenko, S. (2011). Yurii Illienko – Worker of Ukrainian Cinema. *Scientific Bulletin of Karpenko-Kary Kyiv National University of Culture and Arts*, 9, 236–243 [in Ukrainian].

11. Musiienko, O. (2003). Artist and Power. *Paradzhanov: Change of Fate. Art History of Ukraine*, 3, 194–201 [in Ukrainian].

12. Pashchenko, A. (2004). Mythological Dimension of Illenko's films. *Kino-Teatr*, 2, 8–11 [in Ukrainian].

13. Pidhora-Hviazdovskyi, Ya. "Guide", the Path to Enlightenment. Retrieved from: https://zn.ua/ukr/ART/povodir-shlyah-do-prozrinnya_.html# [in Ukrainian].

14. Pohrebniak, H. P. (2012). *Author's Cinematography through the Prism of Artistic Personality*. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

15. Pohrebniak, H. P. (2020). *Author's Cinematography in the Cultural Space of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century: monohrafiia*. Kyiv: NAKKKiM. 448 s. [in Ukrainian].

16. Briukhovetska, L. (1995). *Poetic Cinema: Forbidden School*. Kyiv: ArtEk [in Ukrainian].

17. Priadko, O., & Mozhenko, O. (2019). Image Virtualisation in Screen Painting Technology. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, 1 (2), 99–107 [in Ukrainian].

18. Puchkov, M. (2022). Concept of "Artistic System" in Visual Culture and Film Poster as a Phenomenon of Socio-Cultural Communication (To the Problem Statement). *MIST: Art, history, modernity, theory*, 18, 106–113 [in Ukrainian].

19. Rabenchuk, O. (2012). To the Question of the Visual as a Source of Historical Research. *Ukraine of the XX Century: Culture, Ideology, Politics*, 17, 29–39. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uxxs_2012_17_5 [in Ukrainian].

20. Riazantseva, P. L. (2011). Symbolism of Colour in Film. *Culture and Modernity*, 2, 253–257 [in Ukrainian].

21. Sotska, H. (2012). Fine Art as a Means of Forming the Aesthetic Culture of Future Fine Art Teachers. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Chernihiv*, 97, 480–483. Retrieved from: <https://lib.iitta.gov.ua/3228/.pdf> [in Ukrainian].

22. Slipchenko, K. The Tragicomedy "My Carpathian Grandfather" was Released. Retrieved from: https://zaxid.net/u_prokat_viyshla_tragikomediya_miy_karpatskiy_didus_n1577119 [in Ukrainian].

23. Shylova, A. Almost "The Hand of God" in Ukrainian: a Review of the Film *My Carpathian Grandfather*. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/650040-majze-ruka-boga-po-ukrainski-recenzia-na-film-mij-karpatskij-didus/> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 05.04.2024
Отримано після доопрацювання 07.05.2024
Прийнято до друку 15.05.2024*