

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕХНОЛОГІЙ ТА
ДИЗАЙНУ

Факультет дизайну
Кафедра мультимедійного дизайну

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на тему:

Розробка тізеру короткометражного фільму «Пакетик чаю»

Рівень вищої освіти перший (бакалаврський)

Спеціальність 022 Дизайн

Освітня програма Мультимедійний дизайн

Виконала: студентка групи БДм1-21

Шокодзько М.О.

Науковий керівник к.пед.н., доцент

Шаура А.Ю.

Рецензент доктор філософії, доцент

Астанін М.О.

Київ 2025

АНОТАЦІЯ

Шокодзько М. О. Розробка тізеру короткометражного фільму «Пакетик чаю». – Рукопис.

Кваліфікаційна робота зі спеціальності 022 Дизайн – Київський національний університет технологій та дизайну, Київ, 2025 рік.

У роботі представлено процес розробки тізеру до авторського короткометражного фільму «Пакетик чаю», зосередженого на емоційно-смысловому досвіді та візуальній метафорі повсякдення. Висвітлено етапи концептуалізації проєкту: від пошуку референсів і формування художньої ідеї до реалізації зйомок і постпродакшену. Особливу увагу приділено аналізу структури спогаду як головного композиційного принципу фільму, зокрема використанню ритмічного монтажу, поетичного наративу, звукового дизайну та символічної предметності. В межах роботи також створено графічну айдентику фільму, зокрема постер, а також задокументовано процес зйомок, підбір реквізиту, колористичних і просторових рішень. Проєкт поєднує інструменти відеовиробництва та дизайнерського мислення, демонструючи, як коротка форма може передавати складні внутрішні стани через візуальну мову.

Ключові слова: *короткометражний фільм, тізер, монтаж, поетичне кіно, візуальний наратив, звук, спогад, графічна айдентика, символізм, дизайн у кіно.*

SUMMARY

Shokodko M. O. Development of a teaser for the short film «A Teabag». – Manuscript.

Qualification work in specialty 022 Design – Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv, 2025.

This work presents the process of developing a teaser for the original short film *A Teabag*, focused on emotional meaning and the visual metaphor of everyday life. It covers all stages of conceptualizing the project: from collecting visual and textual references and shaping the artistic idea to the execution of filming and post-production. Particular attention is given to the structure of memory as the film's core compositional principle,

including the use of rhythmic editing, poetic narrative, sound design, and symbolic object imagery. The project also includes the creation of a visual identity for the film, such as the poster, and documents the entire production process—from prop selection and location choices to color and spatial solutions. The project integrates film production tools with design thinking, demonstrating how a short cinematic form can convey complex internal states through visual language.

Keywords: *short film, teaser, editing, poetic cinema, visual narrative, sound, memory, visual identity, symbolism, design in film.*

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО КОРОТКОМЕТРАЖНОГО КІНО	9
1.1 Визначення концептуального кіно та його місце в сучасній культурі	9
1.2 Ідея як основа концептуального фільму	11
1.3 Значення символізму та метафор у короткометражному кіно	13
1.4 Структура сюжету в концептуальному кіно	17
1.5 Семіотика візуального мислення в концептуальному фільмі	21
Висновок до 1 розділу	25
РОЗДІЛ 2 АНАЛІЗ ВІЗУАЛЬНО-ЗВУКОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ ТА КОМПОЗИЦІЇ ТІЗЕРУ	27
2.1 Аналіз художньої концепції та візуальних засобів її втілення у фільмі «Пакетик чаю»	27
2.2 Розробка композиційних рішень та побудова кадру у фільмі «Пакетик чаю»	29
2.3 Роль аудіального простору: звук як структурний і емоційний чинник	30
Висновок до 2 розділу	36
РОЗДІЛ 3 РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ КОНЦЕПЦІЇ ТА ВИРОБНИЧИЙ ПРОЦЕС ТІЗЕРУ ФІЛЬМУ «ПАКЕТИК ЧАЮ»	38
3.1 Пошук референсів і підготовка до зйомок та розробка постеру	38
3.2 Зйомки фільму: побудова простору та образів	47
3.3 Монтаж як смислове ядро фільму	56
3.4 Робота зі звуком: шуми, тиша та музичне оформлення	60
Висновок до 3 розділу	64
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:	68
ДОДАТКИ	73

ВСТУП

Актуальність дослідження. Концептуальне кіно, як окрема форма кіномистецтва, сьогодні набуває дедалі більшого значення не лише в культурному просторі, а й у соціальному, філософському та психологічному дискурсі. Його роль виходить далеко за межі традиційної кінематографії, адже воно стає засобом не лише художнього самовираження, а й способом постановки складних питань, на які не існує однозначних відповідей. Такий тип кіносприйняття відкриває простір для інтерпретації, діалогу і глибокого осмислення тем, що залишаються поза межами мейнстрімного кіно: екзистенція, внутрішній конфлікт, криза ідентичності, руйнування соціальних зв'язків, пам'ять, час, природа людського буття.

Актуальність цього дослідження зумовлена стрімким розвитком цифрових технологій, доступністю засобів відеовиробництва та збільшенням кількості незалежних авторів, які звертаються саме до короткого метра як до форми, здатної вмістити потужну ідею в лаконічну візуальну форму. У сучасному інформаційному світі, де домінує швидке споживання контенту, короткометражне концептуальне кіно стає відповіддю на потребу суспільства у глибокому, але динамічному мисленні. Воно трансформує спосіб сприйняття реальності, вимагаючи від глядача співучасті, інтерпретації та критичного переосмислення побаченого.

Метою цієї роботи є спроба осмислити і узагальнити процес побудови концептуального короткометражного фільму як самостійного художнього продукту, який виходить за межі класичного сюжетного мислення, натомість опираючись на ідеї, символи, метафори та емоційний ритм. Дослідження спрямоване на виявлення основних особливостей цього формату та аналіз того, як короткий метраж не лише не обмежує, а навпаки – розкриває нові можливості для фільмового мислення.

У зв'язку з цим у роботі поставлено низку **завдань**:

- проаналізувати ключові риси концептуального кіно у форматі короткого метра;

- визначити прийоми візуального і смислового вираження ідеї через метафору та символ;
- дослідити механізми взаємодії між автором і глядачем;
- описати специфіку наративної структури у подібних фільмах;
- розглянути вплив такого кіно на глядача – його емоційне залучення, здатність до інтерпретації і рефлексії.

У межах цього дослідження **об'єктом** виступає процес створення концептуального короткометражного фільму, зокрема всі творчі та технічні етапи, пов'язані з розробкою ідеї, драматургічною структурою, візуальним стилем та метафоричною мовою.

Предметом же є дослідження специфіки творчого підходу до формування концептуальної історії, аналіз символічних елементів, наративної логіки, а також методів, що дозволяють створити фільм, який має глибоке і багатозначне смислове наповнення.

Під час написання кваліфікаційної роботи було застосовано комплекс методів дослідження. Аналітичний метод дозволив вивчити змістову структуру концептуальних стрічок та розкрити принципи побудови наративу. Синтетичний підхід дав змогу об'єднати різні рівні – ідею, сюжет, візуальну мову, звук – у цілісне бачення концептуального фільму. Комунікативний метод був спрямований на аналіз взаємодії фільму з глядачем через символічні й метафоричні образи. Контент-аналіз дозволив розглядати критичні матеріали, сценарії, глядацькі відгуки, а порівняльний аналіз - виявити відмінності між підходами у короткому та повнометражному форматі кіно.

Наукова новизна роботи полягає у спробі системного осмислення концептуального короткометражного кіно як окремої форми кіномистецтва, що поєднує естетичну, філософську та експериментальну функції. Особливу увагу приділено глибинній структурі ідеї, її трансформації у візуальний образ, а також створенню цілісного фільмового простору, що живе не лише на екрані, а й у свідомості глядача. Це дозволяє по-новому подивитися на короткометражне кіно – не як на «менший» формат, а як на форму із самостійною художньою вартістю.

Практичне значення дослідження виявляється у можливості використання його результатів у практиці створення короткометражного авторського кіно, а також у навчальному процесі для студентів кінематографічних, мистецьких і дизайнерських спеціальностей. Робота може бути корисною як для режисерів-дебютантів, так і для викладачів курсів із драматургії, візуального сторітелінгу, сценарної майстерності та естетики сучасного кіно.

Апробація результатів дослідження. З метою підтвердження практичної значущості та фахового визнання виконаної роботи результати проєкту було представлено на низці зовнішніх майданчиків. Зокрема, автор узяв участь у Всеукраїнському конкурсі студентських творчих робіт «Україна єдина» (2025), де проєкт було представлено в категорії образотворче мистецтво. Диплом про участь подано в додатку А. Крім того, основні теоретичні положення кваліфікаційної роботи було апробовано у формі доповіді на міжнародній науково-практичній конференції *Universum: мистецтво, культура, дизайн*, організованій Лігою науковців України, що відбулася у 2025 році. За результатами участі опубліковано тези на тему «Короткометражне кіно: ідея, форма та візуальна мова» у збірнику матеріалів конференції, відповідне видання подано в додатку Б.

Структура роботи Структура роботи заснована на логіці дослідження і складається з вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (всього 58 джерел). Загальний обсяг роботи становить 80 сторінок, з них основного тексту – 72 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО КОРОТКОМЕТРАЖНОГО КІНО

1.1 Визначення концептуального кіно та його місце в сучасній культурі

Кінематогграф – галузь культури й економіки, що охоплює виробництво, розповсюдження, зберігання та демонстрування фільмів, а також навчально-наукову діяльність, формуючи окрему індустріальну й мистецьку екосистему [9].

Концептуальне кіно посідає в цій системі особливе місце, бо переносить акцент із лінійної інтриги на візуально-звукове самовираження ідеї: режисер оперує абстрактними образами, символами та експериментальним монтажем, перетворюючи екран на «простір мислення» і залучаючи глядача до активної співтворчості [6]. Такий підхід сформувався наприкінці 1960-х, коли «нова хвиля» зламала канон тридієвої драматургії; згодом жанр збагатився багатоканальним саунд-дизайном, асоціативною кольоровою драматургією та мультимедійними техніками, що зблизили його з медіа-артом.

Нині концептуальні стрічки стали постійними учасниками світових фестивалів і важливим явищем у сучасному кінематографі. Особливо показовим є внесок Девіда Лінча, творчість якого - зокрема такі роботи, як «Твін Пікс», «Синій оксамит» та «Малголенд Драйв» - перетворює екран на складний ментальний ландшафт. У цих фільмах сюрреалістичні, часто загадкові образи поєднуються з фрагментарним монтажем, створюючи атмосферу, де межа між сном і реальністю розмивається, а глядач занурюється у глибини підсвідомого. В умовах сучасного інформаційного перенасичення такі стрічки відмовляються від пропонування простих відповідей чи чітких пояснень. Натомість вони ставлять важливі моральні та філософські запитання, підштовхуючи аудиторію вийти зі звичного стану пасивного споживання контенту. Таким чином, глядач перетворюється на співтворця смислів, активного учасника кінематографічного діалогу, де кожен

шукає власне тлумачення і знаходить у фільмі щось особисте і значуще.

Відкрита семантика, що притаманна концептуальним роботам, дозволяє сприймати їх за межами конкретного культурного або національного контексту. Символи, які використовуються у таких тізерах чи короткометражках, часто мають універсальний характер - вони апелюють до базових переживань, архетипів, загальнолюдських емоцій. Саме ця якість відкриває простір для міжкультурного діалогу: твір може бути створений у локальному середовищі, але при цьому «читатись» у різних культурах і середовищах без потреби в перекладі.

Під час фестивальних показів обговорення концептуальних стрічок нерідко виходить за рамки естетики чи суто кіномистецької критики. Глядачі й журі звертаються до ширших тем - соціальних нерівностей, ідентичності, екологічних тривог або психологічних криз, які завдяки універсальним образам знаходять нове звучання. Як видно з досліджень архетипів і символічних структур у кіно, зокрема в аналітичній праці Джона Фітча III, подібні твори активізують не лише емоційну, а й інтелектуальну роботу глядача: вони не дають готової відповіді, але спонукають шукати, співвідносити, аналізувати [33].

Паралельно жанр дедалі тісніше взаємодіє з іншими медіумами. Виставкові простори та фестивалі new-media демонструють кіно-об'єкти у форматі відеоінсталяцій і багатоканальних проєкцій: статичний екран перетворюється на «сцену присутності», де глядач може фізично обійти проєкцію, почути багат шаровий саунд у просторі й відчувати матеріальність світла.

Дистрибуційні зміни підсилюють цю відкритість: стримінгові платформи формують кураторські добірки експериментального кіно, а цифрова синтетика (3-D графіка, анімація в реальному часі, інтеграція живих даних) надає авторам інструменти для створення «рухомих есеїв», що реагують на актуальні соціальні контексти майже «на лету» [29]. В українській практиці це поєднується з локальними міфологемами й документальними спостереженнями, утверджуючи концептуальний фільм як дієвий механізм культурної самоідентифікації та творчого діалогу зі світом.

Отже, концептуальне кіно посідає у сучасній культурі важливу роль як форма

художнього висловлення, що протистоїть шаблонному контенту та комерційним жанрам. Воно функціонує як простір особистісного й філософського осмислення дійсності, де візуальні метафори, фрагментарна структура та відкритість до інтерпретації дозволяють глядачеві не просто сприймати, а й активно співтворити сенс. Саме така модель кіномислення відповідає новим запитам аудиторії, яка прагне глибших, інтимніших і культурно значущих переживань. У контексті сучасного мультимедійного середовища, де кордони між видами мистецтва стираються, концептуальний фільм виступає не лише як жанр, а як платформа для міждисциплінарного діалогу, що об'єднує мистецтво, дизайн, звук, простір і глядацький досвід у цілісну, чутливу й актуальну форму.

1.2 Ідея як основа концептуального фільму

У будь-якому фільмі все починається з ідеї, але в концептуальному кіно вона працює ширше, ніж просто «перша думка» сценариста. Це стрижень, до якого орієнтуються всі інші елементи: сюжетні події, візуальний стиль, звук, ритм монтажу. Режисер формулює не стільки послідовність подій, скільки образ, питання чи внутрішній стан, який хоче зафіксувати. Вже під цей задум підбирають оптику, палітру кольорів, характер світла, темпоритм сцен. Тому герої та події в концептуальному фільмі не завжди поводяться як «рушії сюжету» у класичному сенсі: вони радше випробовують ідею на міцність - показують, як вона звучить у різних обставинах і скеровують глядача до роздумів, замість прямого моралізування.

Застосування відкритої, символічної мови у короткометражному кіно зумовлює зміну ролі глядача – він вже не є пасивним спостерігачем, як у класичних сюжетно-орієнтованих фільмах, а перетворюється на активного співтворця. Концептуальна форма не ставить перед собою мети пояснити чи розкласти все по полочках: навпаки, вона апелює до досвіду, інтуїції та інтелектуальної роботи того, хто дивиться. Більшість символів, алюзій та смислових зсувів залишаються напіввідкритими - вони лише окреслюють контури ідей, які глядач має завершити

сам. Саме тому перегляд подібних стрічок перетворюється на досвід особистого осмислення, де побачене вступає в діалог із внутрішнім світом глядача.

Дослідник Річард Раскін у своїй праці про специфіку короткого метра підкреслює, що один із ключових принципів цього формату – створення простору для багатозначності. Він акцентує, що вдалий короткометражний фільм не обмежується поданням «готового» змісту, а навпаки, заохочує до інтерпретацій, часом суперечливих або далеких від первинного задуму автора [48]. У цьому полягає особлива цінність незавершеності: вона спонукає глядача мислити, рефлексувати, дискутувати і тим самим подовжує життя фільму за межами екрану. Замість фіксованої відповіді – відкриті питання, замість лінійної оповіді – полівекторна структура, що вимагає внутрішньої роботи й інтелектуальної чутливості.

У короткометражному форматі вага ідеї зростає експоненційно. Обмежений хронометраж змушує кожен секунду працювати на головний меседж: приглушений відтінок кадру, неочікувана пауза тиші чи одноразовий побутовий звук можуть промовити гучніше, ніж розгорнута сцена діалогу. Замість традиційних «фундаментальних» дійових осіб з'являються деталі-символи: самотня лампа, розбита чашка, тремтливий промінь світла. Вони склеюються у поліфонічний текст, відкритий до множинних читань, а фабула часто зводиться до кількох мінімальних драматургічних опор, що лише окреслюють коридор для інтерпретації [41].

Практично це означає, що вже в treatment-документі ідея диктує технічні рішення. Оператор тестує специфічне скло, щоби досягти потрібної аберації; художник-постановник добирає фактуру предметів під «температуру» задуму; звукорежисер конструює палітру шумів, здатних викликати емоцію ще до появи музики. Ритм кадру формується не за нормою тривимірної дії, а згідно з «пульсом» концепту: інколи монтаж зберігає довгі статичні плани, а інколи дробиться до ледь помітних миготінь - залежно від того, який внутрішній стан має прожити глядач. На знімальному майданчику сценарій стає радше навігатором, тоді як справжнім компасом лишається первинна теза, що коригує імпровізацію акторів і вносить

зміни у робочий розклад.

Після продакшну ця ж ідея керує стратегією пітчінгу й фестивального позиціонування. Промо-матеріали, log-line та трейлер не стільки «продають» сюжет, скільки артикують концепт, щоб одразу потрапити у фокус кураторів потрібних секцій. Навіть мінімальний бюджет може дати гучний резонанс, якщо висловлена теза зачіпає універсальну емоцію або унікально коментує сучасний контекст - від екологічної тривоги до досвіду цифрової самотності [25]. Так, ідея супроводжує картину від першої нотатки в режисерському щоденнику до останньої дискусії у фестивальному холі, залишаючись невидимим, але відчутним каркасом цілого аудіовізуального проєкту.

Отже, у концептуальному короткометражному кіно ідея не є відправною точкою, а центральним ядром, що визначає форму, мову й ритм усього фільму. Вона керує не лише розробкою сценарію, а й усім візуальним і технічним наповненням, включно з композицією кадру, роботою зі світлом і звуком. Такий підхід змінює саму логіку взаємодії з глядачем - замість прямолінійного сюжету виникає багат шаровий простір для інтерпретацій, де кожна деталь може мати символічне значення. Ідея стає головним рушієм не лише художніх, а й виробничих і фестивальних рішень, супроводжуючи фільм на всіх етапах його існування.

1.3 Значення символізму та метафор у короткометражному кіно

У стислій формі короткометражного фільму час - найдорогоцінніший ресурс, тож символ починає виконувати роль «конденсатора» змісту: один влучно поданий предмет або жест за секунди передає те, для чого в повнометражній картині знадобилася б ціла репліка чи сцена. Саме тому режисер працює зі світлом, кольором, фактурою простору і навіть паузами тиші так само уважно, як із акторською грою: кожний візуальний чи звуковий штрих підсилює головну тему й одночасно підкидає глядачеві додатковий «ярус» для осмислення [34]. Коли екранний час обмежено кількома хвилинами, жодна деталь не може бути випадковою: приглушений зелений у задньому плані, ламкий звук кроків по

щебеню чи коротке згасання світла стають окремими репліками, що промовляють гучніше за слова й формують міжкадрові зв'язки, лишаючи сюжет відкритим для подальших роздумів.

Символіка в тізері працює на кількох рівнях одночасно. З одного боку, вона допомагає сфокусувати увагу на ключовому мотиві – наприклад, чашка з тріщиною може прямо вказувати на тему втрати або крихкості. З іншого боку, знайомі об'єкти, що повторюються у зміненому контексті, відкривають нові значення. Один і той самий символ, перенесений у різні обставини, набуває іншого сенсового «заряду» і провокує глядача на власні інтерпретації. У результаті тізер не нав'язує однозначне трактування, а залишає простір для співучасті: кожен глядач може побачити в ньому щось інше, додаючи до авторського задуму власний досвід. Завдяки цьому робота набуває багатоголосості – множинності прочитань, яка триває довше, ніж сам перегляд. Замість того щоб давати чіткі відповіді, структура побудована як система натяків, де символи – це не стільки ключі, скільки запрошення до розгадки.

Метафоричне зображення у фільмі виходить за межі буквального – воно перетворює звичайний візуальний елемент на носій абстрактного змісту або глибинного психологічного стану. Силует героя, що поступово розчиняється в тумані, не просто присутній у кадрі – він набуває функції емоційного і філософського знака. Такий образ водночас позначає стан втрати, внутрішньої розмитості, перебування на межі рішень або ідентичностей. Саме завдяки цій багат шаровості глядач не сприймає його буквально, а «зчитує» через особисті емоції, досвід і пам'ять.

У подібній візуальній мові не існує чітко заданих трактувань – навпаки, вона відкриває поле для асоціацій, де кожен може побачити своє. Це естетика натяку, недомовленості, в якій важливо не стільки те, що показано, скільки те, що відчувається. У цьому полягає одна з ключових переваг короткометражного фільму: стислість хронометражу компенсується глибиною семантичного навантаження кожної сцени. Один візуальний жест, правильно обраний і точно поданий, може містити у собі кілька рівнів значення – від буквального до

символічного, від індивідуального до загальнолюдського.

Такий підхід резонує з природою короткого метру як формату, що дозволяє концентрувати ідеї, не розгублюючи їх у розгалуженому сюжеті. Як відзначає Пономаренко, короткометражне кіно часто працює як візуальний афоризм – коротка, але насичена формула, здатна залишати післясмак довше, ніж повнометражна історія [40]. Саме тому експеримент із метафорою тут не просто виправданий, а необхідний - він дозволяє сказати найважливіше без зайвих слів, лише через образ, через присутність, через тишу.

Метафоричне мислення у сфері кіномови формується на стику технічного досвіду та художнього сприйняття. У професійній комунікації часто виникають терміни, які одночасно передають суть процесу і ставлення до нього – через емоційний або образний код. Така термінологія не просто називає явище, а фіксує його ефект, вплив або інтерпретацію, дозволяючи стисло передати складні відчуття. Це особливо помітно у сфері монтажу, саунд-дизайну або камерної роботи, де один влучний образ здатен замінити складне технічне пояснення.

У фаховому середовищі подібні метафори часто не стандартизовані, але широко зрозумілі – вони живляться інтуїтивним сприйняттям, практикою й культурним контекстом. Як підкреслюється у дослідженнях, присвячених розвитку мислення й професійної мови, саме на перетині раціонального й образного народжуються найстійкіші й найвиразніші поняття, що утримують і суть дії, і її оцінку [4].

Критерії, за якими визначають і впорядковують такі терміноодиниці:

Поєднання прямого та переносного значення. Термін водночас позначає конкретну кінопроцедуру й натякає на її емоційний чи естетичний ефект.

Образна новизна вислову. Словосполучення має «чіпляти» незвичністю, одразу викликаючи в уяві картинку або емоцію, яка підсилює сухе означення.

Зіставлення раціонального поняття з асоціативним. Назва співвідносить технічний прийом із добре впізнаваним феноменом поза кіномовою, аби увиразнити сенс терміну [17].

Приклади усталених метафоричних одиниць кінолексики:

«Фабрика мрій». Образ Голлівуду як індустрії масових «утопічних» видовищ: підкреслює конвеєрність виробництва й здатність стрічок тимчасово відводити глядача від буденності. Журналісти застосовують формулу, щоби акцентувати на споживацькому векторі контенту: *«американська “фабрика мрій” прагне залучити українських сценаристів»* [27].

«Золотий перетин». Математично виведена пропорція, що задає «невидиму гармонію» кадру; до кінематографічного словника її ввів С. Ейзенштейн, описуючи спосіб розташування ключових об'єктів у площині екрана для досягнення відчуття природної рівноваги [26].

«Монтаж атракціонів». Прийом різкого зіткнення двох або більше кадрів, покликаний спровокувати у глядача сильний афект. Сам термін відсилає до циркового атракціону: так само, як небезпечний номер викликає сплеск адреналіну, кінематографічне зіставлення різних планів створює емоційний шок і підсилює авторський меседж.

Завдяки образним, емоційно навантаженим назвам глядач швидко занурюється у контекст і вмикає асоціативне мислення: фільм починає читатись не буквально, а через підтексти, символи й атмосферу. Візуальні та звукові знаки працюють не як ілюстрації, а як емоційні тригери, здатні миттєво налаштувати на потрібний тон. Як зазначають дослідники, символіка кольору, звуку чи форми здатна викликати глибоке співпереживання та відчуття смислової напруги навіть без прямого пояснення, адже кінематограф ґрунтується на взаємодії сенсу, образу й переживання [43].

Символіка й метафора в короткому метрі виконують одразу дві функції. По-перше, вони дозволяють стискати оповідь, передаючи складні сенси в межах обмеженого хронометражу, коли кілька секунд екранного часу можуть містити цілий пласт підтексту. По-друге, вони відкривають простір для особистого осмислення, залишаючи після перегляду незавершений контур, у який глядач вкладає власний досвід. Такий підхід не лише економить виразні засоби, а й активізує глядацьку уяву. Саме ця здатність «говорити мало – значити багато» робить короткометражний формат особливо придатним для символічних рішень,

експериментів з мовчанням, деталями та настроєм. Кожен образ тут працює не лише як ілюстрація, а як точка входу в ширше поле інтерпретацій.

Отже, символізм і метафора у короткометражному кіно стають ключовими інструментами передавання змісту в умовах обмеженого часу. Один влучний візуальний чи звуковий штрих здатен вмістити багаторівневу ідею, яку неможливо вкласти у прямий діалог чи розгорнуту сцену. Такі елементи не просто прикрашають фільм, а стають основою його смислової архітектури, стимулюючи глядача до активної участі в інтерпретації. Метафорична мова дозволяє відмовитися від буквального і відкриває простір для асоціацій, інтуїції та особистого досвіду, перетворюючи перегляд на глибоко індивідуальну подорож. Завдяки цьому короткометражний фільм не завершується фінальним кадром – він продовжує існувати у внутрішньому діалозі, який запускає символічна система образів.

1.4 Структура сюжету в концептуальному кіно

Структура концептуального фільму рідко наслідує традиційну лінійну модель «зав'язка – кульмінація – розв'язка». Вона тяжіє до фрагментації, де події з'являються швидше як емоційні імпульси, ніж як ланки послідовної історії - такий підхід дає змогу сконцентрувати увагу на ідеї, а не на фабулі [34].

Далі сюжет тримається на асоціативному монтажі: кадри поєднують не за причинно-наслідковою логікою, а за схожістю настрою, кольору чи ритму. Так зображення починають «відкликатися» одне до одного, утворюючи нові смисли на перетині, а не в послідовності [53]. Час при цьому поводить гнучко: епізод може раптово стрибнути назад, паралельно показати інший часовий шар або повернутися до тієї самої миті з іншого ракурсу. Подібна розірваність хронології підкреслює невизначеність і заохочує глядача орієнтуватися не в датах, а в емоційному тоні сцени [28].

Нерідко режисер відмовляється від будь-якої «кульмінаційної» розв'язки: фільм може закінчитися відкритим запитанням або повтором мотиву,

підкреслюючи, що головне не дати відповідь, а сформулювати тему для подальших роздумів. У такій структурі кожен глядач сам визначає, які зв'язки між кадрами для нього працюють, і тим самим фактично завершує сюжет уже поза межами екрану.

У такій конструкції традиційний герой із чіткою мотивацією поступається місцем персонажу-символу. Часто це «порожня» фігура, крізь яку глядач проектує власні емоції, перетворюючи перегляд на акт особистої рефлексії [41].

Структури сюжету набувають образних форм:

коло - повернення до вихідної ситуації, що підкреслює циклічність досвіду;

спіраль - повтор із наростанням, у якому кожен виток поглиблює тему;

лабіринт - розрив логічних ланок і навмисна дезорієнтація глядача;

мозаїка - фрагменти, що складаються у смисл лише в уяві реципієнта [55].

Візуально-звукові повторення у фільмі функціонують як засіб моделювання емоційної циклічності. Образи, звуки чи фрази, що повертаються з певною регулярністю, створюють ефект внутрішньої петлі - вони ніби імітують нав'язливу думку, яка не відпускає. Така ритміка не лише структурує наратив, а й поглиблює емоційний зв'язок із глядачем, апелюючи до інтуїтивного рівня сприйняття [10].

Символічні кольори у концептуальному фільмі виконують роль непомітних «стрічкопровідників» сюжету. Коли кадр раптово спалахує насиченим червоним, це не просто декоративний штрих: для глядача такий колір-сигнал означає загрозу, підвищену тривожність або момент емоційного піку. Усередині тієї самої стрічки приглушений синій може слугувати знаком відстороненості чи втрати зв'язку з реальністю. Подібні візуальні «ключі» економлять екранний час, адже дають змогу без слів окреслити зміну настрою персонажа, підказати приховану напругу або вказати на зону небезпеки. Різкі зіставлення палітр - наприклад, коли тепла лампова жовтизна раптом поступається холодному металевому саяву - створюють ефект переходу у новий смисловий шар, ніби перегортаючи сторінку невидимого сценарію [51].

Аби підсилити дію кольору, фактури та ритму, у тізері застосовано прийоми асоціативного та еліптичного монтажу. Замість класичної послідовності, де кожен кадр логічно продовжує попередній, монтаж побудовано за принципом емоційної

або зорової подібності: кадри з'єднуються за ритмом, кольоровою температурою чи характером звуку. Наприклад, світло від запальнички може переходити у кадр із вогнем, а шум руху в інтер'єрі – у звук прибою на пляжі. Така побудова не пояснює прямо, а натякає, створюючи атмосферу, в якій смисли виникають через асоціації, а не сюжетну прямолінійність.

У тізері також активно використовується еліптичний монтаж – техніку, за якої між кадрами залишаються смислові прогалини. Замість ідеї демонструвати всю дію безперервно, навмисне пропускаються фрагменти, які глядач має уявити сам. Такі «еліпси» працюють як простір для внутрішньої роботи: глядач самостійно реконструює події між сценами, вибудовує логіку змін, емоційних переходів або психологічного розвитку персонажа. Вони не лише загострюють увагу, а й роблять перегляд більш залученим - як процес складання цілого з фрагментів.

У цьому підході монтаж стає інструментом створення смислу, а не лише технічного з'єднання кадрів. Як зазначено в кінознавчих дослідженнях, зокрема в роботі Л. Брюховецької, саме завдяки поєднанню асоціативних переходів і еліпсів глядач починає не просто дивитися, а мислити в межах структури твору - знаходити внутрішні зв'язки, підключати досвід і відчуття [3].

Плин часу в короткометражному фільмі нерідко підпорядковується не хронології, а емоційній логіці оповіді. Автор свідомо відмовляється від лінійної структури, що нагадує звичну послідовність подій, і натомість вибудовує оповідь навколо внутрішнього стану персонажа. Це дає змогу «перескакувати» між часовими площинами – спогадами, уявленнями про майбутнє чи паралельними версіями тієї ж сцени, переглянутої з іншої перспективи. Подібна монтажна побудова створює ефект розмитості часовості, де акценти розставляються не через причинно-наслідкові зв'язки, а через переживання, сенси й атмосферу [46].

Саундтрек підтримує цей нестандартний ритм, уникаючи традиційної мелодійної побудови на користь складного багат шарового звучання. Замість чіткого лейтмотиву використовуються фрагменти шепотів, поліфонічні шуми, електронні або акустичні семпли, які часом звучать як відлуння внутрішнього голосу. Окремі музичні вставки додають до цього простору відчуття меланхолії,

напруги або відстороненості. Ці елементи не просто супроводжують зображення – вони створюють паралельний аудіальний наратив, де кожен звук виконує функцію емоційного маркера. Скрегіт металу може викликати асоціацію з тривогою, ламкий шум флуоресцентної лампи – із нервовою напругою, а тиха текстура гітарного акомпанементу – з відчуженістю або замкненістю. Музика й звук перестають бути фоном і стають ключем до сприйняття. Вони формують емоційний ландшафт фільму, в якому глядач не просто чує, а проживає сцени на рівні тілесної пам'яті. Як зазначає Фітч, саме в таких звукових структурах розкривається глибинна здатність кіно до інтуїтивної комунікації – позасюжетної, але смислово насиченої [38].

У підсумку сюжет у концептуальному кіно нагадує відкрите поле: автор встановлює опорні стовпи – кольорові сигнали, звукові мотиви, ритмічні паузи - а глядач натягує між ними власні смислові нитки. Саме такий принцип «відкритого контуру» допомагає короткому або експериментальному фільму залишатися в пам'яті довше за його тривалість: історія закінчується на екрані, але продовжується у внутрішньому монологі того, хто її дивився.

Колірна драматургія у концептуальному кіно нерідко замінює класичні сюжетні вузли. Режисер будує «палітрову» арку: початкова тепла гамма може поступово десатуруватися, а в ключовий момент різко вибухнути контрастом, буквально «малюючи» переломний стан героя. У короткому метрі такий прийом працює як сигнал для глядача - зміна відтінку сама по собі позначає нову фазу історії, звільняючи оповідь від пояснювальних реплік або зайвих сценічних перехідників. Тому один кадр, зафарбований у кривавий червоний, миттєво створює відчуття небезпеки, тоді як повернення до вимитої синьо-сірої гами фіксує емоційне «після» й допомагає тримати ритм розповіді без класичної кульмінаційної «шапки» .

Порушена хронологія підсилює цю колірну логіку. Повтори й петлі нагадують механіку сновидінь: сцена може виринути вдруге з мінімальним відхиленням, аби показати зміну внутрішнього стану героя. Такий «час сну» характерний для стрічок Девіда Лінча; у «Твін Пікс» той самий коридор, освітлений інакше, перетворюється

з місця спокою на осередок тривоги, демонструючи, що змінилася не подія, а кут її сприйняття. Деякі автори йдуть далі й вибудовують дзеркальну структуру: фінальний кадр майже дослівно дублює стартовий, але з дрібним зсувом - наприклад, героїня сидить у тій же кімнаті, тільки світло тепер холодніше, а звук годинника голосніший. Так підсумовується не розвиток дії, а трансформація погляду глядача на вже знайомі образи.

Відкрита форма залишає історію «недозамкненою», провокуючи тривалу післяекранну роботу свідомості. Коли пояснення бракує, глядач виносить питання із собою й починає дописувати сюжет особистими асоціаціями. Саме тому обговорення концептуальних картин легко виростають у соціальних мережах у свою «додаткову реальність» - фан-відео, ремікси, есе-тлумачення, де кожен заповнює пропущені ланки на власний розсуд. Подібну модель пропонує й український короткий метр «Ехо»: фільм суцільно складений із міських пейзажів, з'єднаних емоційним, а не причинним монтажем; жоден персонаж не названий, і глядач «вставляє» у порожнє місце власний досвід блукання між ідентичностями, завершуючи оповідь у своїй голові.

Отже, структура сюжету в концептуальному кіно відходить від класичної драматургії на користь асоціативної побудови, де події, кольори, звуки та ритм монтажу формують емоційне середовище замість прямолінійного наративу. Візуальні та звукові повтори, символічна палітра, еліпси й фрагментованість створюють відкритий контур, у якому кожен глядач самотійно вибудовує смисли. Такий підхід перетворює перегляд на акт особистої інтерпретації, а фільм – на простір внутрішньої участі. Саме тому концептуальні стрічки залишають тривалий емоційний слід, існуючи в пам'яті довше за свою хронометражну тривалість.

1.5 Семіотика візуального мислення в концептуальному фільмі

У концептуальному кіно розповідь вибудовується не стільки крізь події, скільки через мережу візуальних і звукових знаків. Колір, текстура світла, масштаб простору та розташування акторів у мізансцені вступають у «семіотичний діалог»

з глядачем: кожен елемент кадру працює як самостійна одиниця «речення», а монтаж збирає ці «слова» у синтаксичну конструкцію. Сприйняття стає двостороннім процесом-автор кодує образи, а глядач розшифровує їх, залучаючи власний емоційний і культурний досвід; тому значення формується спільними зусиллями й лишається рухомим, поки триває перегляд [26].

Візуальні елементи у фільмі мають змінну семантику: один і той самий предмет може набувати різних значень залежно від контексту сцени. Наприклад, закрите вікно у тісному, темному приміщенні може асоціюватися з ізоляцією, обмеженням, тоді як у просторому й світлому інтер'єрі воно викликає відчуття безпеки чи тиші. Значення об'єктів не фіксоване – воно формується через співвідношення з драматургічним середовищем [8].

Колірна драматургія в тізері додає ще один рівень смислового сприйняття. Насичений червоний з'являється лише в ключові моменти й одразу викликає відчуття тривоги або загрози. Натомість холодні сині відтінки працюють на протилежному полюсі – приглушують емоції, підкреслюють дистанцію, ізоляцію чи стан внутрішньої зупинки. Таке чергування кольорів не лише задає настрій окремим сценам, а й формує внутрішній ритм: зміна тональності виконує функцію емоційного сигналу, що передує або супроводжує зсув у стані героя. У деяких випадках цей зсув сприймається сильніше, ніж якби його було виражено словесно або через дію - саме завдяки колірному акценту. У тому ж ключі світло задає «граматику настрою»: різке контрове освітлення читається як тривога чи конфлікт, тоді як м'які розсіяні промені вибудовують атмосферу спогаду або уявного простору [24].

Просторова постановка кадру не є нейтральною - вона передає закодовані повідомлення про емоційний стан, дистанцію і психологічне положення персонажа. Зйомка з високої точки зору створює ефект відстороненості, ніби глядач спостерігає за подією як зовнішній спостерігач, без прямої емоційної участі. Натомість низький ракурс наближує до тіла персонажа, змушує дивитись «знизу вгору» або майже зсередини ситуації, активізуючи емпатичне залучення. Просторові параметри також працюють як емоційні індикатори: тісні кімнати,

обмежені проходи, низькі стелі викликають відчуття тиску, ізоляції, напруги. Водночас відкриті простори - пейзажі, горизонти, великі площини - можуть нести як емоцію звільнення, так і холодної відстороненості або внутрішньої порожнечі, залежно від освітлення, кольору та руху камери. Як підкреслює Браун, кінематографічна композиція - це мова, здатна передавати психологічні значення навіть без жодного слова, формуючи контекст сприйняття вже через розташування об'єктів у просторі [37].

Усі ці знакові шари сходяться під час монтажу. Еліпси та асоціативні стики залишають навмисно незаповнені проміжки, через які глядач сам реконструює відсутні зв'язки, «дописуючи» історію власними асоціаціями. Саме тому концептуальний фільм працює як візуальний текст із відкритим фіналом: автор формує систему кодів, але остаточне значення вона отримує лише у взаємодії з глядачем. Чим активніший цей діалог, тим довше живе стрічка поза межами екрану.

У композиції кадру-символу режисери часто опираються на класичні принципи рівноваги: об'єкт, винесений у точку «золотого перетину», підсвідомо читається як центр смислу, тоді як легке зміщення тієї ж деталі створює відчуття дисонансу і тривоги.

Другий, менш помітний, але не менш промовистий пласт – це звук. Часом найсильнішим «знаком» стає порожній кадр: чорний екран чи тиша позначають концептуальну паузу, де аудиторія змушена самотійно добудувати зміст відсутньої ланки. Укорочений хронометраж тільки підсилює цю насиченість: колір, світло, ритм і звук накладаються один на одного, утворюючи багаторівневий код, що зчитується миттєво. Власне тому режисери свідомо «вимикають» класичну причинно-наслідкову оповідь: глядач переходить із режиму стеження за подіями у режим декодування символів. Візуальні алегорії при цьому часто апелюють до колективної пам'яті - шлях у лісі, вода як межа підсвідомого, сходи як ознака переходу - але можуть вступати і в прямий конфлікт: священний знак, показаний гротескним ракурсом, провокує перегляд усталеного значення. Усе це разом перетворює концептуальний фільм на відкритий текст: остаточний сенс складається лише в момент зустрічі картини з досвідом конкретного глядача.

У кадрі кожен жест семантичний: мінімальний рух руки замінює сторінку діалогу, а різкий фокус-пулінг переносить ідейний центр углиб простору. Світло підсилює код: строб мигтить тривогою, бокове м'яке - сигналізує спогад; перекіс композиції чи високий ракурс позначають психологічний дисбаланс. Порожній чорний екран або довгий «затриманий» план покликані активувати внутрішній монолог глядача, залишаючи місце для самостійної реконструкції смислу.

Стрічка може накладати found-footage, зернисту «документальну» фактуру або напівпрозорі палімпсест-кадри: глядач розпізнає не лише знак, а й його культурне походження, розширюючи поле інтерпретацій. У короткому метрі така насиченість зчитується майже миттєво: колір, звук і ритм складаються в суперпозицію кодів, що дозволяє передати складний сенс за лічені хвилини.

У підсумку семіотична парадигма концептуального кіно зміщує акцент із «що сталося» на «як це прочитати». Текст фільму народжується у взаємодії авторського коду й глядацького досвіду; з кожним переглядом знаки переозначаються, відкриваючи нові смислові шари й утримуючи картину в культурному обігу задовго після виходу з темної зали.

Проведений огляд показав, що концептуальне короткометражне кіно діє як окремий «ідейноцентричний» напрям: воно свідомо відмовляється від класичної триактної схеми, натомість перетворює перегляд на діалог автора й глядача, у якому напіввідкриті символічні конструкції потребують активної інтерпретації [6].

Ідея як рушій. Саме концепт визначає форму, ритм і тип наративу. У короткому форматі лінійні події мінімізуються, а екран насичується деталями й паузами, що «компресують» складну систему значень [17].

Символіка та метафора. Один багатозначний образ здатен замінити розлогий діалог. Колір або звук миттєво фіксує внутрішній злам героя й відкриває широкий простір для особистих трактувань [25].

Альтернативна сюжетна логіка. Фрагментація, асоціативний монтаж і кільцеві структури формують «логіку відчуття» замість причинно-наслідкової послідовності; глядач самостійно добудовує пропущені ланки, створюючи персональну версію історії [29].

Семіотичний ракурс. Кадр, світло, ракурс, жест і шум функціонують як автономні знаки; у процесі постпродакшну (кольорокорекція, глітч-ефекти, пікселізація) ці знаки остаточно «шифруються», додаючи коментар про крихкість цифрової пам'яті [24].

Емоційна та соціальна функція. Психологічні дослідження підтверджують: метафора активує емоційну пам'ять швидше, ніж пряме слово, тому такі стрічки залишають тривалий «ефект післядії» [5].

Індустріальний і освітній потенціал. Короткий формат органічно лягає у фестивальні програми й онлайн-платформи, водночас тренуючи в глядача навичку «читати» складні образи у перенасиченому медіасередовищі [32]. Технології VR та інтерактивний монтаж уже дозволяють буквально «ходити» всередині знакової структури, розширюючи можливості жанру [47].

Отже, концептуальне короткометражне кіно демонструє, як пріоритет ідеї над подією, символічна насиченість і відкрита структура здатні розширити межі кіномови й запропонувати глядачеві не готові відповіді, а стимул до внутрішнього діалогу.

Висновки до 1 розділу

У першому розділі дипломної роботи було здійснено теоретичне обґрунтування природи та особливостей концептуального короткометражного кіно. Проведений аналіз дозволив окреслити ключові характеристики цього формату, зосереджені навколо пріоритету ідеї, нестандартної структури наративу, метафоричної насиченості та відкритості до інтерпретації.

У підрозділі 1.1 розглянуто поняття концептуального кіно та його місце в сучасній культурі. Було визначено, що такий формат фільмів відмовляється від класичної тридієвої драматургії на користь візуально-звукової концентрації ідеї. Концептуальне кіно функціонує як медіа-простір для особистісного, філософського та естетичного осмислення дійсності, набуваючи міждисциплінарного характеру й інтегруючись у сферу медіа-арту, фестивального

кіно та цифрових форматів.

У підрозділі 1.2 проаналізовано роль ідеї як стрижня концептуального фільму. Визначено, що саме ідея визначає ритм, візуальні рішення, драматургію й технічну побудову картини. У короткому метрі це набуває особливої ваги: від treatment-документу до постпродакшну всі етапи спрямовані на точну реалізацію концепту. Ідея перетворюється на компас, що формує не лише зміст, а й спосіб його втілення.

У підрозділі 1.3 було досліджено значення символізму та метафори. З'ясовано, що ці інструменти дозволяють конденсувати сенси та передавати багатозначні емоційні або філософські повідомлення за допомогою образів, звуку, кольору чи фактури. Короткий формат фільму лише підсилює потребу в такій візуальній мові, що дає змогу глядачу активно залучатися до осмислення побаченого.

Підрозділ 1.4 присвячено аналізу структури сюжету у концептуальному кіно. Було виявлено, що традиційна хронологія та лінійна логіка часто замінюються на асоціативну побудову, фрагментарність, циклічні повтори та еліптичний монтаж. Така модель дозволяє не просто показати події, а створити простір для емоційної рефлексії, де кожен глядач вибудовує власну версію історії на основі запропонованих візуальних і звукових кодів.

У підрозділі 1.5 розглянуто семіотичний підхід до візуального мислення в концептуальному фільмі. Сформовано уявлення про кадр як систему знаків, де кожен елемент має потенціал значення: світло, колір, ракурс, монтаж і звук функціонують як частини єдиного комунікаційного механізму. У результаті значення формується у взаємодії між авторською мовою й інтерпретацією глядача, що перетворює фільм на відкритий текст.

Отже, перший розділ заклав наукову та методологічну основу для практичного дослідження концептуального короткометражного кіно. Поглиблене розуміння ролі ідеї, символів, структури сюжету та семіотичних інструментів дозволяє перейти до аналізу конкретного прикладу - тізеру фільму «Пакетик чаю» - з чітко сформульованим набором аналітичних критеріїв і з урахуванням специфіки жанру.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ ВІЗУАЛЬНО-ЗВУКОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ ТА КОМПОЗИЦІЇ ТІЗЕРУ

2.1 Аналіз художньої концепції та візуальних засобів її втілення у фільмі «Пакетик чаю»

У фільмі «Пакетик чаю» обраний формат кадру з помірно широким співвідношенням сторін створює відчуття простору навколо героя: надлишок «повітря» в кадрі підкреслює часові паузи, ніби візуально розтягуючи мить між діями й запрошуючи глядача до споглядання [12]. Одночасно обмежена глибина різкості – з фоном, що м'яко розмивається – фокусує увагу на ключових об'єктах (чашка, мушля), які перетворюються на смислові «якорі» сцени й задають відправну точку для внутрішнього монологу персонажа [18].

Темп руху камери також служить драматургічній меті: тривалі панорами, у яких утримується статичний кадр, працюють як «візуальне дихання», даючи змогу вловити найтонші емоційні нюанси навіть у відсутності діалогу. Це сповільнення сприйняття підкреслює контраст між «ламповою» камерністю кухні та відкритістю морського узбережжя – дзеркалом внутрішнього конфлікту героя між безпекою рутини та прагненням змін.

Комбінування побутових і природних шумів дозволило створити багатошаровий, але стриманий звуковий фон. Повторюване цокання годинника в інтер'єрі й рівномірний шум хвиль у зовнішніх сценах накладаються один на одного, підкреслюючи одночасно рутину повсякдення та внутрішній зсув героя. Звуковий контраст тут не створює конфлікту, а радше формує поступовий перехід між станами. У кульмінаційний момент шум моря раптово обривається – утворюється тиша, яка не є просто відсутністю звуку, а працює як активний засіб психологічного впливу. Саме пауза або несподіване припинення звукового потоку може мати найбільшу емоційну силу, оскільки активує внутрішню роботу глядача й звільняє місце для особистих асоціацій [39].

Колористична арка фільму поступово рухається від теплих сіро-блідоблакитних відтінків інтер'єру до насиченого монохромного синього на узбережжі. Така гра з десатурацією створює візуальну метафору внутрішнього «очищення» героя від ментального перенавантаження до спокійної, очищеної тиші. Ледь помітний віньєт у кімнатних сценах фокусує погляд у центрі кадру, що підкреслює замкненість простору, тоді як відсутність віньєту у сценах на морі посилює ефект відкритості. Колір тут не просто оформлює кадр, а формує настрій, створюючи додаткову емоційну площину сприйняття [35].

Правило трьох у фіналі організовує ритм завершення: чашка у воді, відлуння кроків по піску й тиша на чорному екрані формують триступеневу медитацію, яка «розм'якшує» кордон між фільмом та рефлексією після нього. А універсальна символіка без діалогів забезпечує стрічці природну адаптацію до міжнародних конкурсних програм «New Vision» і «Experimental Shorts» [7].

Нарешті, делікатна типографіка Grotesk у титрах, текстури постпродакшн-глітч і легка пікселізація стають частиною візуальної мови проєкту, а згадка мушлі як інтертекстуального ключа до класичних кіношедеврів (від Фелліні до Вертова) додає глибинної культурної резонансу [30]. У сукупності ці рішення трансформують «Пакетик чаю» з етюд побутового ритуалу в багат шаровий кінематографічний текст, що звучить і промовляє крізь простір, звук і колір.

Отже, у фільмі «Пакетик чаю» візуальні та звукові засоби використовуються не як ілюстрації, а як повноцінні виразники внутрішніх станів. Формат кадру, глибина різкості, ритм монтажу, колористика та звук створюють складну багаторівневу систему, що веде глядача від зовнішнього споглядання до внутрішнього переживання. Кожна деталь - від кольору до паузи - працює на розкриття художньої концепції, перетворюючи побутову ситуацію на метафору психологічного руху. Таким чином, візуально-звукова мова фільму формує самостійний простір думки, що продовжується вже поза межами екрану.

2.2 Розробка композиційних рішень та побудова кадру у фільмі «Пакетик чаю»

У «Пакетику чаю» майже всі кадри знято на iPhone 16 у режимі Cinematic, і саме цей вибір техніки задає стриману, але водночас глибоко виразну естетику. Співвідношення сторін 2.39:1, притаманне режиму Cinematic на iPhone 16, створює ефект кінематографічної глибини, водночас утримуючи кадр у межах, що зберігають інтимність і фокус на деталях. Такий формат дозволяє уникнути надмірної відкритості простору, сприяючи концентрації на внутрішньому стані сцени.

Надлишок «повітряного простору» навколо героя наголошує на паузах між діями – занурення пакетика, постукування ложечки, зупинка погляду. Кадр ніби промовляє сам за себе, дозволяючи глядачеві побачити нюанси простору без зайвих пояснень.

Глибина різкості в кожному кадрі обмежена діафрагмою Cinematic-режиму: фон м'яко розмивається, переводячи фокус на чашку, чайник або мушлю. Цей прийом, що імітує роботу кіноплівки, робить дрібні предмети центральними семантичними маркерами сцен: вони не просто наповнюють картинку деталями, а стають вісниками внутрішнього стану персонажа - його тривоги чи споглядання .

Уповільнені панорами забезпечують глядачеві час зчитати приховані емоційні відтінки: коли камера плавно ковзає вздовж кухонного столу, видно не лише текстуру старої деревини, але й ледь помітні зміни світлотіні. Переходи між локаціями відбуваються через асоціативні монтажні зв'язки: тут зерниста текстура кухонної плитки перетікає у піщані хвилі, ніби показуючи, як одна емоція плавно витісняє іншу .

Світло і колірна палітра фільму працюють як другий сюжет. Інтер'єр кухні заповнений теплими, майже карамельними тонами, які візуально укутують героя, створюючи відчуття домашнього захисту. На березі ж камера фіксує прохолодні сіро-блакитні відтінки моря й неба - це не просто естетичний контраст, а нагадування про те, що внутрішній простір може бути таким же широким і вільним,

як і природний ландшафт .

Нарешті, структурна завершеність досягається через тонко вибудовані графічні й семіотичні елементи. Мінімалістичне оформлення титрів у нижній частині кадру підкреслює стриманий характер фільму, а відсутність діалогів дозволяє універсальному образу «чашки чаю» працювати без мовних бар'єрів - саме тому «Пакетик чаю» природно вписується в програму міжнародних фестивальних секцій *experimental*.

У сукупності ці рішення доводять: навіть знятий на смартфон короткий етюд може стати багат шаровим медитативним полотном. Колір, звук, рух камери та монтаж утворюють єдину тканину, що без слів передає внутрішню трансформацію героя і запрошує глядача до м'якої, але глибокої рефлексії.

Отже, композиційні рішення у фільмі «Пакетик чаю» побудовано навколо ідеї тиші, простору та зосередженості на деталях. Використання смартфона з *Cinematic*-режимом не обмежує, а навпаки, підсилює інтимність кадру, де кожен предмет і жест набувають символічного значення. Світло, колір, ритм камери та монтаж зливаються в єдиний наратив, де форма і зміст нероздільні. Такий підхід перетворює навіть звичні побутові сцени на кінематографічний досвід, відкритий до особистої інтерпретації.

2.3 Роль аудіального простору: звук як структурний і емоційний чинник

У «Пакетику чаю» звук виступає не другорядним елементом, а повноцінним учасником наративу. Ще на етапі розробки аудіальна доріжка проєктувалася паралельно з візуалом: шелест пакетика у чашці, цокання ложки, потріскування підлоги та шум хвиль фільтруються крізь призму емоцій персонажа, створюючи власну сюжетну лінію й ведучи глядача за настроєм фільму, а не лише супроводжуючи картинку.

Натуральні шуми записувалися безпосередньо на локаціях із мінімальною обробкою. Завдяки цьому підхід звучання залишається «живим» і водночас документальним.

Тиша в «Пакетику чаю» працює як драматургічний інструмент: у ті моменти, коли зображення ніби «зависає», залишаючи лише дихання героя, абсолютна відсутність сторонніх звуків перетворюється на місток до внутрішнього всесвіту персонажа. Саме завдяки таким «звуковим паузам» наступний шум – хай це шурхіт хвиль чи скрип кроків по піску – виринає з глибини тиші максимально контрастно й гранично виразно, змушуючи глядача зосередитися на власному сприйнятті.

Монтаж звукових шарів відмовляється від різких переходів: кожен звук наростає й затихає поступово. Така техніка створює ефект «музики тиші», коли щонайдрібніші елементи аудіального простору – цокання годинникового маятника, легке дзвінке підґрунтя чайної чашки – набувають особливої ваги й стають частиною рівноправного діалогу між зображенням і звуком.

У сценах кухні побутовий аудіоряд сприймається як «ритмічний каркас»: киплячий чайник та ритмічне постукування ложки формують невидиму метричну основу, яка, незалежно від темпу монтажу, дає глядачеві відчуття плину часу. Цей ритм нагадує щоденний ритуал, який герой повторює знову і знову, доки не відчує потребу зупинитися й приділити увагу власним думкам.

Переходячи до узбережжя, аудіальний простір розширюється: у широкому стереоканалі шум хвиль і вітер утворюють об'ємну «звукову обгортку», що буквально оточує глядача. Тут звук не стільки підкреслює рух камери по горизонталі, скільки символізує свободу й безмежність, відтворюючи той же контраст між рутиною кухні й відкритістю природи, який ми бачимо в кадрі.

Нарешті, фінальна «порожня» тиша, залишена у трьох ключових моментах, працює як кульмінація аудіально-візуальної оповіді: вона перериває будь-який звуковий потік і залишає глядача наодинці з власними думками. У цей момент аудіальний простір перетворюється на внутрішній діалог слухача, який уже не просто чує, а співпереживає й доповнює світ фільму власним досвідом.

Завдяки такому комплексному підходу «Пакетик чаю» демонструє, як звук може бути структурним і емоційним чинником: він утворює ритм, підкреслює символічні жести і водночас створює власний сюжетний «контрапункт», який безпосередньо резонує з візуальним рядом.

Цей документальний підхід до саунд-дизайну формує нову систему виразності: звук починає функціонувати як третій актор у кадрі – поруч із героєм і простором. Він не лише супроводжує, а резонує з емоційними хвилями персонажа, озвучуючи внутрішнє без потреби в репліках. Як підкреслює Матвєєва, робота зі звукошумовими ефектами в кіно потребує не тільки технічної точності, а й інтуїтивної чутливості до того, як звучання вплітається в настрій сцени, передаючи найтонші зрушення стану [24].

Ключові переходи, як-от зміна локації з інтер'єру на морський берег, не підсилені традиційною музикою. Натомість їх відзначено зміною рівня звукової щільності – наприклад, короткою акустичною паузою або несподіваною зміною спектру шуму. Такі «злами» не є тишею в буквальному сенсі, але вони концентрують увагу на деталях - диханні, порожньому звуку повітря, зміні фактури тиші. Це занурює глядача в стан сповільненого сприйняття, де кожен звук вимагає уваги й інтерпретації.

Аудіальний дизайн у цьому випадку не веде сюжет, а супроводжує внутрішню динаміку спостереження. Звуки не підказують, що саме відбувається, а створюють простір для власних рефлексій. Як зазначено в сучасних підходах до звукової роботи в кіно й медіа, подібна стратегія дозволяє глядачеві не просто слухати, а слухати себе – відчувати ритм сцени як внутрішній досвід, а не як нав'язаний емоційний сигнал [38].

Звуки не перетягують увагу, а органічно доповнюють зображення, створюючи ефект природного середовища, що «живе» паралельно до персонажа. Саме через таку акустичну непомітність виникає глибше відчуття присутності - глядач не просто бачить сцену, а ніби чує її зсередини. Кожен звук зберігає свою реалістичну текстуру: нічого не приглушено, не згладжено, не підсилено надміру. Як відзначається в дослідженнях зі звукошумових ефектів у кіно, саме такий підхід - робота з мікродеталлями звуку - дозволяє створити справжню звукову драматургію без використання музики чи класичних реплік [36].

Музичні вставки використовуються надзвичайно економно – лише там, де натуральні шуми потребують додаткового емоційного відтінку і не диктують сцені,

а підкреслюють її тон. Діалоги у фільмі відсутні взагалі: єдиний «голос» персонажа мовить через шурхіт тканини, легкі кроки та звук води, залишаючи глядачеві простір для власної інтерпретації його думок і відчуттів. Така «антипатернальна» звукова структура запрошує до співтворчості, коли ми не отримуємо готових підказок, а самі стаємо У «Пакетику чаю» звук спроектовано як повноцінного «співрежисера», що веде глядача через внутрішні стани героя. Акустичне середовище записано наживо без зайвої обробки, щоб зберегти фактуру простору й створити ефект реальної присутності [45]. Реверб і легкий slap-back у кімнатних сценах підсилюють відчуття замкненості, тоді як на узбережжі хвилі подано у широкому стерео, передаючи безмежність простору та емоційне очищення персонажа [52].

Монтаж аудіо вибудовано за принципом «музики тиші»: усі звуки нарастають і згасають поступово, а паузи між ударами хвиль працюють як драматургічні кульмінації, змушуючи слухача прислухатися до власного дихання й думок [21]. Динамічна автоматизація гучності створює відчуття «дихання» простору: фон тихішає перед крупними планами й знову наповнюється звуками під час загальних кадрів. У результаті звук і тиша працюють як єдина емоційна мова, де навіть шерех, подих чи раптова зупинка звучання стають повноцінними маркерами значення. Як зазначено у джерелі, саме в такому балансі між тишею і мікрозвуками проявляється особлива чутливість авторського висловлювання, коли кожен акустичний штрих відкриває доступ до внутрішнього світу персонажа [55].

Ключовим емоційним прийомом у фільмі є використання психоакустичних ефектів: slap-back відлуння у тісному інтер'єрі та частотні cross-fade переходи між домашніми й зовнішніми шумами створюють тактильне відчуття руху героя між двома світами. Ці техніки не лише формують атмосферу, а й впливають на емоційне сприйняття простору, стираючи межу між зовнішнім і внутрішнім. Завдяки цьому аудіальний шар фільму перетворюється на повноцінний інструмент розкриття внутрішнього стану персонажа. Як зазначає Холман, саме тонка робота з простором, частотою та глибиною звучання дозволяє звуку виходити за межі ілюстративності й ставати носієм смислу [43].

Окрім основних шумів і пауз, у тізері використано кілька акустичних прийомів, які підсилюють емоційний ефект без надмірної виразності. Наприклад, деякі сцени передають відчуття внутрішнього резонансу думок персонажа завдяки тонко змодельованому акустичному простору. Це допомагає передати його емоційний стан без прямої мови. Додатково автоматизовані зміни гучності та тривалі паузи між шарами звуку формують ритм, подібний до дихання: звуки з'являються й зникають поступово, не привертаючи надмірної уваги, але підтримуючи загальну тональність сцени. Такий підхід дозволяє зосередитися на настрійовій глибині без використання музичних або очевидно драматичних рішень.

Тиша в тізері функціонує не як порожня пауза між подіями, а як повноцінний компонент аудіального середовища. Вона створює ефект загострення сприйняття - наступні звуки, що з'являються після паузи, сприймаються глибше, емоційніше. Шелест тканини, клацання чайника чи звук хвиль подаються без різких контрастів, м'яко вплітаючись у загальний аудіоритм. Завдяки цьому формується рівна, спокійна тональність, у якій звук не нав'язує зміст, а дозволяє глядачеві самотійно «прочитувати» атмосферу сцени. Замість домінування – співіснування, де кожен шум виконує функцію емоційного акценту. Звуки побуту набувають значення жестів, фраз у внутрішньому монологі фільму. Такий підхід резонує з сучасним баченням саунд-дизайну як чутливої архітектури моменту, що працює не на ефект, а на занурення [25].

Музичні вкраплення у фільмі з'являються лише двічі, і кожного разу вони побудовані на дроновій фактурі: монотонне, майже непомітне звучання ніби розчиняється в шумі моря, стираючи межу між музичним шаром і природним середовищем. Навіть коли дія зупиняється, камера ніби вловлює акустичні зміни простору: як тільки персонаж виходить за межі кадру, кімната починає звучати інакше - більш порожньо, глухо. Це надає сцені додаткової емоційної глибини без слів. Робота зі звуком тут надзвичайно точна: динамічний діапазон вивірений так, щоб залишався простір для дихання - піки хвиль не досягають перевантаження, а найменші шуми, на кшталт шелесту пакету, зберігають акустичну виразність і не губляться в загальному міксі [20].

У нічних сценах особливої уваги набула звукова тканина кадру – вона стає не лише тлом, а повноцінним оповідачем. Ледь чутне потріскування дерев'яних панелей у ритмі з мерехтінням лампи створює своєрідне аудіо-візуальне тремоло: воно не лише підсилює атмосферу, а й заглиблює глядача у тіло героя, у його тонке, майже шкіряне сприйняття світу. У таких моментах звук виходить за межі репрезентації, переходячи у сферу тілесної присутності – як пише Девід Юдолл, саме через «дихання простору» та точну акустичну роботу фільм може викликати ефект глибокого фізіологічного співпереживання [58]. В результаті формується багат шарова аудіодраматургія, де кожен звук – від приглушеного прибою до крихітного скрипу підлоги – утворює мереживо емоцій, що резонує в свідомості довше, ніж сам кадр [45].

Звук у «Пакетику чаю» зчитується не як технічна складова, а як суб'єктивне відлуння внутрішнього стану персонажа. Простір реагує на його рухи: крок здається відповіддю кімнати, а взаємодія з предметами - проявом чутливого зв'язку з оточенням. У таких сценах кожна дія залишає по собі акустичний слід, що триває довше, ніж сам жест, створюючи ефект внутрішньої ехо-камери, де герой лишається наодинці з собою. Акустична інтимність вибудовується через збереження тонкої рівноваги між присутністю й тишею, коли навіть найнезначніший звук перетворюється на емоційний акцент. Це дозволяє аудіальному виміру вийти за межі фізичної дії й стати метафорою сприйняття часу, пам'яті та пережитого.

Морський простір діє за зовсім іншою логікою: шум прибою не просто фоновий, а структурний. У міксі він розгортається у широку стереокартину, де правий і лівий канали постійно «дихають», створюючи ефект відкритого горизонту. Глядач не просто чує хвилю, він чує її зростання, розпад і повернення, що накладається на ритм дихання героя. Цей динамізм, заснований не на музичній драматургії, а на циклічності природного шуму, стає головною драматургічною аркою сцени. Пташиний крик, що виринає лише епізодично, має вагу події – не через гучність, а через свою унікальність серед тиші. У такий спосіб формуються «акустичні піки», які не мають нічого спільного з наростанням звуку, але несуть

максимальне емоційне навантаження.

Мікроскопічні рішення в обробці сигналу виконують естетичну функцію: у сценах біля вікна короткий slap-back ревербератор надає кімнатному шуму характеру замкненого простору, де думки відлунюють самі собою. Ефекти не озвучені відкрито, вони діють підсвідомо: глядач не чує технічну обробку, але відчуває акустичну природу простору. У кількох моментах мікрофон частково занурено у воду, що дозволяє слухачу фізично відчути зміну середовища – повітряне сприйняття переходить у рідинне, і ця трансформація співзвучна з психологічним станом героя. Просторовий поділ зони кімнати й моря також посилюється розміщенням у панорамі: перше зведено у моноцентр, друге – у широке, розгорнуте стерео, що чітко окреслює межу між «я» і «світом».

Нарешті, звукова режисура стрічки уникає традиційного постпродакшн-полірування: навмисно зберігаються артефакти електромережі, віддалений гул міста, нерівномірність природного шуму. Це дозволяє фільму зберегти «живу» текстуру – ефект присутності не створюється, а відтворюється.

Отже, у фільмі «Пакетик чаю» звук виконує роль повноцінного наративного інструменту, що формує атмосферу, ритм і психологічну глибину. Акустичні деталі – від побутових шумів до об'ємного стереозвучання – не лише супроводжують зображення, а співіснують із ним, відкриваючи внутрішній стан героя. Тиша, як і звук, є активним засобом вираження, що запрошує глядача до співпереживання. Завдяки природному запису, уважному монтажу й тонкому саунд-дизайну, аудіопростір стрічки стає самодостатнім рівнем смислового оповідання, який дозволяє не просто почути, а відчути - і пам'ятати - фільм на рівні тіла й думки.

Висновки до 2 розділу

У другому розділі кваліфікаційної роботи було здійснено комплексний аналіз формальних і технічних рішень, реалізованих у тізері короткометражного фільму «Пакетик чаю». Дослідження охопило візуальні, композиційні та аудіальні

аспекти, що забезпечили втілення художнього задуму та формування унікального наративного простору.

У підрозділі 2.1 проаналізовано художню концепцію фільму та способи її реалізації через візуальні та звукові засоби. Встановлено, що формат кадру, глибина різкості, ритм панорам і колористична арка відіграють ключову роль у створенні простору внутрішнього споглядання. Стримана естетика, повтори та паузи формують своєрідну візуальну медитацію, яка занурює глядача у психологічний стан персонажа. Відмова від діалогів компенсується багат шаровою звуковою фактурою, де навіть тиша функціонує як повноцінний засіб вираження.

У підрозділі 2.2 розглянуто композиційні рішення та побудову кадру. Особливу увагу приділено використанню Cinematic-режиму зйомки на смартфон, що дозволило досягти ефекту інтимності, камерності й одночасної глибини. Кожен об'єкт у кадрі набуває символічного значення, а повільна робота камери дозволяє розкрити настрій сцени без зайвих пояснень. Світлотіньова й кольорова палітра забезпечує емоційний контраст між простором рутини й простором змін, а монтаж підтримує плавність переходів через асоціативні зв'язки.

У підрозділі 2.3 досліджено роль аудіального середовища як структурного й емоційного чинника фільму. Звук тут не є фоновим супроводом, а повноцінною частиною оповіді. Натуральні шуми, тиша, легкі музичні вкраплення і навіть акустичні дефекти використовуються свідомо, щоб створити ефект присутності. Аудіодизайн працює у ритмі сцени, дублюючи її динаміку і відображаючи внутрішній стан персонажа. Такий підхід дозволяє глядачеві не лише спостерігати, а співпереживати - через звук, дихання, паузу й рух.

Отже, другий розділ продемонстрував, як естетичні, композиційні та звукові рішення інтегруються у єдину структуру, що передає концепт без потреби у прямій мові чи класичній драматургії. «Пакетик чаю» використовує мінімальні засоби для досягнення максимальної емоційної виразності, зберігаючи баланс між авторською стилістикою, чуттєвістю й технічною простотою. Отримані висновки формують міцну основу для подальшого розгляду етапів монтажу та семантичного аналізу аудіовізуального матеріалу у наступному розділі роботи.

РОЗДІЛ 3

РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ КОНЦЕПЦІЇ ТА ВИРОБНИЧИЙ ПРОЦЕС ТІЗЕРУ «ПАКЕТИК ЧАЮ»

3.1 Пошук референсів і підготовка до зйомок та розробка постеру

Робота над постером до тізеру короткометражного фільму «Пакетик чаю» офіційно розпочалася з формулювання ключового завдання: візуально закодувати відчуття, атмосферу та метафоричну суть фільму у просту, але чуттєву композицію. Уже на стартовому етапі було визначено, що в основі образу має лежати поєднання предметного мінімалізму й глибокої алегорії – саме ці принципи стали відправною точкою для створення постеру. Серед завдань було не лише знайти впізнавану форму, але й закласти в неї внутрішню філософію фільму, його настрій і контекст, водночас зберігши графічну стриманість та візуальну чистоту.

На самому постері зображено центральну фігуру – реалістичну людську руку в чорно-білому кольорі, що тримає чайний пакетик, підвішений над світлою лісовою сценою. Цей пакетик не просто побутовий об'єкт, а символ, який зчитується багатозначно: як міст між рутиною й глибиною, між щоденними ритуалами та екзистенційними станами. Ліс на тлі – один із візуальних мотивів самого фільму, а тому його присутність на постері є не лише естетичною деталлю, а прямим візуальним посиленням до реального середовища, у якому розгортатиметься дія. Він символізує пошук сенсу, простір споглядання, де буденне зливається з вічним.

Колористика постера побудована на контрасті: темний, насичений зелений фон підсилює глибину кадру й робить зображення руки та пакетика максимально виразними. Такий вибір кольору не випадковий – зелений у даному контексті візуально асоціюється з чаєм, природою, але водночас і з певною відстороненістю, відлунням внутрішнього стану персонажа, зосередженістю на власних думках. Чорно-білий тон шкіри руки створює ефект застиглого моменту, ніби герметизує

мить, надаючи їй відтінку вічності або, навпаки, фрагментарності пам'яті. Це відчуття підсилює геометрична розкладка променів на фоні, яка нагадує як про промені сонця, так і про ретроспективну схему мислення - ніби думка поширюється у всі боки з точки дотику.

Деталі постера також продумані для формування наративу. Слоган «Смак твого буття» винесено поруч із чайним пакетом – ця фраза натякає на головну метафору фільму: чай, як щось просте й ритуальне, перетворюється на дзеркало внутрішнього стану, особистого досвіду, або навіть якоря в хаосі повсякдення. Таке семантичне зміщення звичних образів – ключовий прийом, на якому побудований і фільм, і вся візуальна комунікація проєкту. Саме через цей підхід створюється ефект поетичного кіно – коли символ важить більше за дію, а предмет – більше за подію.

На етапі візуальної розробки важливим рішенням стало розміщення блоків із лісовими пейзажами у вигляді колажу зі штучними межами. Вони не просто демонструють місце дії, а ніби «вирізані» з реальності, схожі на спогади або уявлення, що формуються фрагментарно. Це додає постеру відчуття суб'єктивності, підкреслює, що історія – не про зовнішнє, а про внутрішнє проживання досвіду.

Технічно важливою частиною процесу стало узгодження типографіки. Обрана гарнітура є сучасною, з чіткими геометричними формами, що підкреслює графічну ідею цілісності й стриманості. Напис «Пакетик чаю» візуально врівноважує постер і водночас розташовується в зоні, де погляд зупиняється після фіксації на руці. Цей принцип візуального ритму – ще один доказ того, що постер працює не як ілюстрація, а як система знаків (Рис. 3.1).



Рис 3.1. Постер

Загалом створення цього постера стало першим етапом візуального формування цілісного образу фільму. Це був не лише графічний експеримент, а інструмент для переосмислення ключових тем проєкту. Саме через постер була зроблена перша спроба артикулювати головну ідею фільму: буття як щось крихке, але щоденне; глибоке, але впізнаване. Постер, по суті, виконує роль мікрооповіді – без тексту, без сцени, лише через образ, який уже зараз візуально говорить про фільм мовою метафори, лісу і чаю.

Наступним етапом був пошук візуальних і текстових референсів, які дозволили б глибше зануритись у майбутню атмосферу проєкту – його ритм, світлову природу та внутрішній тон. На цьому етапі важливо було не обмежувати себе рамками єдиного стилю чи жанру, а навпаки дати змогу різним естетикам і візуальним мовам перетинатися, нашаровуватись і створювати багатовимірний простір для експерименту. У центрі уваги опинилася сама структура спогаду - його

крихкість, здатність до спотворення, фрагментації та зсуву в часі. Цей акцент задав подальший напрям і визначив інтонацію фільму як такого, що спирається на поетичне мислення й настрій, а не на чіткий наратив. Саме тому візуальним і концептуальним орієнтиром став фільм «Вічне сяйво чистого розуму» режисера Мішеля Гондрі (Рис. 3.2), де пам'ять стає самостійним простором дії – гнучким, емоційним і непідконтрольним логіці.



Рис. 3.2. Референс

Його фрагментована, асоціативна логіка монтажу – не просто формальний прийом, а спосіб репрезентації психічного стану. У цій стрічці час не рухається вперед – він розпадається, нашаровується, зникає і повертається. Простір поводить ся так само: кімнати стираються на очах, вікна зникають, вода тече в зворотному напрямку. Усе це не заради ефекту, а заради точнішого вираження внутрішнього - плинного, болючого, роздробленого. Саме така природа спогаду стала ключовою візуальною ідеєю і для «Пакетика чаю». Монтаж тут мислився не як технологія з'єднання, а як форма пам'ятання, що опирається забуттю через деталь, погляд, світло.

Як зауважує Трошкіна, архітектоніка кінематографічного простору не зводиться до розміщення елементів у кадрі – вона визначається здатністю простору змінюватися у часі, ставати метафорою або контекстом внутрішнього конфлікту [47]. Таке сприйняття простору стало основою концепції фільму: тут простір не

фіксує подію, а сам є подією - змінним, чутливим, іноді невиразним. Відмова від класичної сюжетності відкрила шлях до зйомок, у яких кожен об'єкт сприймався як потенційний носій пам'яті.

Серед ключових візуальних орієнтирів особливо впливовими стали фільми *Fallen Angels* Вонга Карвая та *Enter the Void* Гаспара Ноє. Обидві стрічки репрезентують абсолютно різну стилістику, але об'єднуються у ставленні до образу як до потоку переживань. У *Fallen Angels* камера рухається разом із персонажем, але не для стеження за дією, а для занурення в стан - часто відсторонений, інертний, розмитий. Ширококутна оптика, зміщені перспективи, постійне зміщення фокусу створюють відчуття дезорієнтації, яка є частиною внутрішньої самотності героя. Це відчуття ізоляції в просторі, що наче дихає сам по собі, стало важливим у побудові просторової логіки «Пакетика чаю».

З іншого боку, *Enter the Void* демонструє, як світло, колір і суб'єктивна камера можуть моделювати відчуття безперервної свідомості. Там монтаж не ділить, а об'єднує, не створює нову подію, а плавно переходить у наступний стан. Саме ця нелінійна, майже континуальна логіка переміщення - наче сон, що не має початку чи кінця - надихала на пошук нерациональної, майже інтуїтивної структури візуального ряду. Як зазначає Желєзняк, сучасне аудіовізуальне мистецтво дедалі частіше тяжіє до симультанності в кадрі - до того, щоби емоція не витікала з дії, а існувала з нею паралельно [14].

Попри експресивність деяких референсів, візуальна мова фільму не спиралась на манірність чи навмисну естетизацію. Навпаки - у пошуках атмосфери важливим було досягнення «брудної поезії» кадру. Простір мав виглядати не ідеально, а чесно: із плямами світла, випадковими відблисками, розмиттям фону. Важливою стала думка, яку висловлює Наумова у своїй праці про ритм українського кінематографу: кінокадр не завжди потребує геометричної рівноваги, аби зберігати естетичну напругу. Часто саме асиметрія, легке порушення «правильності» породжує відчуття життя [31].

Тому знімальні ракурси підбирались не за академічною схемою, а з урахуванням простору й світла у конкретний момент. Наприклад, якщо світло

падало з вікна на ліву частину кадру, то композиція могла цілком зміститись, залишаючи праву половину майже порожньою. Це дозволяло не лише показати простір, а й відчути в ньому відсутність. Порожнеча почала працювати як самостійний змістовий елемент - подібно до того, як монтажна пауза може бути емоційно гучнішою за діалог.

Один із ключових епізодів – кадр із білою чашкою на столі – знімався в максимально спокійних умовах (Рис. 3.3). Простір не потребував перебільшення чи зовнішньої динаміки: дія була мінімальною, світло – стабільним, майже непомітним. За вікном темрява, тому освітлення трималось штучним, але м'яким – без різких тіней, із відчуттям легкого розсіювання. Композиція кадру трималась на трьох точках: самій чашці, порожньому просторі столу, а також тлі, що залишалось майже невизначеним. Така структура дозволяла глядачеві зчитати відчуття тиші, паузи, зосередженості.



Рис 3.3. Кадр з білою чашкою

Чашка – звичайна, з малюнком абстрактного голубого дерева - не виконувала декоративної функції і не була навмисно символічною. Її форма, колір і статичне положення в кадрі працювали як точка опори, як заземлюючий об'єкт у візуальній композиції. Відсутність стилізації чи підкресленої естетики тільки підсилювала її значення. Кадр із чашкою не намагався вивести глядача на кульмінацію або ефектний поворот – він залишав простір для спостереження. В тиші, у відсутності

дії й у фіксованій стабільності предмету народжувалося головне – зосереджене відчуття моменту, в якому глядач опиняється не споживачем сюжету, а спостерігачем присутності. Порожнеча кадру не означала відсутності змісту – навпаки, вона ставала основою для проєкції стану героя. Як зазначає Пономаренко, у короткометражному фільмі пауза може бути більш промовистою, ніж текст чи жест, особливо коли вона вмонтована в загальну драматургію образу [40]. В одній зі сцен камера мовчки спостерігала за чашкою протягом кількох секунд – цього було достатньо, аби створити внутрішній напружений простір.

Під час формування образів не використовувались готові постановочні рішення. Кожна сцена виникала не в результаті візуального конструювання, а через спостереження за наявним простором. Саме тому багато рішень ухвалювались безпосередньо на зйомці – не за сценарієм, а за обставинами. Наприклад, темрява за вікном не трактувалась як технічне обмеження, а навпаки – стала основою атмосфери. Вона дозволила вивести об'єкти в кадрі на перший план, зануливши фон у глибину. Відсутність глибокого плану зробила композицію щільнішою, але водночас відчуття простору залишилось завдяки звуку, тіні та часу. Як зазначає Журавльова, сучасне авторське кіно нерідко відмовляється від чітких композиційних правил, натомість працюючи з емоційною логікою кадру, де тиша й обмеження стають умовами візуального розкриття [16].

Пошук стилістичних рішень у фільмі супроводжувався постійним балансом між контролем і спонтанністю. Ідея полягала в тому, щоби не створити «правильний» образ, а дозволити матеріалу відкрити власну форму. Це спонукало відмовитись від агресивної режисури на користь уважного спостереження. У результаті з'явилась тканина фільму, у якій присутній і автор, і простір, і сама подія.

Окремим етапом підготовки стала робота з матеріалами, які не мали виглядати постановочними. Вибір предметів, кольору поверхонь, фактури тканини чи навіть характеру відбитого світла здійснювався не для створення композиційного балансу, а для збереження відчуття випадковості. Саме в цьому вбачалась головна стилістична установка: уникнення стилізації заради стилізації. Кожен об'єкт мав

існувати у кадрі тому, що він уже там був, а не тому, що його спеціально туди помістили. Такий підхід перегукується з дослідженням Бурназової, яка розглядає сценічну комунікацію не як демонстрацію, а як присутність, коли глядач не бачить навмисної дії, але відчуває реальність ситуації [7].

У процесі збирання референсів та підготовки до зйомок стало очевидно, що найбільшу довіру викликають саме ті кадри, які звільнені від зайвого. Така стримана естетика резонує з підходом, який описує Стельмах – сила візуального українського кіно все частіше полягає не в нав'язливій символіці, а в точності, ритмі й відчутті простору [36]. У цьому контексті навіть порожній стіл або темна стіна не виглядають як фон - вони функціонують як об'єкти, що створюють ритм кадру. Порожнеча, замість бути мовчазною, перетворюється на активний простір.

Сценографія фільму не тяжіла до декоративності чи символізму в класичному розумінні. Навпаки, важливим стало підкреслення звичайності речей – стіни, предмети, випадкові композиції. Їхня цінність була не в унікальності, а в здатності витримувати погляд. Це розкривало іншу оптику: не шукати ефекту, а створювати умови для спокійного сприйняття. Так з'являлось відчуття «відкритого простору», який дихає разом із глядачем.

Такі інтуїтивні фрагменти, зняті без чіткої розкадровки, поступово почали формувати власну стилістику. Візуальна мова фільму складалася з деталей, які спершу здавались випадковими: рух води, звуки побуту, зміна освітлення. Усе це згодом набуло єдності через ритм, темп і повторюваність. Як пише Коваленко у своєму дослідженні про режисерський стиль, індивідуальна мова автора формується не лише через технічні засоби, а й через уважність до повторів, пауз і тиші [20]. Саме на цій межі між випадковістю й повторюваністю і виростала структура фільму.

Камера в таких сценах працювала не як засіб контролю, а як продовження погляду. Її рухи були мінімальні, іноді майже непомітні. Це дозволяло зберігати атмосферу спокою й недовомовленості. Як зазначає Домбругова, саме в цій нерішучості та обережності техніка зйомки може передати найбільше – не пряме значення, а відчуття, що «повисає» у кадрі [13]. Така м'яка, присутня, але не

нав'язлива камера стала основою багатьох ключових сцен.

Підбір локацій у тізері визначався не лише естетичними критеріями, а й тим, як простір працює на рівні сприйняття. Було важливо знайти місця, які не перетягують увагу, а залишають достатньо візуальної порожнечі для глядацьких проєкцій. Саме тому сцени в кімнаті знімалися у звичному побутовому оточенні: чашка, стіл, вікно – речі, з якими кожен може себе ідентифікувати. Їхня простота не применшувала емоційного впливу, а, навпаки, робила його глибшим. У такому середовищі кожен погляд, рух або звук сприймається виразніше, бо не розчиняється у візуальній надмірності. Монтажні рішення почали формуватися ще на рівні концепції зйомок. Було передбачено, що певні сцени матимуть не завершений, а відритий характер, у якому важлива не подія, а її відлуння.

Монтаж не був інструментом управління ритмом, а радше способом його виявлення. Темп кожного кадру визначала не динаміка події, а внутрішній стан, який вона передає. Наприклад, сцена, де нічого не змінюється впродовж тривалого часу, не вважалась «порожньою» - навпаки, саме в ній розкривалася головна напруга. Такий монтаж ставив перед глядачем не запитання «що далі?», а «що саме зараз?». Подібне розуміння часу в кадрі дозволяло не поспішати, не викручувати емоції, а приймати звичайне як гідне пильної уваги.

У цьому підході важливою стала і відмова від чіткого монтажного плану до зйомок. Хоча базова структура фільму була сформульована заздалегідь, окремі монтажні рішення виникали вже на етапі перегляду матеріалу. Це відповідало загальній концепції відкритої форми, де не все визначається наперед. Іноді один несподіваний фрагмент – погляд, тінь, шум – міг змінити порядок сцен або поставити новий акцент. Тож робота з матеріалом проходила в постійному діалозі з тим, що вже знято, а не лише з тим, що було заплановано.

Отже, у процесі створення постера та підготовки до зйомок тізеру було сформовано фундаментальні візуальні та концептуальні засади фільму. Постер виконував функцію не просто промоційного матеріалу, а став першим етапом втілення метафоричного змісту, поєднавши предметну простоту з філософською глибиною. Сценографія, кольорова гама, типографіка та композиція були

спрямовані на створення емоційної присутності, а не на ілюстрацію подій. Надалі ця естетика послідовно переносилася у знімальний процес, який будувався на інтуїтивному підході, спостереженні й чутливому ставленні до простору, світла та об'єктів.

Візуальні й текстові референси не диктували стиль, а розширювали межі експерименту, дозволяючи формувати багатовимірне сприйняття простору як стану, а не локації. У фокусі опинилася структура спогаду, що вплинула на монтажні та операторські рішення. Камера діяла не як інструмент фіксації, а як співучасник, що «слухає» простір. Кожен предмет і порожнеча в кадрі ставали активними носіями сенсу, а звукове наповнення формувалось природно через присутність, а не постобробку. Такий підхід забезпечив не лише візуальну, а й емоційну автентичність тізеру, дозволивши глядачеві не просто сприймати фільм, а бути в ньому.

3.2 Зйомки фільму: побудова простору та образів

Зйомки фільму розпочались із побудови сцен, у яких фізична дія відходить на другий план, поступаючись місцем психоемоційному напруженню та стану середовища. У фокусі опинились нюанси світла, ритму, тиші й дрібних жестів, що утворюють внутрішній простір кадру. Натхненням для такого підходу стали фільми Софії Копполи та Дерєка Сієнфренса, чия чутлива увага до атмосфери й тонких емоційних станів задавала напрям, не піддаючись прямому стилістичному копіюванню, а радше відкриваючи поле для власного трактування візуальної тиші. Візуальна розробка спиралась на протиставлення двох середовищ: інтер'єру кімнати як замкненої психіки та узбережжя моря як зовнішньої проекції внутрішнього відчуття розмитості й розчинення. У першій фазі розробки було зібрано кілька десятків кадрів, де об'єкти, фокус, колір і ритм простору працювали як мовчазна дія. Пластика образів будувалась на принципі часткової невидимості: глядач не отримує повної інформації, але інтуїтивно «дочитує» сенс між кадрами. Це відповідає ідеї формування звукозорового образу фільму як системи символів,

що сприймаються цілісно, але не завжди вербалізуються [15]. Саме тому важливим стало уникнення надто чіткого фреймінгу: зображення має простір дихати, давати час, бути дещо незібраним, наче щось між ранком, сном і спогадом. Референси включали фрагменти з відеосеїв, фотографій буденних об'єктів, камерних сцен у літньому світлі. Усе це формувало сенсорну бібліотеку, яка пізніше визначила спосіб бачення кадру й характер руху в межах композиції.

Одним із головних векторів підготовки до зйомок було формування світлової логіки, яка не просто візуалізує сцену, а підкреслює настрій, пору доби, м'якість або тривожність моменту. Світло у «Пакетику чаю» працює не як технічне забезпечення зображення, а як психоемоційний маркер: наприклад, розсіяне природне освітлення у кімнатних сценах контрастує з холодними рефlekсами хмарного узбережжя. Це світло не створює акцентів, а, навпаки, згладжує межі між фігурою та фоном, підсилюючи відчуття стертості, втрати контурів. У цьому ключі було доречно звернутися до робіт StudioBinder, де візуальне освітлення розглядається не лише як техніка, а як виразник внутрішнього стану персонажа, емоційної температури сцени [57]. Колористика фільму спирається на нейтральні, приглушені тони - пісочні, тілесні, сіро-блакитні - що підкреслюють побутовість і водночас надають відчуття паузи, міжчасся. Така палітра не вимагає уваги до себе, а дає змогу зосередитися на фактурі: фляжна поверхня чашки, фактура тканини піжами, запилене підвіконня - усе це елементи, що зчитуються через світло. У результаті ще на етапі підготовки було ухвалено рішення уникати постановного освітлення і працювати з природними умовами, щоб зберегти невідому пластичність простору, як про це пише Діденко в контексті трейлерів українських фільмів, де візуальний образ має не бути глянцеvim, а справжнім [12].

Розкадровка фільму формувалась як структура візуального відчуття, а не сюжетного розвитку. Кожен кадр мав функціонувати як автономна одиниця з окремим настроєм і внутрішнім ритмом. При цьому важливо було уникнути зайвої симетрії або надто очевидних центрів композиції – натомість використовувались зсуви, перетікання між переднім і заднім планами, слабка глибина різкості. Референсні схеми запозичувались з робіт операторів, які працюють на межі

художнього кіно й документалістики: камери, що спостерігають, а не режисують. Такий підхід перегукується з міркуваннями Чміль і Пшеничної щодо відходу від класичних монтажних схем і переорієнтації на внутрішню логіку відчуття кадру [55]. У процесі планування сцен важливим стало також розуміння, що кадр не повинен бути «насиченим»: чим більше в ньому порожнечі, тим вища концентрація тиші, жесту, паузи. Саме тому велика увага приділялась простору між предметами, руху повітря, фактурі світла, що змінюється протягом дня.

У кімнатній частині фільму кадри часто будуються на глибокому фронтальному погляді – герой ніби присутній у центрі побуту, але ніщо його не фіксує. Натомість у морських сценах композиція розгортається значно динамічніше: змінюються ракурси, масштаби, глибина простору. Завдяки цьому глядач відчуває відмінну природу двох локацій - інтер'єр кімнати виглядає знайомим і безпечним, а пляж, хоч і відкритий, здається емоційно нестійким. Така побудова простору відповідає підходу, описаному Миславським, який розглядає кадр як частину есеїстичної структури, де візуальна форма народжується з інтуїтивного спостереження, а не лише з логіки наративу [22].

Попри наявність загальної концепції та попередньо розробленої розкадровки, значна частина візуальних і звукових рішень у тізері з'явилася вже під час зйомок - у відповідь на реальні умови, зміну освітлення, фактури простору або настроїв моменту. Це не було результатом імпровізації у поганому сенсі чи нехтування планом. Навпаки, така відкритість до непередбачуваного стала частиною свідомої стратегії - інструментом створення живої, природної естетики, яка не намагається усе передбачити, а дозволяє реальності диктувати власні умови. Тонка внутрішня динаміка, яку було важливо передати у тізері, не завжди підкоряється чіткій драматургії – вона народжується з нюансів: тремтіння руки, блиску в склі, неправильно завихреного чаю, світла, що змінилось через хмару. Такі деталі не були прописані в сценарії, але виявилися цінними саме тому, що виникли природно й безпосередньо. У цьому підході вгадується логіка, яка все частіше використовується у сучасних творчих практиках, зокрема у дизайні - коли структура не є закритою схемою, а функціонує як гнучка система, що реагує на

зміни в середовищі. Саме на такій відкритості до ситуаційної корекції ґрунтується багато адаптивних рішень у проєктній роботі, зокрема в роботі дизайнера на платформі Tilda, де креатив формується поступово - не з жорсткої матриці, а з реального перебігу процесу [1]. Подібно і з просторовими образами - багато символів, зокрема риба в контейнері, мушля - були не продумані до дрібниць, а інтуїтивно знайдені. Вони вписалися в задум, бо зміст фільму народжувався разом із формою, а не був на неї натягнутий. Цей підхід ближчий до концепцій, які описує Fitch у контексті кінематографічного архетипу як результату зіткнення режисерської інтуїції з життям у кадрі [50].

Візуальне середовище стрічки створювалося на основі предметного побутового простору, де речі не слугували простим фоном, а ставали повноцінними носіями ритму та емоційного напруження. Звичайні об'єкти – як-от електричний чайник – з'являються у кадрі не лише як функціональні елементи, а як активні учасники візуального процесу. Їхня повторюваність і циклічність перегукуються з темами внутрішнього напруження, рутини й очікування. Чашка з абстрактним голубим деревом, ковдра, недбало залишена на ліжку, м'яке світло з вікна – всі ці елементи інтегровані в простір органічно, без зовнішньої стилізації. Вони не виступають символами, а діють як тактильні фрагменти живого середовища, що ведуть за собою настрій кадру. Такий підхід відповідає сучасному розумінню кінематографа як мистецтва споглядання, де візуальна тиша й предметність стають важливими засобами комунікації [22].

Деякі метафори у фільмі не були закладені на етапі сценарної розробки, а з'являлися спонтанно – у процесі зйомок, у відповідь на непередбачені ситуації. Одним із таких випадків став епізод, коли у сусідньому приміщенні хтось чистив рибу (Рис. 3.4).



Рис. 3.4. Чорновий кадр з рибою

У кадрі ця людина не з'являється, проте її дія створює фоновий акустичний жест, який провокує запитання - для чого ця риба, звідки вона тут? Ця сцена дала поштовх до виникнення образу моря як чогось присутнього, живого, проте недосяжного після повернення у замкнений побутовий простір. У результаті така метафора не була інтелектуально сконструйована, а радше народилась із навколишніх умов, через випадковий перетин побуту та спостереження. Візуальне мислення у процесі роботи не фокусувалося на закладенні символів, а на відкритості до їх появи. Як зазначає Ганжа у статті про поліфонію документального кінотексту, смисли візуального твору нерідко формуються не за авторською логікою, а згідно з поведінкою середовища - вони постають як результат подій, що сталися самі собою [11]. У такому підході метафора функціонує не як знаряддя, а як наслідок - тиха присутність того, що залишилося після.

Як зауважують дослідники відеостабілізації Ю Цзиян та Раві Рамамурті, у деяких випадках найкращим рішенням є не усунення візуальної нестабільності, а її обережне збереження, адже саме в ній може міститися жива енергія сцени. Вони підкреслюють, що надмірне згладжування або спроба досягти «еталонної» плавності може порушити емоційний баланс, знизити ефект занурення та викликати відчуття штучності [31]. Саме тому у фільмі залишено багато «необроблених» моментів – як-от недосконале природне освітлення, недбало

закинута на дивані, що лишається у кадрі.

Сюжетна побудова у фільмі уникає чіткого лінійного розвитку. Вона функціонує радше як розгортання стану, ніж як послідовність подій. Сцени з'єднані не причинно-наслідковими зв'язками, а асоціативними, емоційними або темпоритмічними переходами. Така структура перегукується з принципами, описаними у дослідженні Тарана щодо візуального наративу в короткометражному фільмі, де акцент робиться не на подієвості, а на накопиченні значення через повтори, ритми, інтонаційні збіги [35].

Як зазначалося раніше, звук у фільмі виконує не лише роль супроводу, а формується як повноцінна складова композиції. Цей звуковий ландшафт не ілюструє зображення, а часом навіть вступає з ним у діалог або суперечність. Такий підхід відображає спостереження Климчука про те, що саунд-дизайн у сучасному кіно здатен працювати як окрема емоційна система, яка розгортає власну лінію, паралельну до візуального ряду [19].

Символіка візуальних деталей у фільмі нерідко виникає як побічний ефект інтуїтивного рішення, а не заздалегідь прорахованої стратегії. Такий підхід близький до висновків Рязанцевої, яка аналізує колір у фільмах не як конструктор із чітким набором значень, а як простір емоційної кореляції [42]. Наприклад, використання білого як фону, як у сцені з чашкою, не було пов'язане з класичним уявленням про чистоту, а скоріше працювало як нейтральна площа, на якій можна зчитати найменші зсуви кольору, руху, світла.

Поведінка об'єктів у кадрі часто не піддається прямому тлумаченню. Фільм свідомо уникає надмірної драматизації чи раціонального обґрунтування дії, залишаючи місце для багатозначності й глядацької інтерпретації. Така естетика тяжіє до монтажного підходу, який аналізують Чміль і Пшенична – на їхню думку, сучасна кіномова дедалі частіше звертається до феномену контекстуальної паузи, коли навіть відсутність дії перетворюється на виразний елемент структури [42]. У сценах, де персонаж зникає з поля зору, на перший план виходить саме простір – він стає не фоном, а активним суб'єктом, що формує напругу, ритм, настрій.

Важливою складовою оповіді стає відчуття часу, яке передається не через

події, а через їхню відсутність, затримку, повтор або варіативність. Це можна помітити в сценах, де одна й та сама дія повторюється з мінімальними відмінностями, наприклад, шум води або рух тканини, тим самим формує ритмічну основу, що тримає увагу глядача. Така побудова узгоджується з міркуваннями Наумової про ритм як один із головних засобів кінокомпозиції, що може діяти самостійно, поза сюжетом, формуючи інтонаційний каркас фільму [27]. Завдяки цьому ритм у фільмі працює як емоційний барометр, у якому зміна паузи або її тривалість важить більше за будь-який діалог. Сценарій, по суті, перетворюється на партитуру - набір тональних центрів і переходів, що проживаються в дії або її призупиненні.

Таке трактування ритму перегукується і з просторовим мисленням у фільмі. Кожна сцена вибудовується не як локація, а як середовище з чітким відчуттям глибини, температури, акустики. Простір не є лише фоном, а стає умовою існування кадру. Цей підхід можна порівняти з ідеями Трошкіної, яка розглядає взаємодію кінематографа з архітектурним середовищем як форму співприсутності двох пластичних мов [49].

Особливої уваги набуло переосмислення ролі предметів у кадрі - їх перестають сприймати як умовні знаки, і починають трактувати як активних учасників дії. Це зміщення фокусу стало особливо відчутним під час зйомок сцен, де об'єкти залишаються у просторі без участі людини: чашка, риба, розкладена ковдра. Їм не потрібно «означати» щось конкретне - вони існують самодостатньо, стаючи частиною поетики сцени. Саме в цьому і полягає їхня сила: вони працюють за принципом візуальної метафори, що не потребує словесного тлумачення.

Погребняк у своїх дослідженнях підкреслює, що особливість авторського кіно часто полягає в здатності приділяти увагу речам, які позбавлені сюжетного функціоналу, але мають глибоку виразність. Вони не рухають дію вперед, зате формують ритм сцени, настроєві шари й атмосферу перебування [41]. У фільмі така естетика виявляється в деталях – у тому, як падає світло на предмет, як шум за вікном змінює акустичну текстуру простору. Ці моменти не повідомляють щось напряду, але дають змогу відчути. Таке кіно не стільки розповідає, скільки

дозволяє бути всередині - у стані, в атмосфері, у тиші, яка говорить більше за слова.

У фільмі відсутні традиційні діалоги чи виразні монологи – мовлення розподілено між зображенням, звуком і ритмом монтажу. Така побудова демонструє, що кіномова не обов'язково має спиратись на вербальний шар: сенс може формуватись через асоціації, деталі, повтори, жести й шумові акценти. Це дозволяє глядачеві зчитувати настрій і смисли не через слова, а через цілісне емоційне переживання. Відмова від слів у такому випадку не є обмеженням, а свідомим художнім вибором. Кожен звук - чи то шелест пакета з рибою, чи короткий електричний шум увімкненого чайника - стає «реплікою» у діалозі між простором і персонажем. Мовчання теж відіграє активну роль: у ньому сконцентровано найбільшу емоційну напругу.

Як показано у дослідженні метафоризованої термінології у кіномовленні, значна частина смислів у фільмі створюється не через пряме називання, а через візуально-звукові паралелі, ритмічні структури та інтонаційні переходи [10]. Саме на цьому принципі й будується вся структура фільму - як система натяків, де відсутність прямої мови лише підсилює виразність.

У тізері відсутні класичні діалоги або чітко сформульовані монологи - словесна мова свідомо відсунута на другий план. Натомість драматургія вибудовується через візуальні образи, звук і монтажний ритм. Це не технічне обмеження, а художній вибір, що відповідає природі короткого метру, де обсяг обмежений, а значення часто подається через деталі й натяки. У таких умовах вербальний текст поступається місцем невербальній комунікації - жести, паузи, побутові шуми чи колірні акценти виконують функцію мовних реплік. Такий підхід цілком відповідає специфіці драматургії короткометражного кіно, яку описує М. Пономаренко: смисли у ньому виникають не з діалогів, а з візуально-звукової взаємодії, асоціативного мислення й інтонаційного монтажу [34].

Робота з кольором у фільмі побудована не на декоративній виразності, а на інтонації. Кольори не виділяються окремо – вони зливаються з ритмом сцени, формуючи її температуру. У кімнаті переважають холодні й м'які тони, які не створюють контрасту, але підкреслюють повільність і дистанцію. На морі світло

тепліше, але не яскравіше: воно не стільки радує, як витягує тишу на поверхню. У цьому підході колір – це форма присутності, а не характеристика. Таку логіку підтверджує дослідження Рязанцевої, яка описує колір як інструмент психологічного моделювання, що не лише підсилює настрій сцени, а й пропонує глядачеві досвід внутрішнього зчитування сенсів [43]. У кадрі колір не виконує символічної ролі напряду, але водночас задає глибину кадру та емоційне тло.

Слід підкреслити, що було свідомо обрано залишити в кадрі лише природне світло без додаткової корекції чи інтервенцій. Зміна його інтенсивності - від приглушеного ранкового до яскравого денного - не лише фіксує плин часу, а й створює відчуття безпосередньої присутності. Це світло не лише освітлює, а й говорить: воно створює ритм, коментує паузи, змінює вираз речей. У роботі Трошкіної, присвяченій структурі кінофільму та архітектурного середовища, світло розглядається як один із чинників просторової драматургії, що дозволяє уникнути прямого символізму, зберігаючи водночас візуальну експресію [48]. У фільмі відсутні чіткі освітлювальні акценти чи театралізовані ефекти - кожен кадр «дихає» разом із часом, у якому був знятий. Саме така непередбачуваність дозволяє зображенню бути емоційно точним без потреби в режисерському втручанні.

Окремо вибудовувався звуковий шар сцени. Було заплановано зберегти максимальну кількість живого шумового матеріалу без надмірної обробки. Такий звук не ілюструє візуальне, а розширює його межі, утворюючи навколо кадру невидиму, але чутну присутність. У дослідженні Климчука йдеться про потенціал саунд-дизайну як простору не лише технічного, а й емоційного конструювання, що допомагає сформувати фільм як цілісну акустичну подію [19]. Звуки, які залишились у монтажі, не «пояснюють» сцену, а дозволяють їй тривати – бути в тиші, не порушуючи її. Як зазначає Юдалл, саме такі деталі здатні перетворити сцену на емоційно насичену, адже звук є не лише технічним елементом, а повноцінним засобом драматургії, здатним змінювати тональність сцени одним точним імпульсом [44]. У фільмі така стратегія, дозволяє уникнути прямолінійних трактувань: кожен звук, як і кожна тиша відкриває нову можливість для сприйняття, залишаючи глядачеві свободу інтерпретації.

Світло й звук у фільмі часто функціонують у зв'язці, утворюючи єдиний сенсорний континуум. Слід підкреслити, що важливість синхронізації візуального та аудіального для досягнення ефекту занурення відзначається в дослідженні [14]. Саме завдяки цьому єднанню сцена не виглядає штучною – вона стає досвідом, що не потребує пояснень.

Монтаж починає формуватись не за заздалегідь заданим планом, а як реакція на змінне середовище кадру: його паузи, світло, тишу та ритміку. У такому підході зникає потреба у жорсткій структурі - план триває рівно стільки, скільки витримує погляд, і саме ця природна тривалість створює відчуття автентичного часу. Це не монтаж як засіб керування увагою, а монтаж як форма чутливості – до темпоритму, до зникнення, до тиші, що звучить у візуальному просторі [2].

Як відзначають дослідники сучасних монтажних практик, дедалі частіше режисюра відмовляється від лінійної подачі подій на користь відкритих, неоднозначних рішень: монтаж стає не твердженням, а запитанням - способом сумніву, а не демонстрації [23]. Саме в такому ключі побудована структура «Пакетика чаю»: через накопичення деталей, відлунь, тремтіння й повторів формується не послідовність дій, а відчуття, яке триває довше за окремий кадр. У цьому і суть монтажного рішення, і його делікатність.

Отже, підготовка до зйомок і створення постера фільму «Пакетик чаю» заклала основи для візуальної мови та наративного стилю тізеру. Візуальні рішення формувались на інтуїтивному рівні: кадри будувались навколо відчуття тиші, пауз, присутності. Референси й локації обирались без чіткої структури, але з увагою до емоційного впливу. Простота обстановки, статичність композицій, мінімалізм у роботі зі світлом і звуком - усе це сформувало атмосферу внутрішнього щоденника, в якому монтаж і акустика працюють на створення особистісного ритму сприйняття.

3.3 Монтаж як смислове ядро фільму

Монтаж у цьому фільмі не виконує функцію зв'язку між сценами у

класичному розумінні. Він сам стає внутрішньою подією. Не структурує, а розкриває: простір між кадрами, паузи, затримки - усе це не заповнюється, а, навпаки, підкреслюється. Ритм збирався інтуїтивно, не за схемою, а відповідно до дихання фільму. Це дозволило кожному фрагменту існувати не лише як частині послідовності, а як самостійній мікросцені, що несе на собі вагу змісту.

Одним із ключових прийомів став темпоральний монтаж – той, що ґрунтується не на сюжетній послідовності, а на внутрішньому часовому відчутті сцени. Наприклад, деякі моменти навмисно затягнуті, аби дати простір для тиші, жесту, погляду. Це відсилає до практик авторського кіно другої половини XX століття, зокрема робіт Отара Іоселіані чи Мікеланджело Антоніоні, де час у кадрі не служить подієвому розвитку, а стає самодостатнім матеріалом.

Під час монтажу з'ясувалося, що деякі сцени, які знімалися із певною інтенцією, змінюють свій сенс у поєднанні з іншими епізодами. Тиша з одного фрагменту підсилювала емоційний стан в іншому, а ритмічна пауза дозволяла «дихати» моментам напруги. Ця змінність смислів у процесі монтажу нагадує спостереження В. Брюховецької, яка зазначає, що фільм починає «жити власним життям» у момент редагування [6]. Таким чином, монтаж тут не є лише технічним етапом - він є етапом переосмислення і повторного проживання історії.

У стрічці майже повністю відсутні класичні діалоги та прямі пояснення сюжету, що зумовлює особливу роль монтажу як головного засобу комунікації з глядачем. Саме через монтажну структуру вибудовується ритміка чергування тиші, звукових елементів і візуальних образів, яка апелює до інтуїції, а не до раціонального сприйняття. Така композиційна логіка перегукується з поетичним типом мислення в кіно, де емоційне сприйняття переважає над чіткою наративною структурою. Подібний підхід до монтажу як виразного інструмента авторського висловлювання досліджується в сучасних студіях аудіовізуального мистецтва [22].

У деяких моментах монтаж працює як засіб створення інтервалів. Між сценами не відбувається різка передача інформації - натомість з'являються паузи, які створюють умови для переосмислення. Це перегукується з концептом «ма» в японському мистецтві, де проміжок має таке ж значення, як і наповнення. Через

паузи фільм стає ближчим до спостереження, а не до оповіді, і монтаж тут виступає не ритмічним метрономом, а структурною інтуїцією.

Монтаж у фільмі не зводився до технічного склеювання кадрів. Він став способом мислення – таким, що дозволяє передати суб'єктивність, рвану послідовність, емоційні коливання. Цілісність створювалась не хронологічною логікою, а відчуттям перебування всередині досвіду, де події не пояснюють одна одну, а взаємно наповнюють. Пауза могла зчитуватись гучніше, ніж дія; зміна фокуса - виразніше, ніж репліка. У цьому полягала відмова від прямої наративності: структура фільму працювала як поезія, де не все з'єднано граматично, але загалом звучить. Такий монтаж мислиться не як інструмент контролю, а як спроба дати простір присутності - чуттєвій, фрагментарній, живій.

Окрему роль у монтажі відіграли внутрішні ритми між кадрами. Вони виникали не на рівні подібних рухів чи кольорів, а завдяки емоційній інтонації, яка, здавалося, перекочувала з одного фрагмента в інший. Наприклад, напруга, що утворюється в сцені із завмерлим поглядом у темряву, відлунює у моменті з беззвучним розмовлянням. Ці перегуки не мали чіткої логіки, але створювали відчуття внутрішнього зшивання фільму. Це не зв'язок за сценарієм, а монтаж як поетична тканина - з асоціацій, відлунь, мікронастроїв. Такий підхід дозволяв зберігати атмосферу напруги навіть тоді, коли дія на екрані майже зупинялась, дозволяючи глядачеві бути учасником переживання, а не лише спостерігачем.

Монтаж фільму спирався на ідею дихання як монтажною моделі. Не йшлося про лінійний розвиток, а про чергування напруги й спокою, зображення і тиші, деталі й загального плану. Рух камери та ритм кадрів не диктували сюжет, а швидше відображали зміну внутрішнього стану, яка не завжди має логічне пояснення. Такий підхід дозволив створити монтажну тканину, близьку до відчуттів сну або спогаду - коли зміни відбуваються м'яко, але мають сильний емоційний ефект. У цьому сенсі важливим був не монтаж як техніка скорочення, а монтаж як слухання - як спосіб почути паузу між кадрами.

У певних епізодах монтаж свідомо відмовляється від темпоритмічної логіки, натомість переходячи в стан "відлуння" - коли попередній кадр ніби ще не зник,

але вже прийшов наступний. Такі переходи не завжди мають чітке візуальне оформлення, однак на рівні ритму вони задають атмосферу нерозривності та плинності. Наприклад, замість очевидного монтажного склеювання використовувались затемнення або навіть повна відсутність переходу, де два кадри накладаються один на одного, створюючи легке тремтіння реальності. Цей ефект особливо помітний у сучасних експериментальних практиках, описаних у роботі [57], де монтаж набуває якостей інтуїтивного монтажного потоку.

Важливу роль у монтажі відігравала робота зі звуком як монтажним інструментом. Часто саме аудіо обґрунтовувало перехід від однієї сцени до іншої: звук починався ще до появи нового зображення або ж тривав після його зникнення. Це створювало своєрідний монтажний "міст", який був не візуальним, а сенсовим. Таке рішення не лише підтримувало загальну атмосферу медитативності, а й дозволяло об'єднати сцени, що на перший погляд не пов'язані між собою. Цей підхід збігається з ідеями Мерча про «емоційний монтаж», де перехід будується не за формальними ознаками, а за внутрішньою логікою почуття [51].

Монтаж фільму виконувався у двох середовищах – *Adobe Premiere Pro* та *CapCut*. Кожна з них відповідала за свій етап. Базова структуризація, робота з таймлайном і корекція хронометражу відбувались у *CapCut*: ця платформа дозволяла швидко експериментувати з послідовністю фрагментів, вирізати непотрібне, тестувати ритм. Завдяки інтуїтивному інтерфейсу й можливості моментального попереднього перегляду, саме тут формувався чорновий монтаж. Після цього матеріал експортувався до *Premiere Pro*, де виконувалась тонка робота зі звуком, кольором і динамікою переходів. *Adobe* забезпечив більший контроль над глибиною монтажу: тут уточнювались криві гучності, вирівнювалась експозиція, додавались точні ефекти типу легких затемнень чи звукових наростань. Таким чином, технічний процес поєднав оперативність мобільного середовища з гнучкістю професійної платформи - і це теж було монтажне рішення.

Одним із несподіваних ефектів під час роботи над монтажем стало сприйняття випадкових збігів як художньо значущих. Наприклад, автоматичне накладання музики у *CapCut* іноді створювало співпадіння акцентів звуку з рухами в кадрі – ці

моменти зберігалися без змін.

Отже, монтаж у фільмі «Пакетик чаю» перетворюється з технічного інструмента на чуттєвий спосіб мислення, що формує внутрішню динаміку стрічки. Його основою стало інтуїтивне ритмічне дихання, паузи й відлуння, які дозволяють кадрам не просто слідувати один за одним, а резонувати між собою. Замість лінійної логіки тут працює поетична структура, де зміст народжується у проміжках, асоціаціях та внутрішніх римах. Такий монтаж надає фільму особливої відкритості - він не диктує, а запрошує до співпереживання, дозволяючи кожному глядачеві сформувати власний досвід у межах запропонованої візуально-звукової тканини.

3.4 Робота зі звуком: шуми, тиша та музичне оформлення

Одним із ключових викликів у роботі над звуковим рядом стало створення не лише функціонального, а й емоційно точного простору, що міг би органічно співіснувати з візуальним. У фільмі немає музичного супроводу в традиційному розумінні. Натомість звучання середовища, побутових дій, невиразних шумів і тиші стали основою для створення внутрішнього ритму. Такий підхід дозволив зберегти напругу, не вдаючись до наративної музичної драматургії. Звук виконує не лише описову, а й смислову функцію: він часто підсилює присутність або, навпаки, акцентує відсутність. Як зазначає Домбругова у статті про семіотику саунд-дизайну, звук у кіно здатен не тільки дублювати візуальне, а й створювати інший рівень інтерпретації [13].

Саунд-дизайн у фільмі не ґрунтується на класичних композиційних моделях - він ближчий до музичного мислення, яке зосереджене на структурі емоцій, а не мелодії. Одним із опосередкованих впливів на підхід до формування звукової тканини стали альбоми *OK Computer* (1997) та *In Rainbows* (2007) гурту Radiohead. Перший – це холодне, напружене дослідження відчуження, де кожен шум і ритмічний збій звучить, як внутрішній тривожний сигнал. Другий – тепліший і більш тілесний, однак сповнений ламкої інтимності. Обидва альбоми демонструють, як звук може не лише супроводжувати, а й структурувати час,

будувати напругу без кульмінації, формувати тишу як центральний елемент. Така логіка ритмів і пауз стала референсом не буквально, а інтуїтивно – як приклад емоційної архітектури, де відчуття важливіше за форму (Рис. 3.5).

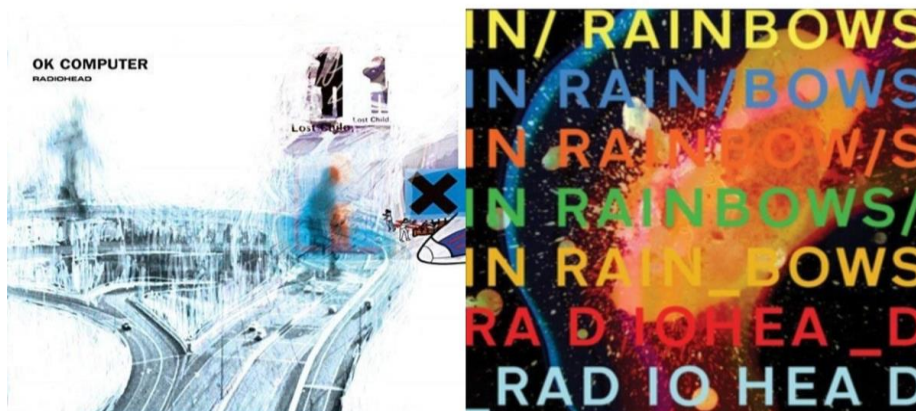


Рис.3.5. Альбоми *OK Computer* (1997) та *In Rainbows* (2007) гурту Radiohead.

У процесі звукового монтажу стало очевидно, що звук має бути не просто тлом, а рівноправним учасником сцени - таким, що здатен змінити сенс побаченого або повністю його зсунути. Робота зі звуковими шарами починалась із живого середовища: запис шуму вітру, звуків у кімнаті, брязкоту чашки, кроків, шелестіння пакета. Усі ці елементи записувались окремо, часто не в момент зйомки, а пізніше, і підлаштовувались під ритм монтажу вже в Adobe Audition. Саме там виникали найтонші звукові стики: один звук непомітно перетворювався на інший, не за змістом, а за інтонацією. Це дозволяло сформувати відчуття неперервної присутності. У певному сенсі, робота з шумами була ближчою до створення звукової партитури, ніж до класичного саунд-дизайну.

Особливу увагу було приділено балансуванню гучності й глибини. У багатьох епізодах звук навмисно звучить надто близько або надто глухо. Таке розміщення дозволяло створити ефект внутрішньої присутності, що підсилював емоційну напругу без слів чи музики. Наприклад, звук натискання кнопки на чайнику звучить майже занадто голосно, але саме це порушує тишу кадру, створюючи мікро-драматургію. Робота з такими елементами потребувала кількох ітерацій

мікшування, і саме тут найбільше відчувався вплив концепції «нечутного монтажу» - коли звук змінює настрій, не привертаючи до себе уваги.

Процес додавання звуку від початку не передбачав використання традиційного фолею – тобто синхронного відтворення кожного руху. Замість цього було вирішено працювати з архівними і самотійно записаними звуками, які мали емоційно відповідати кадру, навіть якщо не співпадали з ним буквально. Такий підхід дозволив уникнути зайвої буквализації, залишаючи простір для недомовленості. Наприклад, у сцені, де фокус зміщується з обличчя на предмет, звук залишається з попередньої частини кадру ще на кілька секунд, ніби утримуючи глядача в попередньому стані.

Важливо зазначити, що звуковий ландшафт не імітує реальність, а підкреслює її відсутність. Поєднання тонкої синтетичної підкладки та дозованої обробки дозволяє створити межу між зовнішнім і внутрішнім простором. Відмова від виразної звукової активності спрямовує увагу глядача від фактичних дій до внутрішнього стану персонажа. У такому підході ключовими є не лише вибір акустичного шару, а й його тривалість та просторове позиціонування, що забезпечує відчуття об'ємності та глибинної присутності. Одним із головних завдань у роботі над звуком було уникнення музичної ілюстративності. Жоден звуковий елемент не мав грати роль «пояснення» - навпаки, він мав створювати відкритість, провокувати запитання. Наприклад, у моменті, де камера фіксує об'єкти без очевидного значення, звучить фоновий гул, що поступово переходить у майже ритмічне гудіння. Це не музика, але вона створює емоційний напір, який важко зняти логікою. Саме такі моменти формують звукову драматургію, де тиша та спотворене звучання предметів розповідають більше, ніж діалоги. У фільмі звук не прикрашає подію, а оголює її. Як у *OK Computer*, де вокал часом губиться в шумі, але від того стає ще більш емоційним, - у фільмі звук теж частково дестабілізує зображення, примушуючи глядача слухати активніше.

Найскладнішими в технічному сенсі стали сцени зі звуками, які мали бути емоційно нечіткими – коли важко сказати, чи звук належить простору, персонажу чи уяві. У таких епізодах звуковий ряд збирався з кількох рівнів: натуральний шум,

синтетична текстура й легке ревербування. Все це оброблялось через фільтри в Adobe Audition та зводилось у загальну картину в Premiere Pro. Одним зі зразків для такого підходу стали композиції з *In Rainbows*, зокрема «Weird Fishes» і «All I Need» - у них відчувається багат шаровість, де мелодія, ритм і шум зливаються в єдину масу, але не втрачають чуттєвості. Це вплинуло на вибудовування сцени в кімнаті, де наче нічого не відбувається, але шар звуків створює відчуття глибокої тривоги.

Формат короткого тізера поставив перед звуком особливий виклик: потрібно було встигнути передати настрій, відчуття і сенс у межах обмеженого хронометражу. Структура, яка в повному фільмі могла би розвиватися поступово, тут мала бути максимально концентрованою. Спочатку це здавалося обмеженням, але після численних спроб монтажу стало зрозуміло, що саме звук може надати сцені глибину, якої не вистачає через скорочення часу. Через експерименти з накладанням, обрізанням і нарощуванням звукових шарів вдалося винайти баланс між насиченістю й простором. Додатково цьому сприяли й візуальні нестандартні рішення - легкі коливання фокусу, дрібні рухи об'єкта, нецентровані композиції. Вони створювали ефект нестабільності, який ідеально резонував із розмитою звуковою палітрою. Це дозволило не просто вписатись у таймінг, а сформулювати звукову ідею як щось невловиме, але вкорінене в атмосфері.

Звукова мова тізеру поступово ставала менш описовою і більш емоційною. Було відмовлено від ідеї чистого, бездоганного звуку – натомість зберігалися шорохи, мікрофонні шуми й випадкові клацання. Ці елементи виявилися не дефектом, а засобом підкреслити крихкість і автентичність реальності, наближаючи звучання до естетики lo-fi, характерної для багатьох експериментальних інді-робіт. У поєднанні з мінімалістичним візуалом такий підхід не відволікав, а створював інтенсивне поле сприйняття. Замість насичення простору музикою чи ефектами було обрано стратегію «відкритого вуха»: звук вів глядача й формував спосіб сприйняття візуального ряду.

У фінальних етапах монтажу було прийнято рішення залишити певні технічні нерівності звуку – невеликі фонові шуми, спотворення або коливання гучності.

Спершу ці фрагменти здавались помилками, однак у загальному контексті вони надавали сценам правдивішого звучання.

Весь звуковий простір тізеру працює на створення враження, що фільм – це не про події, а про стани. Не що відбулося, а як це відчувається. Цей фокус на сприйнятті, а не на дії, вимагав від звуку особливої делікатності. Навіть найменші інтонації, зміщення гучності або характер фонового шуму могли радикально змінити настрій сцени.

Отже, звук у фільмі не виконує допоміжну функцію. Він не просто ілюструє чи підсилює, а формує. Відмова від прямолінійної музичної драматургії, експерименти з глибиною, насиченістю та мовчанням дозволили створити унікальний ритм, що лежить в основі всієї структури.

Висновки до 3 розділу

У третьому розділі було зосереджено увагу на втіленні авторської концепції в тізері фільму «Пакетик чаю», а також на методах і підходах, що забезпечили його цілісність як аудіовізуального висловлювання.

У підрозділі 3.1 проаналізовано процес підготовки до зйомок, зокрема побудову логіки кадру та структури монтажу на основі зібраних референсів. Особливу роль відіграло інтуїтивне мислення, яке дозволило поєднати хаотичні побутові сцени в єдиний задум. Постер фільму також відіграє важливу роль як проміжний візуальний підсумок концепції – з його допомогою фіксується загальний настрій, естетика й ритм фільму.

У підрозділі 3.2 висвітлено монтаж як не лише технічний, а і художній процес. Монтажна структура фільму вибудовувалась не за сюжетним принципом, а на основі повторів, пауз, асоціативних переходів. Такий підхід дозволив побудувати фільм як медитативну послідовність образів, у якій акценти визначаються не дією, а емоційним ритмом. Використання повтору, затримки, повільного темпу – усе це формує особливий спосіб існування зображення у часі, коли кожен кадр несе не стільки інформацію, скільки відчуття.

Підрозділ 3.3 присвячено монтажу як смисловому ядру фільму. У ньому монтажна логіка базується на пошуку рівноваги між ритмом тиші та рухом зображення, де головним стає не динаміка події, а динаміка сприйняття. Багато уваги приділено послідовності кадрів, грі між крупним планом і загальним, а також використанню пауз як структурного елементу. Саме завдяки монтажу фільм набуває тієї гнучкої драматургії, яка не підпорядковується класичному конфлікту, але тримає увагу через ритмічну тканину образів.

У підрозділі 3.4 розглянуто звук як повноцінний компонент побудови фільму. Замість традиційного музичного супроводу використано нашарування шумів, тиші та акустичних мікроелементів, що створюють внутрішню архітектуру сцени. Саунд-дизайн розглядається як рівноправна частина фільму: він не доповнює, а формує зображення, змінює сприйняття і задає ритм. Вплив lo-fi естетики, використання пауз, затримок, фонового гулу, а також посилення на музичний досвід, зокрема альбоми гурту Radiohead, дозволили сформувати складну, але інтимну звукову мову фільму.

Отже, розділ 3 доводить: тізер «Пакетик чаю» не є традиційною історією, оформленою в лаконічну структуру. Це фільм-стан, побудований на нюансах, інтонаціях і диханні, в якому монтаж і звук перетворюються на головні засоби створення смислу. Саме через їхню взаємодію виникає відчуття внутрішнього руху, що не завершується останнім кадром, а продовжується в емоційному просторі глядача.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Отже, кваліфікаційна робота на тему «Розробка тізеру короткометражного фільму «Пакетик чаю»» є комплексним дослідженням, що поєднує аналітичне осмислення сучасного концептуального кіно та практичне втілення авторської аудіовізуальної форми. Метою стало створення рефлексивного тізеру, в якому візуальні, звукові та монтажні рішення працюють не як ілюстрації, а як автономні шари, що формують емоційно наповнений простір.

У першому розділі розкрито поняття концептуального кіно як напрямку, в якому домінує ідея над сюжетом, а інтонація над подією. Досліджено природу поетичного монтажу, роботу з тишею, об'єктністю й символом, а також важливість інтертекстуального підходу у формуванні смислів. Виявлено, що саме концептуальне кіно найбільше відповідає завданню створення тізеру, який не анонсує події, а задає атмосферу, розгортає стан і відкриває глядачеві поле для інтерпретації. Звернення до медитативного ритму, символічної предметності та мінімалізму стало основою авторської стратегії.

У другому розділі проаналізовано візуальні та композиційні рішення, застосовані у фільмі. Робота з камерою iPhone у режимі Cinematic, кадрування з надлишком простору, обмежена глибина різкості та світлова палітра дали змогу створити інтимний, злегка сповільнений простір, де кожен предмет виконує семантичну функцію. Колір, світло, панорами й монтажні переходи працюють як м'який візуальний наратив, де психологічний стан розкривається через динаміку взаємодії з об'єктами. Фокус на деталях, відсутність діалогів, повільна камера та мінімалістична типографіка в титрах підтримали обрану естетику «внутрішнього кіно».

У третьому розділі досліджено роль звуку як ключового елементу структури фільму. Звук у тізері не виконує підпорядковану функцію, а є центральним елементом драматургії. Робота з тишею, неочевидними шумами, ритмом пауз і багатошаровим монтажем формує інтонацію та ритм сцени. Вплив естетики альбомів *OK Computer* і *In Rainbows* дав змогу вибудувати емоційно точний, але

нечітко окреслений звуковий ландшафт. Відмова від класичної музичної структури, монтаж на основі внутрішнього ритму та використання тиші як акценту стали основою аудіовізуальної мови фільму.

Таким чином, у роботі реалізовано мету створення тізеру як окремого художнього висловлювання, що через мінімальні засоби досягає максимальної емоційної присутності. Візуальні композиції, ритм монтажу та звукова тканина працюють у тісному взаємозв'язку, формуючи нову оптику сприйняття буденного. Створений тізер демонструє потенціал концептуального підходу в короткій формі та відкриває простір для подальшого розвитку авторського кіно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ампілогова А. І. Використання платформи TILDA для спрощення роботи дизайнера. *Поліграфічні, мультимедійні та web-технології: матеріали молодіжної школи-семінару VII Міжнародної наук.-техн. конф.*, 17-21 травня 2022 р. Харків : ХНУРЕ, 2022. Т. 2. С. 5-6.
2. Аналіз конкурентів при розробці дизайну. URL: <https://cases.media/en/article/analiz-konkurentiv-pri-rozrobci-dizainu-2> (дата звернення: 11.03.2025).
3. Аналіз цільової аудиторії. URL: <https://wedex.com.ua/blog/analiz-czilovoyi-audytoryyi/> (дата звернення: 11.03.2025).
4. Анімація (мультфільмація). URL: [https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BD%D1%96%D0%BC%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_\(%D0%BC%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D1%96%D0%BA%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F\)](https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BD%D1%96%D0%BC%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_(%D0%BC%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D1%96%D0%BA%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F)) (дата звернення: 12.06.2025).
5. Бех І. Д. Виховання особистості: підручник. Київ: Либідь, 2008. 204 с.
6. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навчальний посібник. Київ: Логос, 2011. 391 с.
7. Бурназова В. Роль комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театральнo-сценічної діяльності. Часопис НМАУ. 2024. Вип. 2(63). С. 85–99.
8. Варещук М. Перевірка статистичних гіпотез як основа А/В-тестування. 2023. С. 6. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/31949> (дата звернення: 12.06.2025).
9. Визначення терміну «Кінематограф». URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Кінематограф> (дата звернення: 12.06.2025).
10. Гавран І., Марандін Є. Особливості запису звуку на відкритому просторі. Вісник КНУКіМ. Сер. «Аудіовізуальне мистецтво...». 2022. Вип. 5(2). С. 173–180.
11. Ганжа А. Ю. Поліфонізм наративу в документальному кінотексті. *Народна творчість та етнологія*. 2023. Вип. № 1. С. 29–35.

12. Діденко О. Естетика й прагматика дизайну візуального образу в трейлерах українських кінострічок. *Arts-series КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2022. Вип. 47. С. 139–147.
13. Домбругова Н. Семіотика саунд-дизайну в кіно. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 182–190.
14. Желєзняк І. Сучасні технології формування звукозорового образу фільму. *Культурологічна думка*. 2020. Вип. № 20. С. 102–111.
15. Желєзняк С. Узаємодія звуку й зображення в сучасній аудіовізуальній культурі. *Культурологічна думка*. 2021. Вип. № 20. С. 171–178.
16. Журавльова Т. Авторське кіно в Україні: тенденції та перспективи розвитку. *Українська музикознавча енциклопедія*. 2018. Вип. № 65. С. 65–70.
17. Ісаєнко О. Метафоризовані терміни кіно в системі професійної кінокомунікації. *Наукова термінологія нового століття*. Рівне: НУВГП, 2013. С. 311.
18. Історія українського кіно. Т. 2: 1930–1945 / ред. В. Миславський. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2016. 336 с.
19. Климчук О. Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. № 24. С. 90–96.
20. Коваленко Ю. Теорія режисури: генеза індивідуального художнього стилю: наук. звіт. Київ: КМAM, 2018. 34 с.
21. Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. Київ: НМАУ, 2020. 222 с.
22. Матвеєва Д. М. Мистецтво роботи з керуванням та створенням звукошумових ефектів у кіно: монографія. Київ: НАКККіМ, 2023. 16 с.
23. Манін О. Д. Постпродакшн аудіовізуальних матеріалів: кваліфікаційна робота бакалавра. Запоріжжя: ЗНУ, 2023. 16 с.
24. Медведєва А., Кукса В. Монтаж як творчий метод режисера в сучасній аудіовізуальній культурі. *Вісник КНУКіМ*. 2024. Вип. 7(1). С. 42–50.
25. Миславський В. І. Історія українського кіномистецтва: факти і документи. Том 1 (1896–1930): монографія. Харків: Інфоцентр, 2016. 720 с.

26. Миславський В. Н. Кінословник: терміни, визначення, жаргонізми: монографія. Харків: Інфоцентр, 2007. 328 с.
27. Національний кінопортал «KINO-КОЛО». URL: <http://www.kinokolo.ua/> (дата звернення: 22.03.2025).
28. Наумова Л. Теорія монтажно́ї побудови фільму Л. Скрипника. *Культурологічна думка*. 2016. Вип. № 9. С. 128–134.
29. Наумова Л. Ритмічна складова композиції кінокадру в теорії Л. Скрипника. *Культурологічна думка*. 2015. Вип. № 8. С. 120–127.
30. Орлова О. Кінематограф як спосіб соціалізації глядацької аудиторії. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Соціологія»*. 2018. Вип. № 9. С. 68–74.
31. Пасічник О. Функції та види перекладного українськомовного трейлеру фільму. *Образ*. 2019. Вип. № 1. С. 219–228.
32. Погасій С. М. Національна специфіка українського авторського кіно. *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. № 1. С. 355–362.
33. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 448 с.
34. Пономаренко М. Специфіка драматургії короткометражних фільмів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*. 2013. Вип. № 12. С. 145–153.
35. Рязанцева П. Символіка кольору у фільмі. *Культура і сучасність*. 2011. Вип. № 2. С. 253–257.
36. Сідлецька А., Ткач В. Типографіка шрифтів та забруднення середовища. *Матеріали 10-ї Міжнар. наук.-практ. конф. "Current Challenges of Science and Education"* (Берлін, 2024). Берлін: MDPC, 2024. С. 364.
37. Стельмах Ю. Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа. *Культура і сучасність*. 2022. Вип. № 3. С. 45–52.
38. Таран, Д. А. Засоби візуального наративу в короткометражному фільмі жанру наукової фантастики: кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти "магістр" / науковий керівник к.т.н., доцент Фефелов А. О. Херсон: ХНТУ, 2021.

102 с.

39. Триколенко С. Т. Сценографія+: монографія. Київ: Національний авіаційний університет, 2012. С. 16–20.
40. Трошкіна О.А. Сюжетна структура кінофільму та архітектурного середовища. *Проблеми розвитку міського середовища.*: Наук.-техн. Зб. Київ.: НАУ, 2020. Вип.1 (24) С. 136-152.
41. Українське короткометражне кіно: сучасний стан і перспективи. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/518> (дата звернення: 22.04.2025).
42. Черкасова Н. Особливості прокату українських фільмів на сучасному етапі. *Культура України*. 2021. Вип. 73. С. 113–119.
43. Чміль Г., Пшенична К. Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик. *Вісник КНУКіМ*. 2018. Вип. № 2. С. 98–106.
44. Що таке монтаж? URL: <https://tseivo.com/b/MovieFreak/t/kzvqa1kawr> (дата звернення: 12.04.2025).
45. Як працювати зі звуком у кіно, музиці, театрі та відеоіграх. URL: <https://skvot.io/uk/blog/yak-pracyuvati-zi-zvukom-u-kino-muzici-teatri-ta-videoigrah> (дата звернення: 26.05.2025).
46. Bordwell D., Thompson K., Smith J. Film Art: An Introduction. URL: https://archive.org/details/filmartintroduc0000bord_j3o9 (дата звернення: 18.05.2025).
47. Brown B. Cinematography: Theory and Practice. New York: Routledge, 2016. 422 с.
48. Fitch III J. Archetypes on Screen: Odysseus, St. Paul, Christ and the American Cinematic Hero and Anti-Hero. *Journal of Religion & Film*. 2005. Vol. 9, Iss. 1, Art. 1.
49. Holman T. Sound for Film and Television. 3rd ed. – Burlington, MA: Focal Press, 2010. 262 p.
50. Jiyang Y., Ramamoorthi R. Selfie Video Stabilization. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*. 2021. Vol. 43, № 2. P. 701–711.
51. Symbolism of Color in Cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Audiovisual Art*. 2022. Vol. 5, No 2. P. 207–215.

52. MEANS. Evolution of Cinema Expressive, and Visual Film Tools. Part 1: Diachronic Dimension of Aesthetics. *Evropský Filozofický*, 2018. 58 p.
53. Murch W. In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing. 2 rev. ed. Los Angeles: Silman-James Press, 2001. 146 p.
54. Rabiger M., Hurbis-Cherrier M. Directing: Film Techniques and Aesthetics. 6th ed. New York: Routledge, 2020. 580 p.
55. Richard Raskin. New Theories of the Short Film: A Conversation with Dr. Richard Raskin. *Musicbed Blog*. URL: <https://www.musicbed.com/articles/filmmaking/writing/new-theories-of-the-short-film-a-conversation-with-dr-richard-raskin/> (дата звернення: 22.05.2025).
56. Septak D. Understanding the Effectiveness of Trailers, Teasers and Television Spots in Marketing Movies : working paper. *NYU Stern School of Business*, 2008. 144 p.
57. StudioBinder. Lighting for Film and Television. URL: https://www.udemy.com/course/lighting-for-film-and-television/?utm_source=adwords&utm_medium=udemyads&utm_campaign=Search_DSA_Beta_Prof_la.EN_cc.ROW-English&campaigntype=Search&portfolio=ROW-English&language=EN&product=Course&test=&audience=DSA&topic=&priority=Beta&utm_content=deal4584&utm_term=.ag_162511579364.ad_696197165412.kw.de.c.dm.pl.ti_dsa-1677053955488.li_9198817.pd.&matchtype=&gad_source=1&gad_campaignid=21168154305&gclid=Cj0KCQjwu7TCBhCYARIsAM_S3Nh8AVVRrVtLxuHO3A9FuHLGcoEXl61XKMX01T9QVNUniWWrMbHKxvsaAk1NEALw_wcB&couponCode=PMNVD2525 (дата звернення: 25.04.2025).
58. Yewdall D. L. Practical Art of Motion Picture Sound. 4th ed. New York: Focal Press, 2012. 667 p.

ДОДАТКИ

Додаток А



Рис. А.1. Диплом учасника всеукраїнського фестивалю-конкурсу мистецтв

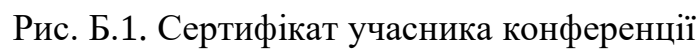


Рис. Б.1. Сертифікат учасника конференції



Рис. Б.2. Матеріали ІХ Міжнародної студентської наукової конференції

**УДК 082:001
А 43**



Голова оргкомітету: Корзник І.О.

Верстка: Білоус Т.В.

Дизайн: Бондаренко І.В.

Рекомендовано до видання Вченою Радою Інституту науково-технічної інтеграції та співпраці. Протокол № 21 від 29.05.2025 року.



Конференцію зареєстровано Державною науковою установою «УкрІНТЕІ» в базі даних науково-технічних заходів України та бюлетені «План проведення наукових, науково-технічних заходів в Україні» (Посвідчення № 78 від 06.01.2025).

Матеріали конференції знаходяться у відкритому доступі на умовах ліцензії Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0).

А 43

Актуальні питання та перспективи проведення наукових досліджень: матеріали ІХ Міжнародної студентської наукової конференції, м. Рівне, 30 травня, 2025 рік / ГО «Молодіжна наукова ліга». — Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. — 840 с.

ISBN 978-617-8312-59-6

DOI 10.62732/liga-inter-30.05.2025

Викладено матеріали учасників ІХ Міжнародної мультидисциплінарної студентської наукової конференції «Актуальні питання та перспективи проведення наукових досліджень», яка відбулася 30 травня 2025 року у місті Рівне, Україна.

УДК 082:001

© Колектив учасників конференції, 2025

© ГО «Молодіжна наукова ліга», 2025

© ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025

ISBN 978-617-8312-59-6

Рис. Б.3. Матеріали ІХ Міжнародної студентської наукової конференції

СЕКЦІЯ 27. КУЛЬТУРА ТА МИСТЕЦТВО

ADVANTAGES AND DISADVANTAGES OF AI PROGRESS FOR GRAPHIC DESIGNERS Medvetskiy D., <i>Scientific supervisor: Denysenko V.</i>	806
THE ROLE OF GRAPHIC DESIGN IN BUILDING MODERN VISUAL COMMUNICATION Olegivna V., <i>Scientific supervisor: Denysenko V.</i>	808

23

Актуальні питання та перспективи проведення наукових досліджень

UX/UI DESIGN IS IMPORTANT BECAUSE IT MAKES WEBSITES AND APPS MORE USER-FRIENDLY Horbatiuk O., <i>Scientific supervisor: Denysenko V.</i>	809
БОРотьба як художній образ в образотворчому мистецтві Россомаха С.Д., <i>Науковий керівник: Мірошніченко Р.В.</i>	811
ВИБІРКА В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД ТРАДИЦІЙНОГО ТЕКСТИЛЮ ДО ДИЗАЙНЕРСЬКИХ ПРАКТИК Чернишова К., <i>Науковий керівник: Нечипоренко А.В.</i>	813
ІНТЕРАКТИВНІ МАПИ ЯК ДИЗАЙНЕРСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТ ДЛЯ ІНФОРМУВАННЯ КОРИСТУВАЧІВ Олейников В.Д., <i>Науковий керівник: Будник А.В.</i>	815
КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ РОЗРОБКИ ВІЗУАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ Колесник Я.Р.	819
КОРОТКОМЕТРАЖНЕ КІНО: ІДЕЯ, ФОРМА ТА ВІЗУАЛЬНА МОВА Шкодзько М.О., <i>Науковий керівник: Шаура А.Ю.</i>	823
МОЖЛИВОСТІ АНІМАЦІЇ В ЕЛЕКТРОННИХ КНИЖКАХ Вересов М.Ю., <i>Науковий керівник: Будник А.В.</i>	826
СВЯТО ІВАНА КУПАЛА В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ Вігряк К.В., <i>Науковий керівник: Малинка П.О.</i>	829
ФУНКЦІОНАЛ ДИЗАЙНУ ПЕРСОНАЖІВ КОМП'ЮТЕРНИХ ІГОР Мокренко О.С., <i>Науковий керівник: Слісінська А.Ф.</i>	830
ЦИФРОВИЙ СЛІД ДРУКУ: РОЛЬ UI/UX-ДИЗАЙНУ В АРХІВАЦІЇ АЛЬТЕРНАТИВНИХ ЛІМІТОВАНИХ ВИДАНЬ Омеляшко Ю.В., <i>Науковий керівник: Вежбовська Л.Р.</i>	833
ШРИФТ ЯК НОСІЙ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ОРНАМЕНТИ ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ Максимчук Д.В.	835

Рис. Б.4. Матеріали ІХ Міжнародної студентської наукової конференції

30 травня 2025 рік • Рівне, Україна • Молодіжна наукова ліга

Шокодько Михайло Олександрович, здобувач вищої освіти факультету дизайну
Київський національний університет технологій та дизайну, Україна

Науковий керівник: Шаура Аліна Юрївна, канд. пед. наук, доцент кафедри
мультимедійного дизайну
Київський національний університет технологій та дизайну, Україна

КОРОТКОМЕТРАЖНЕ КІНО: ІДЕЯ, ФОРМА ТА ВІЗУАЛЬНА МОВА

Концептуальне кіно є унікальним явищем у сучасному кінематографі, яке формує особливу мову візуального мислення. Його сутність — не у розповіді історії, а у передачі ідеї, переживання, стану. Це кіно, яке не нав'язує глядачу наратив, а запрошує до роздумів. Воно відмовляється від традиційної сюжетної логіки, діалогу й прямого конфлікту заради глибшої рефлексії, філософського пошуку та художнього експерименту. У центрі такого висловлювання — образ, ритм, атмосфера, символ, відчуття.

Цей підхід має глибоке коріння. Він сформувався як відповідь на кризу лінійного наративу у XX столітті, коли мистецтво втратило віру в однозначність та почало шукати інші шляхи до правди. Вплив сюрреалізму, постмодернізму, «нової хвилі», естетики артхаусу та відеоарту став фундаментом для концептуального підходу в кіно. Особливе місце в цьому контексті займає короткометражне кіно. Через свою компактність воно змушує працювати з формою особливо точно: кожна секунда має сенс, кожен кадр — функцію. Завдяки цьому короткий метр — це форма максимальної концентрації, інтелектуального і візуального дистилату.

У добу цифрового перевантаження, коли свідомість людини щодня піддається атаці фрагментованого контенту, концептуальне кіно постає як акт опору. Воно не розважає, а зупиняє, не веде — а ставить під сумнів, не пояснює — а натякає.

Актуальність звернення до цього формату сьогодні очевидна: нове покоління шукає не лише видовищ, а й сенсу. Глядач стає уважнішим до форми, мови, інтонації, жесту. Крім того, така форма створює унікальний діалог між автором і споживачем. Тут глядач — не пасивний спостерігач, а інтерпретатор. Його досвід, пам'ять та внутрішній світ стають частиною твору.

Таким чином, концептуальне короткометражне кіно — це не просто жанр чи стиль. Це спосіб думати, бачити, говорити про світ. Це форма авторського висловлювання, в якому поєднуються естетика, філософія, експеримент і глибока емоційність.

Метою цього дослідження є ґрунтовний аналіз процесу створення концептуального короткометражного фільму як цілісного художнього висловлювання. Особлива увага зосереджується на поетапному дослідженні формування ідеї, розробки структури наративу, вибору візуальних та семіотичних інструментів, що дозволяють транслювати авторське бачення через екранну мову. В межах роботи розглядається, як естетичні рішення — колір, ритм, монтаж, кадрування — можуть слугувати не лише як засіб вираження, а й як самодостатні носії смислу, здатні формувати глядацьке переживання та інтерпретацію.

Актуальні питання та перспективи проведення наукових досліджень

У ході дослідження було виявлено та проаналізовано основні складові, що формують концептуальне короткометражне кіно як самодостатній художній жанр. Однією з ключових рис цього формату є відмова від традиційної сюжетної побудови та діалогової структури на користь візуального й асоціативного мислення. Акцент зміщується на образ, символ, метафору, ритм і атмосферу, які сприймаються глядачем не лише на раціональному, а й на інтуїтивному рівні. Центральну роль у концептуальному фільмі відіграє ідея — саме вона є відправною точкою для всіх інших рішень: драматургічних, стилістичних, композиційних. Ця ідея може мати філософський, соціальний, особистісний або навіть абстрактний характер, однак її мета — не диктувати глядачу висновок, а створити простір для інтерпретації.[1]

Структура короткометражного концептуального фільму, як правило, не підпорядковується класичній тричастинній моделі з експозицією, кульмінацією та розв'язкою. Замість цього вона може мати фрагментарний, циклічний або медитативний характер, де головне — не розвиток дії, а занурення у внутрішній стан, атмосферу, образність. У такому контексті важливу роль відіграють архетипи — універсальні фігури, що несуть глибинні культурні й психологічні смисли. Використання архетипових персонажів дозволяє швидко встановити зв'язок з глядачем, активізуючи його асоціативне мислення та особистий досвід.[2]

Окрему увагу приділено візуальному стилю як одному з головних інструментів формування смислу. Колористика, композиція, ритм монтажу, масштаби планів, рух камери — все це функціонує не просто як засіб естетизації, а як мова, якою «говорить» фільм. Через візуальні рішення передається емоційний стан персонажа, атмосфера простору, внутрішня логіка кадру. Усі ці елементи тісно взаємодіють і формують цілісний наратив, де кожна деталь працює на реалізацію концепції. Таким чином, концептуальне короткометражне кіно постає як особлива форма мистецького висловлювання, що поєднує інтелектуальний зміст, глибокий емоційний резонанс і естетичну цілісність.

Концептуальне короткометражне кіно є ефективним засобом візуального осмислення ідеї, який поєднує мистецьку виразність із філософським змістом. Дослідження показує, що коротка форма дозволяє загострити увагу на деталях, символах та образах, які формують цілісний художній вислів. Таке кіно є не лише актом творчого пошуку, а й способом комунікації з глядачем на рівні асоціацій, емоцій і сенсів.

Коротка форма, в якій зазвичай існує концептуальний фільм, дозволяє автору сконцентрувати смисл, емоцію та ідею в стислому, але насиченому кадрі. Цей формат вимагає високої точності художнього висловлювання, уважності до деталей та здатності будувати візуальну драматургію без опори на традиційний сюжет. У результаті саме стислість і мінімалізм стають джерелом потужного впливу на глядача.

Отже, концептуальне короткометражне кіно постає як особлива форма візуального висловлювання, що поєднує естетику, ідею та емоцію в єдиному художньому просторі. Це не просто засіб зображення чи розповіді, а автономний спосіб мислення — глибокий, неконвенційний, візуально-філософський. Дослідження засвідчило, що концептуальне кіно відмовляється від буквального та вербального трактування реальності на користь багатозначної, метафоричної і часто

30 травня 2025 рік • Рівне, Україна • Молодіжна наукова ліга

асоціативної форми, де образ здатен не лише замінити слово, а й виразити те, що словами взагалі не формулюється.

Окрему увагу варто приділити ролі глядача в концептуальному кіно: він стає не лише спостерігачем, а й активним учасником інтерпретації, оскільки змушений самостійно шукати значення, вибудовувати логіку, «дочитувати» фільм власним досвідом.

Таким чином, концептуальне короткометражне кіно не лише є ефективним засобом візуального осмислення ідеї, а й виступає як художня відповідь на виклики переінформованого суспільства, яке прагне до глибини, тиші, емоційної чесності та сенсової напруги.

Список використаних джерел:

1. Jia T. Analysis of Visual Symbols Application in Film and Television Animations Creation // *Proceedings of the 2014 International Conference on Education, Language, Art and Intercultural Communication (ICELAIC 2014)*. Atlantis Press, 2014. URL: <https://www.atlantispress.com/article/12570.pdf> (дата звернення: 20.05.2025).
2. Luthfi A., Setyawan D., Andika N. R. Semiotics Analysis in the Short Film Title "Tilik" by Wahyu Agung Prasetyo // *Proceedings of the 2nd International Conference on Intermedia Arts & Creative Technology (CREATIVEARTS) 2021*. 2023. URL: <https://ssrn.com/abstract=4448235> (дата звернення: 20.05.2025).