

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УДК 792.024.3:008](091)(477)"19/200"(043.5)

ПРОСКУРЯКОВА ОЛЕКСАНДРА ВЯЧЕСЛАВІВНА

**ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МИСТЕЦТВА ГРИМУ
В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 034 Культурологія
Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії
з культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



О.В.Проскурякова

Науковий керівник: Панков Георгій Дмитрійович, доктор філософських
наук, професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Проскуракова О. В. Історико-культурологічні аспекти мистецтва гриму в українській культурі ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 Культурологія. Харківська державна академія культури, Харків, 2025.

Грим як культурний феномен синтезує ритуально-міфологічні нашарування давньослов'янських обрядових практик, відображає естетичні та світоглядні орієнтири різних періодів української культури, а також постає важливим чинником формування та переосмислення національної ідентичності. Водночас він перебуває в постійній взаємодії з технологічними інноваціями, глобальними культурними процесами, набуваючи нових форм виразності та комунікації, поєднуючись із сучасними театральними, кінематографічними й естрадними форматами. Цей феномен виявляє здатність не лише віддзеркалювати історичні та соціальні реалії, а й активно впливати на них завдяки потенціалу перформативних дій і символічних репрезентацій.

У дослідженні акцентується, що в українській культурі грим формує специфічні коди спілкування, виступаючи засобом самовизначення та комунікації. При цьому з'ясовується роль гримувальних практик у народних обрядах, їх багатофункціональність у театральному та кінематографічному мистецтві, у сучасних естрадних шоу і навіть у цифровому просторі. Здійснюється аналіз питання, яким чином грим, відтворюючи ціннісні установки, здатен формувати візуальні уявлення про красу, гендерні стосунки, соціальний статус і національно-культурну належність.

Теоретико-методологічні засади дисертаційного дослідження ґрунтуються на перетині історико-культурологічного та мистецтвознавчого підходів. Завдяки історико-культурологічному підходу грим вивчається як культурне й історичне явище в контексті динамічної системи культурного середовища.

Окрема увага приділена висвітленню діяльнісного аспекту, де грим розглядається в контексті художньої творчості та професійної майстерності митця: від традиційних технік трансформації зовнішності до експериментів із формою та кольором. Значущим виявляється його аксіологічна складова, яку створюють художні цінності. Дослідження семіотичного виміру культури дозволило з'ясувати складність гриму як багаторівневої системи знаків, завдяки яким кодуються певні символічні конструкції цього мистецтва, які сприяють створенню певних емоційних станів у виконавців і глядачів, впливаючи на взаємодію між ними в просторі сценічного мистецтва. Розкрита соціокультурна роль гримування, мистецтво якого увиразнює колективну пам'ять, допомагає відтворити образи, закорінені у вітчизняній національній традиції та трансформуються відповідно до сучасних культурних викликів.

Гримувальне мистецтво охоплює використання спеціальних технік і матеріалів для створення образів, які виходять за межі простого прикрашання або маскуванню тіла, надаючи гримерам «нового» статусу – художників, які розвивають та вдосконалюють унікальний творчий почерк, що здатен виділити продукт з-поміж інших. Такі твори можуть мати естетичну автономність, проявляючись у здатності художників створювати візуальні образи, що за допомогою виразних можливостей викликають глибокі емоційні реакції та рефлексії. Через гримовані образи художники можуть досліджувати й утілювати складні концепції ідентичності, гендеру та краси, розширюючи межі традиційного розуміння цього виду мистецтва. Постійно досліджуючи та розробляючи новітні техніки та матеріали, художники з гриму забезпечують реалізацію інноваційних художніх проєктів та ідей. Це дозволяє гриму взаємодіяти з різноманітними культурними й художніми традиціями, стилями та просторами, збагачуючи його виразні можливості.

Мистецтвознавчий підхід забезпечує вихід на дискурс авторства. У кіно чи театрі художник з гриму дедалі частіше фігурує не як обслуговуючий персонал, а як котворець культурного продукту нарівні з оператором чи композитором. Мистецтвознавчий підхід реконструює індивідуальний

«почерк» майстрів. Означений інструментарій поєднує в собі формальний, техніко-технологічний та авторський виміри, дозволяючи вивчати грим як повноцінний різновид візуального мистецтва, що діє в найрізноманітніших культурних середовищах: від камерної сцени незалежного театру до гігантських екранів мультиплексу чи VR-просторів.

Особливу увагу в дисертації приділено сучасній ситуації, коли українська культура перебуває в умовах військової агресії, а грим набуває нових сенсів. Він стає не просто оздобленням чи технічним засобом, а способом відображення патріотичних і морально-етичних орієнтирів, носієм героїчного нарративу й інструментом актуалізації колективної травми та пам'яті. Унаслідок цього мистецтво гриму посилює свою роль у соціальній та культурній комунікації, створюючи героїчні образи, які сприяють консолідації українського народу в боротьбі з ворогом. Одночасно це мистецтво відтворює сталу традиційну стилістику, яка впливає на самосвідомість української спільноти та стає одним із маркерів національної ідентичності.

У роботі продемонстровано, яким чином поєднання вивчення гриму в історії культури та мистецтвознавстві дає змогу комплексно висвітлити феномен гриму в його динаміці від витоків у ритуальних практиках і першого застосування на театральних підмостках до новітніх цифрових експериментів у кіно, рекламі й індустрії моди. Доведено, що грим несе в собі низку важливих культурних функцій, оскільки відображає традиції, реагує на виклики часу та адаптується до інновацій, які відбуваються в сучасному культурному середовищі. На підставі проведеного дослідження сформовано певні висновки, які розкривають характер змін у гримувальних практиках на різних етапах історії та з'ясовують особливості взаємодії українських традицій із міжнародними трендами в галузі «мистецтва перевтілення». Акцентовано на тому, що грим, залишаючись складовою театру та кіновиробництва, водночас функціонує як комунікативний місток між минулим і сьогоденням, уможливорює перетік культурного досвіду та віддзеркалює внутрішні естетичні трансформації суспільства.

У дисертації підкреслено важливість збереження та розвитку вітчизняних гримувальних традицій. Доведено, що дослідження гриму не тільки сприяє глибшому розумінню візуальної культури, а й виявляє нові горизонти для аналізу культурної пам'яті, соціокультурних стереотипів і процесів формування світогляду й ідентичності в умовах глобальних викликів.

У процесі дослідження було застосовано новаторські підходи, які поглибили уявлення про грим як багатоплановий феномен в українській культурі:

- обґрунтовано концептуальну модель, у якій грим розглянуто як самостійний вид художньої творчості зі своїми специфічними естетичними принципами, творчими методами та технічними прийомами;
- визначено ключові етапи формування та еволюції гриму в українському театральному, кінематографічному й естрадному мистецтві;
- з'ясовано специфіку міфо-ритуальних аспектів обрядового гриму, який набув сакрального змісту в традиційній українській культурі;
- простежено еволюцію технік і стилів гриму в контексті кінематографа й естрадної сфери, а також сучасних культурних індустрій (у телебаченні, рекламі, fashion та цифровому просторі);
- виявлено механізми функціонування гриму в аспекті візуальної комунікації та ідентифікаційних практик збереження культурної самоідентичності, включно з етнокультурними та гендерними складниками;
- сформовано перспективи розвитку українського гримувального мистецтва в умовах глобалізації та технологічного прогресу, окреслено перспективи поєднання традицій з новітніми світовими трендами.

Практичне значення результатів полягає в можливості їх упровадження в освітню діяльність під час викладання дисциплін культурологічного та мистецтвознавчого спрямування, а також у розширенні практики вітчизняного гримування. Сформульовані положення можуть застосовуватися в організації театрального та кіновиробничого процесу, а також у плануванні культурно-мистецьких заходів.

Ключові слова: гримувальне мистецтво, творчість, митець, функціональна орієнтація мистецтва, культурна традиція, культура, культурна спадщина, сакральність, мода, стиль, національний костюм, сценічна практика, семіотика гриму, естетика гриму, театральне мистецтво.

ABSTRACT

Proskuryakova O. V. Historical and cultural aspects of the art of makeup in Ukrainian culture of the 20th – early 21st centuries. — The Qualified Scientific Work as a Manuscript.

Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy, Specialty 034 Cultural Studies. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2025.

Makeup as a cultural phenomenon synthesizes the ritual-mythological layers of ancient Slavic ceremonial practices, reflects the aesthetic and worldview orientations of different periods of Ukrainian culture, and serves as a crucial factor in shaping and reinterpreting national identity. At the same time, it is in constant interaction with technological innovations, global cultural processes, acquiring new forms of expression and communication, combining with modern theatrical, cinematic and pop formats. This phenomenon demonstrates the ability not only to reflect historical and social realities, but also to actively influence them due to the potential of performative actions and symbolic representations.

The author of the study emphasizes that in Ukrainian culture, makeup forms specific codes of communication, acting as a means of self-determination and communication. At the same time, the role of makeup practices in folk rituals, their multifunctionality in theatrical and cinematic art, in modern variety shows and even in the digital space are clarified. The question of how makeup, reproducing value attitudes, is able to form visual representations of beauty, gender relations, social status and national and cultural identity is analyzed.

The theoretical and methodological foundations of the dissertation research are based on the intersection of historical-culturological and art-historical approaches. The historical-culturological approach studies makeup as a cultural and historical

phenomenon in the context of a dynamic system of the cultural environment. Other methodological methods and approaches are concentrated around this approach - such as the systemic approach, structural analysis, historical-evolutionary, hermeneutic and others.

A separate place is given to highlighting the activity aspect, where makeup is considered in the context of artistic creativity and professional skill of the artist: from traditional techniques of transforming appearance to experiments with form and color. Its axiological component, which is created by artistic values, is significant. The study of the semiotic dimension of culture made it possible to clarify the complexity of makeup as a multi-level system of signs, thanks to which certain symbolic constructions of this art are encoded, which contribute to the creation of certain emotional states in performers and spectators, influencing the interaction between them in the space of performing arts. The socio-cultural role of makeup is revealed, the art of which expresses collective memory, helps to recreate images that are rooted in the domestic national tradition and are transformed in accordance with modern cultural challenges.

Makeup art encompasses the use of special techniques and materials to create images that go beyond simple adornment or disguise of the body, giving makeup artists a “new” status – artists who develop and refine a unique creative style that can distinguish a product from others. Such works can have aesthetic autonomy, manifested in the ability of artists to create visual images that, through expressive possibilities, evoke deep emotional reactions and reflections. Through makeup images, artists can explore and embody complex concepts of identity, gender and beauty, expanding the boundaries of traditional understanding of this art form. By constantly researching and developing the latest techniques and materials, makeup artists ensure the implementation of innovative artistic projects and ideas. This allows makeup to interact with various cultural and artistic traditions, styles and spaces, enriching its expressive possibilities.

An art historical approach provides access to the discourse of authorship. In cinema or theatre, the make-up artist increasingly appears not as a service staff, but as

a co-creator of a cultural product on a par with the operator or composer. The art-historical approach reconstructs the individual “handwriting” of the masters. The specified toolkit combines formal, technical and technological and authorial dimensions, allowing us to study make-up as a full-fledged type of visual art that operates in a wide variety of cultural environments – from the chamber stage of an independent theatre to the giant screens of a multiplex or VR spaces.

Special attention is paid to the current situation, when Ukrainian culture is in the conditions of military aggression by Russia, and makeup acquires new functions and meanings. It becomes not just a decoration or a technical means, but a way of reflecting patriotic and moral and ethical guidelines, a carrier of a heroic narrative and a tool for actualizing collective trauma and memory. As a result, makeup strengthens its role in cultural communication, creates consolidation of images and supports a recognizable style that affects the self-awareness of the community and becomes one of the markers of national identity.

The work demonstrates how the combination of the study of makeup in the history of culture and art history allows for a comprehensive coverage of the phenomenon of makeup in its dynamics from its origins in ritual practices and its first use on the stage to the latest digital experiments in cinema, advertising, and the fashion industry. It is proven that makeup carries a number of important cultural functions, as it reflects traditions, responds to the challenges of the time, and adapts to innovations occurring in the modern cultural environment. Based on the research, a number of conclusions were formed that reveal the nature of changes in makeup practices at different stages of history and clarify the peculiarities of the interaction of Ukrainian traditions with international trends in the field of "art of reincarnation". It is emphasized that makeup, while remaining an integral part of theater and film production, simultaneously functions as a communicative bridge between the past and the present, enables the flow of cultural experience, and reflects the internal aesthetic transformations of society.

In the process of research, a number of innovative approaches were implemented that deepened the understanding of makeup as a multifaceted phenomenon in Ukrainian culture:

- a conceptual model was substantiated, in which makeup is considered as an independent type of artistic creativity with its own specific aesthetic principles, creative methods and technical techniques;
- the key stages of the formation and evolution of makeup in Ukrainian theatrical, cinematic and pop art were identified;
- the specifics of the mytho-ritual aspects of ceremonial makeup, which acquired a sacred meaning in traditional Ukrainian culture, have been clarified;
- the evolution of makeup techniques and styles was traced in the context of cinema and pop, as well as modern cultural industries (television, advertising, fashion and digital space);
- revealed the mechanisms of makeup functioning in terms of visual communication and identification practices of preserving cultural self-identity, including ethnocultural and gender components;
- formed the prospects for the development of Ukrainian makeup art in the context of globalization and technological progress, outlined the prospects for combining traditions with the latest world trends.

The practical significance of the results obtained during the study lies in the possibility of their implementation in educational activities when teaching disciplines of cultural and art history, as well as in expanding the practice of domestic makeup. The formulated provisions can be used in the organization of the theatrical and film production process, as well as in the planning of cultural and artistic events.

Keywords: makeup art, creativity, artist, functional orientation of art, cultural tradition, culture, cultural heritage, sacredness, fashion, style, national costume, stage practice, semiotics of makeup, aesthetics of makeup, theatrical art.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дослідження:

1. Проскурякова О.В. Грим як простір семіотичної комунікації // *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2022. Вип. 78. С. 38-44. DOI: 10.31516/2410-5325.078.04

2. Проскурякова О.В. Гримувальне мистецтво в українському науковому дискурсі: історіографічний аналіз та перспективи культурологічного дослідження // *Питання культурології* : зб. наук. пр. Київ, 2023. Вип. 42. С. 256-269. DOI: 10.31866/2410-1311.42.2023.293793

3. Проскурякова О.В. Гримувальне мистецтво в контексті культурологічного вивчення: джерельна база дослідження // *Культурологічний альманах* : зб. наук. пр. Київ, 2023. Вип. 4. С. 249–254. DOI: 10.31392/cult.alm.2023.4.34

4. Проскурякова О.В. Роль гримувального мистецтва в еволюції української кінематографії // *Fine Art and Culture Studies* : зб. наук. пр. Луцьк, 2024. Вип. 5. С. 191-197. DOI: 10.32782/facs-2024-5-25

5. Проскурякова О.В. Культурологічний та мистецтвознавчий аспекти сценічного макіяжу як художнього засобу естрадного жанру // *Вісник Маріупольського державного університету* : зб. наук. пр. Київ, 2024. Вип. 28. С. 119-126. DOI: 10.34079/2226-2830-2024-14-28-119-126

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Проскурякова О.В. Грим як механізм усвідомлення та здійснення соціокультурної ідентичності // *Чорноморські наукові студії* : матеріали VIII всеукр. мультидисциплінарної конф., 24 черв. 2022 р. Одеса : МГУ, 2022. С. 357-359.

7. Проскурякова О.В. Естетична функція гриму в культурі тілесності чоловічого образу // *Modern research in world science. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference, 10-12 July 2022. Lviv, Ukraine, 2022.* P. 765-768.

8. Проскуракова О.В. Мистецтво гриму в культурі сакралізації // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 17–18 листоп. 2022 р. Харків : ХДАК, 2022. С. 33-35.

9. Проскуракова О.В. Грим як інструмент соціокультурної адаптації // Культура та інформаційне суспільство: матеріали міжнар. наук. конф., 20-21 квіт. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 30-31.

10. Проскуракова О.В. Грим як механізм формування емоційності образів соціальних заходів проти насильства // Українознавчі студії у контексті сучасної доби: філософський, історичний та філологічний аспекти : матеріали всеукр. наук. конф., 10 трав. 2023 р. Львів : ЛНУП, 2023. С. 25-27.

11. Проскуракова О.В. Грим як складова культури та мистецтва української традиції: сакральне коріння й аксіологічна функція // Культурологія та соціальні комунікації: матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 41-42.

12. Проскуракова О.В. Основні етапи еволюції гриму в українському естрадному мистецтві // Культура та інформаційне суспільство : матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 квіт. 2024 р. Харків : ХДАК, 2024. С. 21-23.

13. Проскуракова О.В. Історико-культурні витоки гримувального мистецтва: спадщина Стародавнього Сходу та античності // Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук : матеріали міжнар. наук. конф., 14 листоп. 2024 р. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2024. С. 491-493.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВА ГРИМУ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ.....	24
1.1. Гримувальне мистецтво: характер, види та основні функції.....	24
1.2. Методологічні засади вивчення проблеми та категоріальний апарат.....	42
1.3. Огляд літератури за темою дослідження.....	60
Висновки до розділу 1.....	77
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ГРИМУ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ	79
2.1. Обрядовий грим у традиційній українській культурі.....	79
2.2. Театральний грим в історії світового мистецтва: спадковість та надбання українського театру.....	96
2.3. Грим в українському театрі ХХ – ХХІ ст.....	111
Висновки до розділу 2.....	129
РОЗДІЛ 3. ЕВОЛЮЦІЯ ГРИМУ У ВІТЧИЗНЯНОМУ МИСТЕЦТВІ: СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ.....	132
3.1. Еволюція мистецтва гриму в українському кінематографі.....	132
3.2. Особливості розвитку українського естрадного гриму.....	159
3.3. Сучасний стан і перспективи розвитку мистецтва гриму у ХХІ ст.	180
Висновки до розділу 3.....	198
ВИСНОВКИ.....	200
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	207
ДОДАТКИ	228

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Актуальність дослідження феномену гриму на перетині історичної культурології та мистецтвознавства зумовлена його здатністю інтегрувати низку соціокультурних значень, відображаючи комплекс історичних, художніх, естетичних, ритуальних і психологічних чинників, які впливають на формування національної української ідентичності. У сучасній українській культурі грим відіграє значну роль не лише як засіб художньої виразності в театральному мистецтві та кінематографії, але й як елемент культурної ідентифікації та самовизначення людської істоти. Функції гриму відображають його багатовимірність як культурного феномену.

Незважаючи на це, грим як культурне явище залишається недостатньо дослідженим у вітчизняному науковому просторі. Більшість наукових праць зосереджуються на технічних аспектах нанесення гриму або на його застосуванні в конкретних мистецьких практиках, що не дозволяє повністю оцінити його значення в загальному культурному контексті. Відсутність комплексного аналізу гриму як феномену української культури зумовлює актуальність обраної теми та визначає наукову проблематику дослідження. Його дослідження в історико-культурологічній науці та мистецтвознавстві має важливе значення, оскільки уможлиблює подальшу розробку нових методологічних стратегій аналізу візуальної культури, розширюючи знання про місце та роль гриму в розмаїтті культурних практик і його вплив на формування світогляду.

Обґрунтування методологічної складової дисертаційного дослідження полягає у визнанні необхідності поєднання історико-культурологічного та мистецтвознавчого вивчення феномену гриму з метою його цілісного розкриття в українській традиції. У цьому процесі доцільно проаналізувати діяльнісний, аксіологічний та семіотичний аспекти функціонування зазначеного феномену. Діяльнісний аспект визначає грим як модифікацію художньої творчості, що

виникає в процесі сценічної та кінематографічної практики та засвідчує здатність митця до трансформації людської зовнішності задля вираження певної ідеї чи образу. Завдяки такому підходу стає можливим розглядати грим не лише як технічну складову сценічних вистав, а й як особливий вияв креативної діяльності, де поєднуються професійні навички, творче бачення та експерименти з формою. Аксиологічний аспект дає змогу оцінити значення гриму як носія ціннісних орієнтирів: він не лише обслуговує потреби художньої виразності, а й відображає світоглядні й емоційні настрої, які закорінені в суспільній культурній пам'яті. З огляду на цю обставину, грим постає складовою формування естетичних ідеалів, відтворення архетипів і колективних уявлень. Семіотичний аспект висвітлює грим як багатозначну знакову систему, яка містить коди зовнішнього вигляду (символічні кольори та контури, що здатні транслювати певні сенси й емоції, а також створювати певні ідентичності, які впливають на глядача та формують художню комунікацію). Саме через поєднання діяльнісного, аксіологічного та семіотичного аспектів дослідження культури гримування постає цілісним феноменом, важливим для розуміння мистецьких традицій і динаміки трансформацій в українському культурному просторі. Мистецтвознавчий аспект дисертаційного дослідження дозволяє з'ясувати естетичні та технічні особливості, стилістичні напрями та художні засоби виразності гриму.

У сучасній українській культурі феномен гриму набуває особливого значення в умовах військової агресії Росії проти України, виступаючи одним із чинників формування, трансформації та вираження національної ідентичності та культурної самосвідомості. Як багатовимірний соціокультурний феномен, грим інтегрує естетичні, символічні, етичні та психологічні аспекти, які в умовах війни знаходять нові форми прояву. У контексті бойових дій грим стає інструментом символічного конструювання образів, пов'язаних із національною пам'яттю, героїчним наративом і деякими культурними архетипами. Він акцентує морально-етичні цінності, актуалізує архетипи захисника, закорінені у фольклорній традиції, історичних постатях та

проявляються в сучасних героях війни. Гримувальні практики відображають ідентифікаційні пошуки українського суспільства, допомагаючи усвідомити культурну спадщину та символічно відтворити зв'язки з минулим. В умовах військового протистояння ці практики можуть ставати формою комунікації, коли мистецьке осмислення травматичного досвіду, втрат і змін у колективній свідомості втілюється через візуальні образи.

Грим виконує культурну інтегративну функцію, поєднуючи різні мистецькі напрями (театр, кіно, естрадне мистецтво та модну індустрію), і таким чином сприяє виробленню нових форм культури, яка базується на естетичній репрезентації українських національних мотивів. Загалом в умовах сучасного світу грим перестає бути лише декоративним засобом, стаючи інструментом культурної комунікації, репрезентації та самоідентифікації. Саме ця здатність гриму поєднувати естетику з етосом, перформативність – з ідеологією, а культурну пам'ять – із творчою інтерпретацією дозволяє йому відігравати вагомую роль у формуванні сучасної української культури та її стійкості в умовах російської агресії.

Зв'язок роботи з науковими планами, програмами, темами. Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі культурології та медіакомунікацій Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної програми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер №0109U000511) та відповідає науково-дослідній темі кафедри «Проблеми історії та теорії культури».

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження – дослідити історико-культурологічні аспекти мистецтва гриму в українській культурній традиції. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- розкрити сутність гриму як історико-культурного феномену, визначити його характерні особливості, види й основні функції в історичному та культурному контекстах;

- визначити функції гриму, розкрити їх значення для культурних практик і соціальної комунікації;
- обґрунтувати методологічні засади дослідження, розробити категоріальний апарат, використовуючи досвід культурологічної науки та мистецтвознавчі підходи;
- провести аналіз літератури за темою дослідження, виявити сучасний стан розробки проблеми, прогалини в знаннях та визначити перспективні напрями наукового пошуку;
- дослідити обрядовий грим у традиційній українській культурі, виявити його сакральну функцію і роль у міфо-ритуальних практиках;
- проаналізувати становлення українського театрального гриму в контексті світової культури;
- дослідити розвиток гриму в українському кінематографі й естраді, розкрити особливості його еволюції;
- розкрити вплив технологічних змін на традиційні гримувальні практики та їхнє місце в сучасній культурі, з'ясувати характер взаємодії українських гримувальних практик зі світовими тенденціями, зберігаючи при цьому національну ідентичність.

Об'єкт дослідження – грим як феномен української культури.

Предмет дослідження – історико-культурологічні аспекти вивчення мистецтва гриму в традиції української культури.

Історичні рамки дослідження охоплюють тривалий час від архаїчної культури до першої чверті ХХІ ст., з особливим акцентом на розвиток гриму в українській культурі від початку ХХ ст. до сьогодення. Це дозволяє простежити еволюцію гриму від його сакральних функцій у традиційних обрядових практиках до сучасних форм вираження в театрі, кіно, естраді та цифровому просторі. Такий часовий діапазон надає можливість виявити історичну спадкоємність та трансформацію гримувальних практик, а також їхню реакцію на соціокультурні та технологічні зміни в українському суспільстві.

Географічні рамки: охоплюють простір світової культури. Головна увага приділена феномену гриму в сучасній українській культурі.

Методи дослідження. У процесі дослідження гриму в українській культурі застосовано комплекс наукових методів, які забезпечили всебічний аналіз цього багатогранного феномену та розкрили його значення в історико-культурному процесі.

- Теоретичну та історико-культурологічну перспективу становить концептуальна вісь дослідження феномену гриму, довкола якої зосереджуються інші наукові підходи та методи. Їх застосування дає змогу не обмежуватися його розглядом як мистецької техніки чи засобом видозміни зовнішності, але вважати багатогранним явищем, яке виражає та формує культурні коди, цінності, символіку та колективну ідентичність.

- У межах цього дослідження гримувальне мистецтво розглянуто як цілісну систему, що потребувало комплексного системного підходу, здатного охопити цей феномен у його повноті, а також осмислити його фрагментарні аспекти як складові інтегрального погляду на це явище в їхньому взаємному зв'язку. Такий методологічний підхід дозволив не лише зафіксувати значущість гриму в різних культурних вимірах, простежити його еволюцію та зміни в процесі використання, а й висвітлити його як динамічний соціокультурний феномен.

- Застосовано структурний аналіз, який дозволив розглянути грим елементом культурної системи, виявити його функції та роль у соціокультурному контексті. Це сприяло розумінню питання, яким чином грим виконує певні соціальні та культурні завдання, впливаючи на формування цінностей і норм у суспільстві.

- Історико-еволюційний метод аналізу використаний для відтворення історичного розвитку гриму в українській культурі. Він дозволив простежити генезис гримувальних практик від найдавніших часів до сучасності, виявити етапи їхньої еволюції та визначити чинники, які впливали на трансформації гримувального мистецтва в певні часи. Це сприяло розумінню зовнішніх соціокультурних чинників детермінації цих практик.

- У межах аксіологічного виміру грим розглядається в контексті ціннісного змісту культури. Наповненість культурної творчості ціннісним змістом орієнтує вивчення аксіологічного моделювання дослідження. Це дозволяє дослідити його об'єкт з урахуванням формування та еволюції ціннісних орієнтирів, що стосуються зовнішнього вигляду людини. Означений контекст розширює потенціал дослідження в аспектах щодо його впливів на культурні та моральні чинники, а також з'ясування ролі гриму в збереженні культурної спадщини, формуванні сакральних персонажів та в контексті нормативної системи регулювання цього виду художньої діяльності.

- Важливим для вивчення гриму визнається семіотичний підхід. Він дозволив з'ясувати особливості функціонування його семіотичних кодів як знакової системи. Аналізуючи грим як знаковий феномен, вдалося розкрити його роль у трансляції культурних смислів та комунікації у сфері соціальної взаємодії.

- За допомогою діяльнісного підходу актуалізується питання про грим як артефакт не тільки в значенні звичної речі, але й як інструменту культурної творчості, засобу створення різних сегментів культури – побутової, сценічної, а також ритуалу. Це дало можливість проаналізувати грим як культурну практику й інструмент, здатний створювати інновації в цій художній галузі через певні цінності та знакові конструкції. Важливим у цьому контексті постає визначення творчої ролі відомих художників – майстрів гримувального мистецтва.

- Типологічний аналіз застосований для класифікації різних видів і форм гриму в українській культурі. Він допоміг систематизувати гримувальні практики за функціональними, структурними та стилістичними ознаками. Ця обставина сприяла визначенню основних типів гриму – обрядового, театрального, кінематографічного, естрадного, рекламного та цифрового, а також виявленню їхніх особливостей та функцій у різних культурних контекстах.

- Компаративний аналіз відіграв значну роль у виявленні спільних та відмінних особливостей гримувальних практик в українській культурі в порівнянні з іншими культурами й історичними періодами. Він дозволив виявити як спільні закономірності, так і специфічні відмінності гримувальних

практик у різних культурних, історичних і соціальних контекстах. Застосування цього підходу забезпечило можливість визначити унікальні особливості українського гримувального мистецтва в зіставленні гримувальних традицій різних епох і народів. Це дозволило зрозуміти специфіку національного гриму та його еволюцію в контексті світової культури.

- Культурно-антропологічний підхід сприяв розумінню гриму як прояву культурних традицій та ритуалів. Він дозволив вивчити грим у контексті обрядової культури, виявити його значення в міфо-ритуальних практиках та розкрити роль у збереженні культурної спадщини.

- Герменевтичний підхід використано для інтерпретації гримувальних практик у їхній комплексній презентації як соціальнокультурного явища. Цей аналіз дозволив уникнути описовості як емпіричного методу вивчення об'єкта дисертаційного дослідження та перевести методологічну складову інтерпретації гриму на перетин історико-культурологічного та мистецтвознавчого підходів.

- Мистецтвознавчий підхід дозволив вийти за межі суто утилітарного погляду й охопити його дослідженням сфери візуальної культури, у системі якої грим виконує важливу роль засобу конструювання простору. Він допоміг з'ясувати естетичні та технічні особливості, стилістичні напрями та художні засоби виразності гримувальних схем, що застосовуються в горизонті історико-еволюційного аналізу. Це дозволило вдосконалити висновки щодо динаміки українського гримування у вітчизняному мистецтві, визначити основні естетичні критерії, мистецькі жанри, стилістичні особливості та роль українських гримерів у контексті розвитку мистецтва України.

- Загальнонаукові методи аналізу та синтезу забезпечили глибоке проникнення в сутність гриму як феномену. Аналітичний підхід дозволив розкласти складні гримувальні практики на окремі елементи, вивчити їхні компоненти, техніки та засоби виразності. Синтезуючи отримані дані вдалося сформувати цілісне уявлення про грим як систему, виявити взаємозв'язки між його компонентами та їхнім впливом на культурні процеси.

Отже, використаний методологічний інструментарій забезпечив усебічне дослідження гриму в українській культурі, розкрив його багатогранність та значення в історико-культурному процесі.

Емпіричну базу дослідження складають етнографічні джерела вивчення української традиційної культури, канали на відеохостингу YouTube; театральні вистави XVIII-XXI ст., фільмографія українських режисерів і кіностудій періоду XX-XXI ст., навчальні посібники з мистецьких дисциплін.

Теоретична основа дисертаційного дослідження ґрунтується на наукових здобутках фахівців, які приділяли увагу проблематиці, дотичній до тематики роботи. Ці праці можна згрупувати за кількома основними напрямками:

– фундаментальну основу дослідження складають праці українських авторів, які вивчали проблеми гриму в історико-культурологічному та мистецтвознавчому аспектах: А. Шаркіної (Момчилової), В. Медведєвої та К. Малярчук;

– вивчення гримувального мистецтва в архаїчних суспільствах розглядається в працях таких дослідників, як О. Курочкін, А. Банакурський, А. Гарфінкель, Г. Моєс, Дж. Мурубє, Дж. Ганн, Н. Михайлова, С. Найт, О. Яневич, В. Ятченко та А. Шаркіна;

– висвітлення елементів гримувальної традиції українського народу вивчали: Т. Бойко, В. Балушок, І. Волицька, К. Малярчук, Р. Пилипчук, М. Татаренко, О. Курочкін та А. Шаркіна;

– аналіз використання гриму та масок у давньоантичному світі здійснено в працях: Л. Ллевеллін-Джонс, М. Крипчук, К. Ольсон, М. Розенталь, С. Стіварт;

– у сфері досліджень європейського театального гриму виокремлюються праці Г. Вікхем, М. Бертольд, А. Дессен, Дж. Ендерс, Т. Хазбанд, А. Джонстон, В. Тайдеман, С. Оргель, В. Фаульстіх, А. Горнблоу, С. Іннес, Ж.-М. Пейран, С. Фальк та В. Ховарт;

– аналіз українського театрального мистецтва, включно з особливостями гримування, здійснюється Л. Бевзюк-Волошиною, Р. Єсипенко, К. Малярчук, В. Медведєвою та А. Мудренко;

– дослідження кінематографічного гриму та його ролі у формуванні екранних образів здійснено в працях Х. Віксон, Т. Дебрецені, Дж. Дункан та Дж. Фордхем, А. Фрейзер, К. Гортон, Ф. Бастен, С. Беррі, Р. Корсон, Н. Гордон, А. Гронемеєр, Л. Кірбі, Л. Пурс, Р. Робертс, М. Сміт та С. Янг;

– питання мистецтва гриму у світовій естраді розробляють П. Аусландер, К. Еванс, Н. Гордон, А. Мірс, К. Пеїсс, С. Вітеллі та Р. Шарай;

– у контексті української естради мистецтво гриму розкривається в аналітичних працях В. Медведєвої, С. Манько, В. Окаринського, І. Шароєва, А. Шаркіної та В. Зайцева;

– грим як засіб самовираження та ідентифікації досліджують Л. Елдрідж, Ф. Бастен, Дж. Батлер, Г. Був'є, Д. Мачин, М. Маккабе, М. Брайан, Д. Гімлін, С. Бордо, Дж. Мартінес та Л. Негрін.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* здійснено комплексне вивчення гриму в українській культурі на перетині історико-культурологічного та мистецтвознавчого підходів. Виявлено специфіку використання гриму в українському культурному просторі, що дозволило з'ясувати його роль у традиційному та сучасному бутті вітчизняної культури. Сформульовані нові підходи до вивчення гриму як засобу культурної комунікації та художнього вираження.

Уперше:

- запропоновано нову концептуальну модель дослідження гриму, яка розглядає його як самостійну форму художньої творчості, що має власну естетику, методи та техніки, відображає ідеологічні, соціальні та культурні процеси в українському суспільстві, а не лише є технічним засобом створення сценічних і кінематографічних образів тощо;

- визначено ключові етапи становлення та еволюції гриму в театральному, кінематографічному й естрадному українському мистецтві, які

відображають історико-культурні зміни та трансформації художніх практик. Простежено еволюцію технік і стилів гриму, зокрема адаптацію західних тенденцій та вплив соціально-політичних змін на розвиток українського гриму в різні історичні періоди: давньослов'янський, середньовічний, Нового часу, Новітнього часу та сьогодення.

Удосконалено:

- досліджено міфо-ритуальний характер використання обрядового гриму в українській традиційній культурі, де грим використовувався для здійснення певних ритуальних функцій та виявлено зв'язок українських народних гримувальних практик з різними формами архаїчної релігійності, включаючи тотемізм і шаманізм. З'ясовано, що давньослов'янська традиція обрядового гриму стала фундаментом для української культури гримування;
- простежено різноманіття технік і стилів українського гримувального мистецтва в контексті кінематографа й естради, а також сучасних культурних індустрій, зокрема телебачення, реклама та fashion індустрія, включаючи цифровий грим та 3D-моделювання у створенні візуальних образів.

Набуло подальшого розвитку:

- виявлені механізми функціонування гриму як засобу візуальної комунікації та конструювання ідентичності, включаючи етнокультурні та гендерні аспекти, а саме – механізми збереження культурної самоідентичності, ресакралізації, розвитку культурної свідомості та культурного обміну, трансформації, самовираження та втілення гендерної пластичності, а також впливу субкультурних гримувальних практик на сучасне культурне середовище;
- сформовано прогноз розвитку українського мистецтва гриму в умовах глобалізації та зростаючого впливу новітніх технологій. Визначено перспективи адаптації українських традицій гримування до сучасних світових трендів та інтеграції інноваційних практик у національний мистецький контекст.

Таким чином, наукова новизна дисертації полягає в комплексному підході до вивчення гримувального мистецтва як важливої складової української культури, що дозволило розширити та поглибити уявлення про

роль гриму у формуванні української національної культурної ідентичності, а також визначити перспективи розвитку українського мистецтва гриму в умовах глобальних культурних змін.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані під час викладання дисциплін з культурології та мистецтвознавства, а також сприяти розвитку вітчизняного мистецтва гриму. Положення, наведені в роботі, можуть бути впроваджені в театральні та кіновиробничі практики, а також використовуватися при організації культурних заходів, що сприятиме збагаченню української культури та збереженню її унікальних традицій.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження виконано самостійно, усі його наукові результати, положення та висновки одержані автором особисто. Усі публікації за темою дослідження одноосібні, праць у співавторстві немає.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження було апробовано на міжнародних та всеукраїнських конференціях: «Чорноморські наукові студії» (Одеса, 2022), «Modern research in world science» (Львів, 2022), «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2022, 2023), «Культура та інформаційне суспільство» (Харків, 2023, 2024), Українознавчі студії у контексті сучасної доби: філософський, історичний та філологічний аспекти (Львів, 2023), Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук (Луцьк, 2024).

Публікації. Основні наукові результати та висновки дослідження містяться в 13 публікаціях, серед яких 5 – одноосібні наукові статті в наукових виданнях, які включено до переліку наукових фахових видань України, 8 – тези доповідей на наукових конференціях.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 250 сторінок, з них основного тексту – 206 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВА ГРИМУ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

1.1. Гримувальне мистецтво: характер, види та основні функції

Грим як самостійна форма мистецтва – феномен, якому належить унікальне місце у світовому культурному ландшафті. Він відіграє значущу роль у культурній динаміці суспільства, водночас є інструментом художнього вираження, соціальної комунікації та наукової рефлексії. Грим має давню історію, починаючи від первісних суспільств, де він використовувався в ритуальних та обрядових цілях, до його сучасного застосування – у кіно, театрі, моді й інших галузях культури. Його еволюція відображає зміни в технологіях, культурних практиках та естетичних уподобаннях, таким чином роблячи грим об'єктом історико-культурологічного вивчення. Грим є важливим інструментом для вираження ідентичності, дозволяючи індивідам і групам висловлювати власні культурні, соціальні, гендерні й особистісні риси. Через гримування люди спроможні досліджувати та представляти різноманітні аспекти свого «Я» та взаємодіяти з ширшими соціальними та культурними дискурсами.

Розвиток цифрових технологій та медіа відкрив нові можливості для розвитку гримувального мистецтва, розширюючи його застосування від реального до віртуального простору. У цифровому мистецтві, соціальних мережах і віртуальній реальності грим стає способом створення та взаємодії з альтернативними ідентичностями та різними проявами віртуального світу, що значною мірою розширює межі його традиційного розуміння.

Гримувальне мистецтво відкриває унікальні можливості для пізнання соціального та культурного Іншого. Грим як засіб виразності та трансформації дозволяє не тільки візуально втілити образ Іншого, використовуючи різноманітні техніки та матеріали для відображення його характерних рис, але й глибше зрозуміти його індивідуальні особливості. У мистецтві цей процес не

тільки сприяє візуалізації даної постаті, але й активізує уяву й емпатію, дозволяючи краще зрозуміти її переживання та погляди.

Гримувальне мистецтво виникає не тільки як засіб естетичної трансформації, але й як глибока символічна практика пізнання Іншого в контексті сакральних фігур постатей богів, героїв або прапращурів [75]. Ця практика була інтегрована в ритуальні дієства, що дозволяло їх учасникам відчувати зв'язок із космосом, природою та своєю спільнотою, відіграючи ключову роль у формуванні культурної та духовної ідентичності архаїчного колективу. У свідомості людей первісних суспільств сакралізований Інший вважався міфічною постаттю, комунікація з якою мала вирішальне значення для життя та виживання спільноти в міфологічних уявленнях традиційного суспільства.

Ця взаємодія архаїчної людини з міфологічним простором і часом відбувалася у формі ритуалу, де завдяки гриму вона перетворювалася на сакрального Іншого, стаючи під час виконання ритуально-обрядових дійств безпосередньо цим Іншим. Це явище, безсумнівно, виходить за межі простого зображення або імітації. *Таким чином, у первісному суспільстві, де межі між священним і профаним долались під час обряду, грим відігравав ключову роль у процесах пізнання сакрального Іншого.* У ритуальному контексті гримувальне мистецтво перетворюється на засіб утілення міфологічного світу через *перевтілення*, де Я зливається з Іншим, де індивідуальне стає універсальним. Така взаємодія між людиною та міфологічним світом через медіацію гриму розкриває фундаментальний аспект первісних культур – набуття сакральної ідентичності через діалог з космосом.

Прояв гримувального мистецтва як засобу пізнання Іншого базується на уявленні, притаманному архаїчній культурі, що фізичне перетворення через грим дозволяє індивіду вийти за межі своєї звичайної ідентичності, досягти стану злиття з вищим, сакральним порядком. В умовах цієї культури гримувальне мистецтво дозволяло індивідам *перевтілитися* в цих міфологічних персонажів, тим самим розширюючи межі власного Я і вступаючи в глибший

діалог із сакральним світом. Перевтілення в сакральну фігуру через грим у рамках ритуальних дійств сприяло не лише зовнішньому, але й внутрішньому перетворенню учасника ритуалу. Це відкривало шлях до пізнання глибинних космологічних знань, зміцнюючи зв'язок між індивідом та спільнотою. Таким чином грим стає інструментом трансформації, через яку досягається контакт з колективним несвідомим і зв'язок з космічним порядком [75].

У первісному суспільстві гримувальне мистецтво відіграє роль ключа до розуміння питання про місце людини у світі, її зв'язок з природним і надприродним середовищем. Через перевтілення в сакральні фігури богів, героїв чи предків людина намагалася не лише пізнати Іншого, але й пережити його досвід, прийняти силу та мудрість. Таке перевтілення дозволяло індивіду відчувати безпосередній зв'язок з міфологічним простором свого племені, з його історією та віровченням. Розглядаючи ритуальний грим як елемент міфологічного мислення, можна зробити висновок, що він є феноменом, який забезпечує взаємодію з Іншим, а також між особистим і колективним підсвідомим, між людиною та всесвітом.

Перехід від ритуальних практик первісних суспільств до сучасних форм гриму відображає глибокі зміни в культурних і соціальних структурах людства. Грим, який колись слугував засобом спілкування із сакральним світом і пізнання Іншого, поступово трансформувався, адаптуючись до нових умов і потреб. Проте його основна функція – трансформація особистості та вираження глибинних аспектів людської ідентичності – залишилася незмінною.

У сучасному світі грим набув багатьох форм і застосувань, ставши невід'ємною частиною різних галузей мистецтва та медіа. Від театральних підмостків до великого екрана, від естрадних виступів до модних показів — грим виконує ключову роль у створенні образів, передачі емоцій та ідей. Розвиток технологій і поява цифрового простору відкрили нові можливості для гримувального мистецтва, дозволяючи поєднувати традиційні техніки з інноваційними підходами. Таким чином, еволюція гриму від обрядово-ритуальної форми до сучасних видів відображає не лише зміну естетичних

уподобань, але й розвиток суспільства загалом. Розглянемо детальніше основні види гриму, їх специфіку та роль у сучасній культурі.

Театральний грим – це спеціалізована практика використання косметичних засобів і матеріалів для створення образів персонажів у театральних виставах. Цей вид гриму поєднує елементи перукарського та постижерного мистецтва, роботу з аксесуарами, протезуванням та іншими формами тілесної модифікації. Основна мета театрального гриму – підкреслити або змінити фізичні риси актора для створення візуально переконливого образу, який відповідає художнім і драматургічним задумам вистави. Театральний грим виражає внутрішній світ персонажа, його емоційний стан, характер і психологію [51, с. 45]. Особливістю театрального гриму є здатність підсилювати риси обличчя таким чином, щоб вони були чітко видимі здалеку, включаючи задні ряди театральної зали. Це означає, що театральный грим часто більш яскравий, порівняно з макіяжем для повсякденного життя [116, с. 118].

Грим у кінематографі можна визначити як спеціалізований процес використання косметичних і протезних засобів для створення візуального образу персонажів кіномистецтва. У кінематографі значна увага приділяється деталям гримувальної схеми, оскільки кінокамера здатна фіксувати найдрібніші нюанси під різними кутами зйомки та за різного освітлення. Відповідно, грим повинен бути якісним і реалістичним для створення правдоподібного образу. Окремим перспективним напрямом у кінематографі варто вважати діджитал-грим. Грим у кадрі повинен бути адаптованим до сценарію та жанру, узгодженим зі стилем та тоном фільму (колірною гамою) від історичних драм до науково-фантастичних і фентезійних стрічок [146].

Естрадний грим – це форма сценічного макіяжу та візуального оформлення, яка використовується у виступах на естраді, включаючи концерти, шоу-програми, музичні та розважальні заходи. Цей вид гриму зосереджений на створенні яскравих, виразних, часто екстравагантних образів, які підкреслюють артистизм та індивідуальність виконавців. Він може вважатися ключовим елементом у створенні артистичного образу виконавця, його «сценічного я».

Естрадний грим допомагає у створенні сценічного іміджу, який відповідає художнім задумам і жанровим особливостям виступів. Він часто відображає концептуальну ідею номера, музичного виступу або особистісний стиль артиста. Естрадний грим виконується та стилізується з урахуванням жанру виступу, музичного стилю та особистості виконавця. Він може варіюватися від натуралістичного й мінімалістичного до театралізованого та драматичного формату, обов'язково враховує стійкість до інтенсивного освітлення, високих температур та активної сценічної діяльності [62].

Грим для телебачення – це спеціалізована форма макіяжу та візуального оформлення, яка призначена для ведучих, учасників телешоу й інших осіб, які з'являються перед телекамерою. Він адаптований до технічних особливостей телевізійного виробництва, зокрема до вимог освітлення, якості зображення та формату трансляції. Основне завдання гриму для телебачення – забезпечити такий вигляд людини, щоб її зовнішність виглядала природно та виразно під час трансляції через екран, враховуючи розбірливість міміки й емоцій. Такий грим вимагає підбір продуктів, які не викликають блиску на шкірі та є особливо стійкими до поту чи температур під студійними лампами, враховуючи довгі години зйомок без необхідності частих корекцій [118].

Грим у fashion-індустрії є важливим елементом, який виконує не лише естетичну, а й комунікативну функцію, відіграючи ключову роль у створенні та трансляції модних образів, підсилюючи ідентичність брендів. Ця сфера використовує різноманітні техніки та підходи до гриму, які еволюціонували й адаптувалися до тенденцій у моді. У fashion-індустрії грим є формою мистецтва, яка дає змогу візажистам демонструвати свою креативність. Він може бути використаний для створення унікальних, іноді авангардних, образів, які доповнюють або навіть домінують у візуальному сприйнятті модних колекцій [78].

Грим у рекламі визначається як використання косметичних технік і засобів для створення, підкреслення або зміни зовнішності артистів, моделей та представників бренду рекламних матеріалів. Цей вид гриму орієнтований на

досягнення конкретних рекламних цілей – привертання уваги аудиторії, створення певного образу бренду або продукту, а також емоційного зв'язку з потенційними покупцями. Одним з основних завдань гриму у рекламі є забезпечення візуальної привабливості. Це може бути важливим чинником привертання уваги до рекламної компанії та підвищенні її ефективності. Він має враховувати особливості різних медіаформатів від друкованих матеріалів до цифрових, включаючи телебачення, інтернет-рекламу тощо. Грим повинен бути адаптований з урахуванням цільової аудиторії, відповідати її смакам, цінностям та очікуванням [231, с. 90].

Грим у цифровому просторі, до якого належать сфери відеоігор, соціальних мереж, віртуальної реальності, 3D-моделювання, комп'ютерної графіки й анімації, відіграє важливу роль у створенні та візуалізації віртуальних персонажів і середовищ. У цьому контексті грим перетворюється з традиційного поняття фізичного нанесення макіяжу на обличчя на більш абстрактні та технологічно орієнтовані методи. Це включає деталізацію текстур шкіри, відтінків, освітлення обличчя, а також реалістичне відображення макіяжу, шрамів, татуювань тощо. Такі новітні технології як техніка сканування та 3D-моделювання дозволяють детально відтворити реалістичні риси обличчя персонажів. У соціальних мережах і віртуальній реальності грим часто використовується у формі фільтрів та ефектів, які модифікують або покращують реальний вигляд особи [226; 148].

Грим як самостійна форма мистецтва являє собою унікальне поєднання художньої креативності, технічної майстерності та глибокого розуміння візуальної культури. Усвідомлення означених аспектів цього виду мистецтва виходить за межі простого нанесення косметичних засобів, перетворюючись на спосіб для створення комплексних, багатовимірних образів, які можуть розповісти історію, висловити емоції та втілити концептуальні ідеї. Грим як мистецтво дозволяє художникам використовувати тіло як полотно для вираження творчості. Це може проявлятися у вигляді класичного макіяжу та експериментів з формами, кольорами та текстурами. Тому гримувальне

мистецтво, яке традиційно сприймалося як допоміжний елемент у театральних, кінематографічних та інших виконавських мистецтвах, нині заслуговує на визнання як самостійного виду мистецтва. Воно розвивалося впродовж тривалого історичного періоду, починаючи з первісного суспільства.

Робота з фарбою, протезом чи цифровою текстурою виходить далеко за межі декоративного маскуваня. Застосовуючи спеціалізовані матеріали та високоточні техніки, майстер проєктує цілісну візуальну композицію, здатну викликати в глядача складні емоційні переживання та когнітивні реакції. Саме тому гримери можуть бути «творцями», нарівні з живописцями або скульпторами: у їх роботах можуть порушуватись питання ідентичності, гендера, естетичних канонів і владних практик, що засвідчує естетичну автономність цієї художньої діяльності [205].

Визнання гримувального мистецтва як самостійного виду мистецтва уявляється важливим кроком у визнанні його культурної та естетичної цінності. Як засіб вираження інновації та культурного діалогу, воно заслуговує на увагу та вивчення, розкриваючи його потенціал як дзеркала соціальних змін та культурної динаміки.

Для ефективного осмислення гримувального мистецтва як складової історії культури та виходу за межі його розуміння суто прикладної дисципліни треба звернути увагу на функціональний аналіз досліджуваної системи. Звідси доречно розглянути структуру мистецтва гриму в системі часових змін, а саме визначити первинні **функції**, завдання та їх еволюцію в контексті історико-культурних практик. Художниця-гример та візажист А. Шаркіна окреслила специфічні функції гриму у fashion-індустрії. Згідно з аналізом дослідниці в цій сфері йому притаманне виконання: коригуючої, художньо-концептуальної, рекламно-презентаційної, комунікативної та ідентифікаційної функції [116, с. 138]. Основуючись на фахових виданнях, у цьому науковому дослідженні пропонується дослідити означену проблему в теоретико-культурологічній площині, визначивши функції, притаманні гримувальному мистецтву, та яким чином вони проявляються в соціокультурному просторі.

Функція адаптації. Її сутністю постає забезпечення адаптації життя людини через захист її існування від руйнівних сил природного оточення. Грим як частина косметики відіграє важливу роль в адаптації людини до умов зовнішнього середовища. Він не лише задовольняє естетичні потреби, а й спроможний виконувати захисні функції, сприяючи виживанню та покращенню здоров'я. Як зазначає Дж. Волков, «косметика мала багатофункціональне значення – практичне, ритуальне та символічне. Лексема, котрою в давньоєгипетській мові позначали косметичну палітру, етимологічно пов'язана з коренем «охороняти». Це свідчить про подвійний статус макіяжу в культурі фараонів: крім естетичного, він виконував апотропеїчну функцію, слугуючи амулетом від шкідливого випромінювання сонця й злого ока. Крім того, токсичний мінерал на основі свинцю, з якого виготовляли суміші, мав антибактеріальні властивості...» [241].

Грим як адаптаційний інструмент також активізує процеси інтеграції до нового культурного контексту. Вступ до нового середовища може стати викликом, особливо для тих, хто не збігається з естетичними стандартами та цінностями панівної культури. У таких обставинах макіяж здійснює інтегративну функцію, що дозволяє подолати культурні бар'єри і сприяє полегшенню соціального взаємозв'язку.

Тобто грим як частина особистого образу репрезентує культурні коди, які можуть бути сприйняті та зрозумілі в контексті нового, «приймаючого» середовища. Таким чином, він сприяє взаєморозумінню, забезпечує адаптацію та інтеграцію індивіда до нової культурної реальності, допомагаючи «розмовляти» з новим середовищем через спільні естетичні коди. Однак важливо пам'ятати, що роль гриму в процесі адаптації значною мірою стосується і питання сепарації: він може стати засобом захисту від відчуження та способом збереження власної ідентичності.

Естетична функція. На початкових етапах розвитку гримувального мистецтва разом з функцією адаптації розвивається естетична функція. Вона простежується в усі часи і вважається однією з основних причин популяризації

косметичних засобів і поширення їх в усі верстви населення. Оскільки естетична функція вважається провідною в усіх видах мистецтва, дослідження її з точки зору гриму дає можливість цьому феномену зайняти свою позицію в ряді класифікації цієї галузі культури. Важливо зауважити, що слово «косметика» утворене від грецького дієслова «cosmeo», що в дослівному перекладі означає «прикрашати», «упорядковувати». Етимологія цього слова дає право визначити означену функцію як одну з первинних функцій косметичних засобів [99, с. 765].

У мистецтві впродовж тривалого часу гримування не виділяли в окремий його вид. Це пояснюється синкретичними особливостями феномену. Однак людина в усі часи підсвідомо, а потім і свідомо, прагнула до прекрасного та краси в усіх її проявах, тому грим поступово набув значення самостійної форми мистецтва, перетворившись на спосіб вираження внутрішнього світу людини, її емоцій, соціальної приналежності й індивідуальності.

Грим як елемент естетики в театрі, кіно, естраді, моді й інших видовищних мистецтвах використовується для підкреслення краси, виразності, створення унікальних образів. У своїй формі мейкапу він уявляється проявом естетичної функції, коли людина трансформує свій образ як митець у повсякденному житті.

Ідентифікаційно-репрезентаційна функція вбачається у відображенні внутрішнього світу людини, в самопізнанні та характері самопрезентації в суспільстві. Грим може бути ефективним засобом самовираження та ідентифікації. Через нього люди здатні виражати індивідуальність або приналежність до певної соціальної, культурної чи субкультурної групи. Проблема репрезентації відома з давніх часів і набуває актуальності й нині. Завдяки процесам глобалізації людина, з одного боку, прагне до стандартизованих канонів краси, з іншого – цікавиться питанням свого коріння, національності, фольклором тощо, з якими безперечно так чи інакше пов'язано мистецтво гримування.

Ідентифікаційна функція гриму в сучасному суспільстві охоплює широкий спектр застосувань – від культурної та субкультурної самоідентифікації до гендерної ідентифікації та активізму [239]. Ці засоби візуального самовираження дозволяють індивідам і групам репрезентувати ідентичності та погляди, а також адаптуватися до різних соціокультурних контекстів. У межах музичних субкультур макіяж часто функціонує як візуальний маркер групової приналежності: специфічна палітра кольорів, характерні графічні мотиви або манера нанесення створюють «емблему» спільноти. Особливої уваги потребують практики людей із небінарними та трансгендерними ідентичностями, для яких макіяж виконує роль перформативного жесту – він матеріалізує бажану гендерну презентацію, недосяжну в межах традиційної бінарної системи. У сучасному світі грим часто використовується як форма політичного або соціального активізму [95]. Наприклад, учасники рухів за права ЛГБТК+ використовують яскравий та креативний макіяж як спосіб привернення уваги до своєї боротьби та вираження солідарності.

У сучасній культурі ідентифікаційно-репрезентаційна функція гриму доводить широкі перспективи у сфері fashion-індустрії та поп-культурі. За словами дослідниці гримувального мистецтва у fashion практиках А. Шаркіної, «...ідентифікаційна функція реалізується за наявності унікальних характерних рис, притаманних гриму моделей того чи іншого дизайнера або художника-гримера і таких, що відрізняють його від інших, – вироби, твори, образи одразу упізнаються споживачами та глядачами...» [116, с. 133]. Тобто формується мова гриму, яка стає патерном, що спроможний відображати символ епохи, етнонаціональну групу, культурну традицію тощо. Окрім цього, власним стилем відрізняються автори робіт з гриму – художники-гримери та візажисти. Різні стилістики пропонують мистецькі напрями та театральні студії, модні будинки. Таким чином, ці групи підлягають ідентифікації з боку глядача.

У зв'язку з цією функцією доцільно окреслити **рекламно-презентаційні можливості функціонального значення гриму**. Через зовнішню презентацію,

зокрема за допомогою гриму, дизайнер або компанія заявляють про себе та свій продукт. Грим стає важливим елементом візуальної ідентичності, що дозволяє створити унікальний образ, який відображає суть бренду або дизайнерську концепцію. Це створює запам'ятовуваний візуальний ряд і допомагає будувати бренд, формуючи стійку асоціацію між конкретним стилем гриму і його автором. Це твердження розкриває у своєму дисертаційному дослідженні А. Шаркіна [116, с. 163]. Таким чином, унікальність гриму та його виразних рис стають ключовими елементами в процесі комунікації з аудиторією, підкреслюючи індивідуальність та креативність автора, компанії чи продукту, що, у свою чергу, сприяє успіху на ринку і впізнаваності серед конкурентів.

Ідентифікаційно-репрезентаційна функція гриму вважається також одним з головних чинників у роботі з артистами естради. Ідентифікація бренду, враховуючи юридичне визнання та маркетингові реалії, потребує якісних механізмів для власної реалізації, одним з яких виступає візуальний образ [163]. Феміністські перспективи критикують об'єктивацію, пов'язану з макіяжем і досліджують потенціал гриму як засобу соціального коментаря та художнього самовираження. Перетворення людини за допомогою гриму на постать Іншого дає можливість глибше дослідити питання ідентичності, дозволяючи індивідам відчувати власні соціальні ролі й стереотипи, а також межі своєї ідентичності та можливості її перетворення.

Говорячи про ідентифікаційно-репрезентаційну функцію гриму, важливо звернути увагу на її зв'язок з *регулятивною функцією*. Ця функція охоплює такі культурні явища як мода, система табу тощо і має здатність впливати на думку і вибір споживача, виступаючи як об'єкт наслідування. Вона також включає маніпулятивні аспекти, які проявляються через впровадження модних тенденцій, рекламних образів та еталонів краси.

А. Шаркіна пропонує розглядати «...коригуючу функцію у контексті зміни зовнішності гримованої моделі відповідно до задуму дизайнера...» [116, с. 133]. На відміну від зазначеної авторки, в даному дослідженні коригуюча функція розглядається з погляду корекції поведінки, тобто в контексті

регулятивної функції. «Регулятивна функція, – зауважує І. І. Тюрменко, – реалізується за допомогою певних норм, засвоєння яких необхідне кожному для успішної адаптації у суспільстві. Норми у формі звичаїв, традицій, обрядів, ритуалів слугують засобами пристосування цінностей до вимог життя у певному історичному вимірі» [111]. Наприклад, грим різноманітних субкультур деякий час вважали проявом девіантної поведінки, запереченням моди та відхиленням від загальноприйнятих норм і традицій. Проте кожна субкультура формує власні норми та моделі поведінки, встановлюючи свої традиції, включаючи систему девіантної поведінки. Таким чином, регулятивна функція може включати питання впровадження та становлення еталонів краси різних епох, які диктують норми допустимої яскравості мейкапу, ритуали «дамського туалету», системи табування гримувальних схем, а також випадки девіації зовнішнього вигляду.

Регулятивна функція гриму відкриває широкі можливості для впливу на думку споживача. Мода – потужний соціально-культурний регулятор, елементом якого є гримувальні практики. Вона пов'язана з питаннями масової комунікації та ідентифікації, демонстрацією соціального статусу. Наслідування одних соціальних класів іншими відбувається через присвоєння культурних образів, створених за допомогою гриму, зокрема й тих, котрі посилюють маніпуляційні механізми, впливаючи на емоційно-психічний стан споживача та долучаючи людину до системи групових цінностей.

Наслідування одних соціальних прошарків іншими через присвоєння культурних образів, створених за допомогою гриму, є складним соціокультурним процесом, який відбувається тоді, коли стилістичні елементи, прийняті «вищими» класами, переймаються «нижчими» для підкреслення свого соціального статусу або ідентичності. Упродовж вікторіанської доби Англії нанесення білил слугувало інструментом демонстрації соціальної відстороненості від фізичної праці; згодом ця естетика поширилася на представниць нижчих прошарків, актуалізуючі механізм «вертикального» культурного запозичення. У ХХІ ст. подібну роль відіграє голлівудський грим:

техніки контурингу, поляризовані кінозірками, миттєво тиражуються завдяки Instagram, TikTok та іншим платформам. Цифрові інфлюенсери трансформують локальні стилістичні прийоми на глобальні стандарти, що одночасно розширює коло естетичних практик і комерціалізує їх. Так макіяж перетворюється на інструмент масового культивування тілесних норм, включаючи користувачів різного соціального й економічного статусу до єдиної системи ринково орієнтованих цінностей.

Сакральна функція. В архаїчних культурах, а також у цивілізаціях Стародавнього Сходу й Античності грим має важливе ритуальне значення в церемоніях, святах і обрядах. Його сакральна функція в обрядах і ритуалах традиційних суспільств відіграла суттєву роль у колишньому духовному та культурному житті. У такому контексті він сприймається не просто засобом прикраси, а й потужним символічним інструментом, який слугує цілям комунікації зі світом трансцендентного. Під час ритуалів грим використовується для символічного перетворення людини на сакрального персонажа, міфічну істоту під час ритуалів. Це перетворення дозволяє учасникам ритуалу відчувати зв'язок з іншим світом та виконувати особливу роль у церемонії, змінюючи свою екзистенційну роль та переходячи у міфологічний час і простір [86, с. 35].

У багатьох традиційних суспільствах грим використовується як спосіб зв'язку з божественними силами. Через специфічне гримування люди можуть перетворитися в богів, духів або предків, що відіграє важливу роль у релігійних церемоніях. Грим також наноситься як частина ритуалу очищення або для захисту від злих духів та негативних енергій. Вважається, що певні кольори або символи мають захисні властивості. У багатьох ритуалах грим може вказувати на соціальний статус або роль особистості в суспільстві. Наприклад, різні види гриму можуть відрізнити шаманів, лідерів, воїнів або ініційованих осіб. В обрядах ініціації, таких як перехід від дитинства до дорослості, він використовувався для позначення цього переходу. Це допомагає ініційованим особам візуально та символічно відчувати свою нову роль у суспільстві. Грим у

ритуалах та обрядах архаїчного суспільства також відігравав роль у ретрансляції від покоління до покоління міфів та обрядових практик. Загалом сакральна функція гриму в традиційних суспільствах підкреслює його глибокий символічний і духовний вимір, демонструє себе невід'ємною частиною архаїчної парадигми [209, с. 7].

Питання значення гриму в культурі сакралізації заслуговує на особливу увагу. Розглянемо наведену функцію на прикладі умовної схеми гримування фараона, збереженої на фресках і саркофагах: губи та щоки висвітлювалися охрою, очі підводилися чорною та зеленою фарбою, важливим атрибутом царської влади була золота борода. Окрім регулятивної та прагматичної функцій, такий грим вказував на певний статус: яскрава колірنا гама виражала ступінь заможності, підкреслювала мужність та «богоподібність», наближаючи до сакрального ідеалу тіла без недоліків. Таким чином, грим як елемент створення образу фараона через експресивну функцію підвищував культурний простір влади фараона над профанним оточенням.

Єгиптяни надавали гримуванню релігійного значення. Наприклад, Уаджет, символ ока бога Гора, мав право малювати тільки фараон, оскільки це позначало божественну владу, захищало носія та підкреслювало зв'язок людини з потойбічним. У цьому контексті грим можна розглядати механізмом системи табування та заборон, через яку розкривається сакральне. Табу ізолює певні категорії осіб, накладаючи санкції та регулюючи культуру через грим як один з інструментів. Образ фараона не лише постає в значенні «боголюдини», а й автоматично включається в систему соціокультурного регулювання.

Простір сакрального також виражається в аксіологічному аспекті, тобто цінності об'єкта, що вимагає особливого шанування, і демонструє найвищу цінність. Таким чином, грим стає атрибутом влади, символом величі, що містить функції системи сакралізації, яка проявляється через семіотично-образну побудову інформації про цінності. Отже, грим є елементом створення сакрального тексту в тілесному просторі та водночас засобом конструювання

тілесної сакральності, з якої формується сакральна постать вождя, жерця та фараона. Він постає семіотичним способом сакралізації цих постатей з притаманною їм владою [102, с. 33].

Комунікативна функція. Грим може слугувати засобом комунікації, передаючи певні ідеї, почуття та культурні коди. Він може використовуватися для передачі соціальних, політичних, релігійних або інших повідомлень на невербальному рівні. Ця функція проявляється в різних контекстах повсякденного життя та в соціокультурних ритуалах. Люди можуть використовувати елементи макіяжу, щоб підкреслити соціальну приналежність. У різних культурах і суспільствах грим несе певні символічні значення. Він може відображати культурні традиції, релігійні вірування та соціальний статус. К. Малярчук у дослідженні «Мистецтво гриму: соціальний міф та соціальна стратифікація» [52, с. 121] зазначає, що грим є основоположним елементом соціальної міфології та тісно пов'язаний із соціальною стратифікацією. Ця обставина відображає процеси соціального розвитку, впливає на громадську свідомість і характеризує, а також поглиблює соціальну стратифікацію. Мистецтво гриму вважається носієм культурних, моральних і художніх імперативів, і тому втілює як позитивні, так і негативні моделі соціокультурної поведінки.

У науковій літературі використовується поняття «семантика гриму» в контексті театрального мистецтва, що розглядає взаємини знака та його змісту, дослідження гриму з позицій семіотики є перспективним для розуміння цього виду мистецтва, оскільки семіотичні проблеми його осмислення найяскравіше відображаються в театральному гримі. Дослідник театрального мистецтва М. Кравченко зазначає, що структуралісти празького лінгвістичного гуртка (П. Богатирьов, Я. Мукаржовський, І. Хонзл та ін.) першими розглянули театр як знакову систему та поставили питання про наявність у театральній виставі мінімальної семантичної одиниці [43, с. 35]. Вважається, що основними складовими будь-якої комунікації є автор повідомлення (референція) та адресат (реципієнт – слухач, глядач, читач тощо). Однак у системі гримувальної

семіотики цей ланцюг уявляється складнішим. По-перше, саме «повідомлення» має кількох авторів. Першим автором є драматург, який визначає характеристики гримувальної схеми: вік, зовнішні та внутрішні особливості, характер героя. Другим є режисер, який затверджує актора на роль та коригує образ відповідно до загального напрямку вистави. Третім є актор, котрий працює над психофізичним утіленням персонажа та постає об'єктом гримування. Нарешті, гример утілює партитуру ролі на тілі актора. Дослідники театральної семіотики наголошують на складності та взаємопов'язаності знаків у театральній комунікації [92, с. 39]. «Текст, який сприймає глядач, складається з кількох текстів: авторського, драматургічного, режисерського, сценографічного, акторського тощо», – підкреслює М. Кравченко [43, с. 44]. У цьому контексті слід виділити текст художника з гриму, який уявляється важливою частиною кожного з цих текстів і заслуговує на окреме місце.

Систему реципієнта також можна вважати багатосаровою. З одного боку, це аудиторія глядачів, які сприймають знаки, а з іншого – персонажі, котрі відтворюють реакцію на ці знаки, допомагаючи відповідати сюжетній лінії та запропонованим обставинам. Таким чином, глядач повинен не лише зчитувати знаки, а й розуміти відповідні реакції на них з боку інших персонажів. Тому семіотичний аналіз театального гриму має досліджувати не лише зміст повідомлення, а й роль усіх авторів і адресатів у комунікаційному процесі.

Німецький психолог та лінгвіст К. Бюлер виокремив три основні функції знаків у комунікативних актах: 1) експресивну (здатність знака виражати переживання мовця); 2) імпресивну (здатність знака впливати на адресат висловлювання); 3) пізнавальну (здатність знака передавати правду чи неправду про факти дійсності) [191, с. 200]. Під час дослідження гримувального мистецтва як специфічного тексту також доречно ґрунтуватися на поетичній, реферативній, етнічній та інших функціях знаків. Грим слід розглядати як специфічний інтегральний знак і в значенні тексту, який одночасно функціонує у двох статусах простору та засобу семіотичної комунікації.

У контексті комунікативної функції гримування обличчя значну роль відіграли розроблені «мімічні композиції», упроваджені на початку становлення освітньої програми фахівців у період Радянського Союзу. Вони безпосередньо пов'язані з мімікою людини, утворюючи «рухливі знаки», які з часом можуть переходити в категорію «статичних», відображаючи певну мімічну маску. Таким чином, фізіономіка відіграє значну роль у контексті комунікативної функції гриму.

Образотворчо-психологічна функція. Ця функція охоплює як візуальне перетворення, так і психологічний вплив на акторів та виконавців. У театрі, кіно й інших видах виконавського мистецтва грим використовується для перетворення акторів на певних персонажів, що дозволяє їм відіграти ролі, значно відмінні від їхньої зовнішності. Грим впливає на особистість і самосприйняття виконавців, їх поведінку й емоційний стан. Це може бути втілено за допомогою корекції окремих частин обличчя, але часто містить створення комплексних образів, які можуть відображати шрами, зморшки, особливості походження тощо. Це візуальне перетворення може бути першим кроком до психологічного входження у роль. Як тільки актори бачать себе в гримі, вони часто починають відчувати та поводитись відповідно до свого персонажа. Грим може впливати на мову тіла, манеру поведінки, навіть на мовний тембр, що допомагає акторам більше зануритися в ролі. Це може бути особливо ефективним у випадках, коли персонаж дуже відрізняється від актора. Навіть сам процес нанесення гриму часто виглядає ритуалом, який допомагає акторам психологічно підготуватися до виступу [160].

Ігрова функція гриму проявляється різними способами, залежно від контексту його використання. В одних випадках вона забезпечує магічну складову гримувальних практик у системі ритуалів та обрядів. Це дозволяє учасникам ритуалів зануритися в інший світ і взаємодіяти з магічними силами. У цьому контексті грим слугує інструментом, який допомагає здійснювати перехід між реальністю та магічним простором, підсилюючи ефект ритуалу і забезпечуючи його успішність.

В інших випадках ігрова функція забезпечує мистецтво, яке напряду не пов'язується з магією, наприклад, сучасне театральне мистецтво. У цьому контексті грим використовується для створення сценічних образів, які допомагають акторам перевтілюватися в персонажів. Таким чином, коли йдеться про ігрову функцію, її доцільно розглядати не ізольовано від інших, але на перехресті з образотворчо-психологічної та сакральною функціями. Ця функція може поєднувати елементи магії та мистецтва, створюючи комплексний вплив на аудиторію. Вона забезпечує багатогранність гримувального мистецтва та розширює його комунікативні властивості.

Функція історико-культурного ретранслятора. Грим відіграє роль у збереженні та передачі культурної спадщини. Історичні та культурні стилі гриму можуть бути використані для відтворення певних епох або культур у мистецтві та освіті. Функція гриму як історико-культурного ретранслятора полягає у відтворенні та передачі історичних, культурних, соціальних та етнічних традицій через візуальне мистецтво. У даній ролі він стає не просто засобом зміни зовнішності, але й потужним інструментом для передачі глибоких культурних механізмів та мети оповідання. Це важливо в театральному мистецтві, кіновиробництві, музично-виставковій діяльності й історичних реконструкціях, де точність відображення часу має велике значення. У багатьох культурах, зокрема українській, грим постає частиною традиційних обрядів, ритуалів і святкувань. Він часто несе в собі символічні змісти, які пов'язані з міфами, релігійними переконаннями й історичними подіями, стаючи засобом ретрансляції та інтерпретації символічних повідомлень. Грим слугує засобом вираження етнічних і соціальних ідентичностей, підкреслюючи унікальні риси різних груп. Ця обставина відіграє ключову роль у культурній репрезентації та сприяє кращому розумінню та повазі між різними спільнотами.

Мистецтво гриму також можна класифікувати за різними критеріями, одним з яких є специфіка використання гримерних засобів залежно від видів, жанрів та напрямів мистецтва, де він застосовується, а також від типів медійного середовища.

Отже, у цьому підрозділі було досліджено багатогранність гримувального мистецтва, його різновиди та фундаментальні функції в контексті історико-культурного процесу. Встановлено, що воно проявляється в різних сферах, включаючи театр, кінематограф, естраду, телебачення, fashion-індустрію, рекламу та цифровий простір. Грим як самостійна форма мистецтва являє собою унікальне поєднання художньої креативності, технічної майстерності та глибокого розуміння візуальної культури. У цьому контексті визначені первинні функції гриму та їх еволюція в культурних практиках. Таким чином, гримувальне мистецтво досліджується як багатогранне явище, що поєднує різні форми та функції, відображає еволюцію культурних практик та впливає на сучасні способи самовираження і комунікації.

1.2. Методологічні засади вивчення проблеми та категоріальний апарат

Дослідження феномену гриму у світовій культурі як художнього та соціокультурного феномену, що відіграє значну роль у формуванні культурної ідентичності, естетичних цінностей та соціальних практик, варто визнати важливою складовою культурологічного підходу. Використання гриму простежується від давніх часів до сучасності, включаючи різні контексти – від ритуальних практик до театральних постановок, кіноіндустрії та масових свят. Для всебічного аналізу цього феномену необхідно застосовувати різні **методологічні підходи**, які дозволяють дослідити грим у всій його складності та багатогранності. Основою будь-якого наукового дослідження є вибір відповідної методології, яка забезпечує системний і цілісний підхід до вивчення обраного предмета.

Методологічні засади дослідження феномену гриму у світовій культурі повинні враховувати як його матеріальну, так і символічну складову, а також соціокультурні контексти, в яких він функціонує. Теоретико-методологічні засади дослідження ґрунтуються на перетині історико-культурного та мистецтвознавчого підходів.

Історико-культурологічний підхід загалом розглядає грим одночасно як історичне та культурне явище, яке функціонує та розвивається в контексті динаміки світової та української культури. Обидва ці явища складають загальний горизонт, у якому вивчається гримувальне мистецтво, та водночас два взаємопов'язані контексти, з якими співвідноситься аналіз об'єкта дисертаційного дослідження. При цьому грим як явище художньої культури безпосередньо складає загальний культурний простір, для якого історичне середовище постає соціальним середовищем щодо реалізації функціонування та розвитку культури в її багатоманітності, включаючи мистецтво гриму.

Історія уявляється в єдності цілісного та сегментарного підходів у з'ясуванні гриму. Сегментарний підхід розглядає його в межах локальних історичних етапів та окремих подій, які вважаються відбитками певних історичних і соціокультурних явищ. У цьому аспекті особливу увагу привертає погляд на кожний історичний етап як на простір буття окремих етносів, яким притаманний розвиток історико-культурного процесу з урахуванням взаємозв'язку загальних його закономірностей та унікальності національно-культурної спадщини. Ця діалектика безпосередньо стосується вивчення мистецтва гриму в українській культурній спадщині в горизонті світовій історії культури.

Історія також уявляється динамічним простором збагачення культурних досягнень, які відбуваються за рахунок їх запозичення з боку оточуючого середовища і впровадження в різних галузях мистецтва. Історико-культурна спадщина має вигляд арени пошуку різноманітних інновацій з боку діячів мистецтва, творчість котрих зумовлюється турботою про досконалість їхньої майстерності. Їх творчість варто розцінювати у вигляді відповідного реагування на «виклики» певних історичних і культурних умов, які виступають соціокультурними детермінантами мистецької діяльності. Цей процес відбувається за рахунок міжкультурних зв'язків, що забезпечують розвиток артефактів гримування в межах різнопланових традицій, зокрема й національній спадщині.

Запропонована методологія дозволяє розглянути грим у загальній еволюції світової історії, на терені якої він трансформувався від існування в ритуально-магічних формах епохи архаїки до перетворення на національну спадщину української культури, яка репрезентується в сучасних галузях мистецтва, що в дисертації досліджено на прикладах театру, кінематографії, естради, реклами, цифрових технологій, а також у деяких субкультурах. Цей шлях демонструє «стрибок» гриму, що відбувся в процесі переходу від традиційної культури до культури раннього модерну, коли це мистецтво звільнилося від повної залежності від міфо-ритуальних уявлень і практик та набуло секулярного характеру. Секуляризація гримувального мистецтва сприяла його розвитку у двох аспектах – збагаченню технології та смислової сторони. Обидві вони перестали обслуговувати міфо-ритуальний комплекс та звернулись до збагачення значно ширшого кола світської культури.

Історико-культурне вивчення гриму також дозволило простежити шлях його поступового перетворення на явище української народно-національної культури, що особливо спостерігається на прикладі театральних образів, які презентувалися засобом гримування протягом XVIII – початку XX ст. У сучасній історичній ситуації, коли Україна отримала незалежність від колишнього Радянського Союзу, мистецтво гриму повністю досягло культурно-національного характеру.

Історичний шлях гримувального мистецтва продовжимо простежувати в останньому розділі дисертації, спеціально присвяченому динаміці вітчизняної культури у XX–XXI ст. У його горизонті визначено два основні періоди – радянський і сучасний період незалежності України. Цей шлях визначається у вигляді позбавлення творчості гримування від обмеження вимогами ідеології «соцреалізму», яка панувала в радянські часи, до повного отримання свободи пошуку, експериментування та впровадження інновацій у цій галузі. Доведено, що зазначена обставина сприяла значному збагаченню гриму в технологічному та смисловому аспектах його використання, а також його значному поширенню

в різноманітних культурних галузях, охоплюючи буття неформальних субкультурних угруповань.

Важливим явищем сучасної історико-культурної ситуації визначається глобалістика, яка сприяла значному поширенню міжкультурних зв'язків та зміцненню інтернаціоналізації культурного життя. Це явище дозволило визначити активне співробітництво вітчизняних і закордонних майстрів у галузі, а також роль мистецтва гриму в даному процесі. При цьому доводиться, що в означеній ситуації глобалізація не призвела до розчинення в її цінностях національної своєрідності української культури, митці якої запроваджували досягнення західноєвропейських майстрів із гримування, водночас зберігаючи здобутки вітчизняної національної спадщини та збагачуючи її зміст власними інноваціями.

Отже, історичний підхід до розуміння гриму тісно поєднується з його вивченням як культурного явища. Цей підхід дозволяє розглядати грим не лише як мистецьку практику або технічний засіб трансформації зовнішності, але й як багатовимірний соціокультурний феномен, що відображає та формує культурні коди, символи, цінності й ідентичність суспільства. Основою цього підходу є з'ясування гриму як засобу комунікації та символічного вираження, що інтегрує у своєму складі естетичні, соціальні, ритуальні та психологічні аспекти. Грим розглядається як текст культури, який містить певні знакові системи та семантичні навантаження, що потребують інтерпретації в контексті конкретних культурних традицій та історичних умов [98]. Цей підхід наголошує на тому, яким чином грим відображає культурні практики, ритуали, соціальні структури та ціннісні орієнтації спільноти. Він також сприяє вивченню гриму як художнього транслятора колективних уявлень про красу, естетику, гендерні ролі, соціальний статус та інші важливі аспекти культурної ідентичності. Цей аналіз дозволяє виявити його роль у формуванні та підтримці культурної пам'яті, традицій та інновацій.

Інші методологічні засади, такі як системний підхід, структурний аналіз, історико-еволюційний, семіотичний, герменевтичний та інші підходи

зосереджуються навколо *історико-культурологічного*, доповнюючи та збагачуючи його методологічний потенціал. Усі вони забезпечують комплексний та багатовимірний аналіз феномену гриму в українській культурі. Теоретичний потенціал культурології є об'єднуючою платформою, яка дозволяє синтезувати різні наукові перспективи та методи, спрямовані на глибоке розуміння гриму як складного культурного явища. Таким чином, *історико-культурологічний* підхід вважається основним у дослідженні гриму, оскільки він надає можливість розглянути його в широкому соціокультурному контексті.

Особливу увагу приділено розгляду гримувального мистецтва як системи, що передбачає комплексний **системний підхід** до феномену гриму в його цілісності та фрагментарності як двох аспектів комплексного бачення явища в їхньому взаємозв'язку. Завдяки цьому вдалося оцінити значення гриму в різних аспектах, виявити зміни й еволюцію його використання. Це дало можливість розглянути грим як соціокультурний феномен у його динаміці. На основі комплексного підходу (як універсальної характеристики системного підходу) з'ясовано характер впливу соціальних і культурних змін на розвиток гримування, а також розкрито питання про символічне значення різних елементів гриму в розглянутих у дослідженні соціокультурних періодах.

Структурний аналіз у межах системного підходу досліджує феномен гриму через аналіз його структурних елементів і відношень між ними. Цей підхід спрямований на виявлення глибинних, універсальних структур, що є основою культурних практик та символічних систем [119, с. 61]. У контексті дослідження дисертаційної теми він допомагає зрозуміти, яким чином різні елементи гриму (кольори, форми, матеріали) упорядковані в гримувальне мистецтво як цілісну систему в їх єдності та взаємозв'язку. Структурний аналіз зосереджується на порівнянні гриму в різних культурах, виявляючи спільні патерни та відмінності й аналізуючи, яким чином певні кольори або форми гриму асоціюються з деякими символічними значеннями чи соціальними ролями. Наприклад, червоний колір може символізувати силу та енергію в

одній культурній традиції та небезпеку чи заборону в іншій. Такий підхід дозволяє виявити характер впливу культурних кодів і символів на сприйняття та використання гриму. Цей аналіз включає вивчення структурних елементів гриму як тексту. Це означає, що кожен компонент гриму розглядається як частина цілісної структури, яка передає певне повідомлення. Наприклад, форма та розміщення ліній на обличчі актора можуть підкреслювати риси характеру персонажа, а вибір матеріалів і технік – вказувати на певний історичний або культурний контекст.

З метою детального дослідження сучасного стану мистецтва гриму, важливо спочатку проаналізувати його генезис та еволюцію. Для реалізації цієї мети використовується **історико-еволюційний аналіз** як продовження аналізу системи, але в її динаміці, який дозволяє дослідити виникнення, формування та розвиток гримерних практик у хронологічній послідовності, виявляючи внутрішні та зовнішні зв'язки, закономірності та суперечності [119, с. 71]. Це дає змогу ґрунтовно зрозуміти характер і механізми впливу традиційних цінностей гримувального мистецтва на сучасні його репрезентації, а також на технологічні зсуви, які відбулися в сучасному гримуванні порівняно з минулим.

Аксіологічний підхід. Значущим виявляється аксіологічна складова гримувального мистецтва, яку створюють художні цінності. Означений аналіз здійснений через розкриття ролі гриму в збереженні традиції вітчизняної культури. З цього приводу доводиться сакральне коріння обрядового гриму та масок, що містяться у світогляді архаїчної культури, а також у ритуальних та ігрових практиках, елементи яких простежуються в народній та сучасній культурних традиціях. Це значною мірою поширює вирішення проблематики гримувального мистецтва, виводячи його за мистецтвознавчу межу в обрій комунікативних процесів динаміки української культури в її діяхронічному прошарку. Також важливим вважається аспект з'ясування ролі цінностей як духовного фундаменту світогляду культурних традицій та образів, елементом яких є грим. Аксіологічний підхід пов'язується із системним, оскільки елементами системи та її організуючими принципами вважаються цінності й

ідеали. У дисертаційній роботі враховано, що елементи системи, якими виступають цінності, утворюють між собою структурні та функціональні зв'язки, які в процесі історико-генетичного розвитку зберігаються та змінюються. Особливо дієвим стимулом емоційного впливу на свідомість глядача в процесі сценічної дії є художня культура як мережа соціокультурних каналів трансляції та утвердження ідеалів. У цій ситуації чітко простежується значення осмислення ідеалу як світоглядного регулятора відношення людей до соціального середовища.

Семіотичний підхід як вивчення архітектоніки тексту в контексті історичного розвитку та ритуального використання гриму дозволяє глибше зрозуміти його роль у культурних практиках. Грим є не лише естетичним елементом, але й складною знаковою системою, яка передає сакральні сенси та забезпечує комунікацію між світом людей і міфологічними образами. Цей підхід дозволяє розкрити багатогранність і глибину значень, які стоять за даним феноменом, і зрозуміти його важливість у контексті культурної антропології та семіотики [64, с. 229]. Семіотика дозволяє аналізувати функціонування гриму як засобу комунікації, в якій знакові його елементи набувають свого значення та транслюють його цінності. Семіотичний підхід до дослідження мистецтва гриму ґрунтується на вивченні його функціонування в семіозисі культури, а також на аналізі комунікативних аспектів цього мистецтва, які здійснюються знаковими засобами. У контексті культури грим виконує функцію кодування інформації, яка з деяким часом декодується глядачами чи учасниками культурних практик. Таким чином, семіотичний підхід до дослідження мистецтва гриму дозволяє глибше зрозуміти його комунікативну функцію і роль у культурних практиках.

Семіотика також дозволяє досліджувати характер і процеси змін значення гриму в різних історичних і культурних контекстах, відображаючи певні зміни у соціальних відносинах і системі культурних цінностях. Специфікація термінологічно-категоріального апарату в дослідженнях, присвячених мистецтву гриму, відбувається в роботах В.Медведевої «Феноменологічна

сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення» [67] та «Семіотичний аспект мистецтва гриму» [64]. Саме в означених працях грим розглядається як форма мистецтва, яка має власну знакову природу та виконує низку смислових функцій. Окреслюється феноменологічна природа гриму, який уявляється складним структурно-функціональним утворенням, а також семантичні межі, які зводяться до когнітивно-художньої образотворчої діяльності. Авторка визначає суб'єкт гриму у вигляді індивіда, а об'єкт – як персоналізоване тіло, тобто визначена тілесна складова психофізіологічного буття людини, яка активно залучена до соціокультурного процесу.

В. Медведєва зазначає, що дослідження гриму в контексті семіотики відкриває нові перспективи для розуміння цього феномену. Грим, вивчений через призму знакових систем і символів, набуває нового значення та значущості. Він стає складовою культурного і художнього тексту [61, с. 204]. Цей підхід підкреслює важливість кожного елемента гриму як окремого знака, що формує цілісний візуальний образ. Кожен з цих знаків має своє смислове навантаження та спільно вони створюють невербальний текст, який має бути зрозумілим і інтерпретованим глядачами. Комунікативний аспект мистецтва гриму полягає в його здатності передавати інформацію та емоції від актора до глядача. Грим слугує засобом невербальної комунікації, що підсилює вербальні елементи виступу.

Семіотичний підхід також включає вивчення шаманських ритуалів, де грим спроможний виконувати одну з центральних ролей. У шаманських традиціях він використовувався як засіб трансформації шамана в медіатора між світами духів і людей. У цих ритуалах грим слугує знаковою системою, що вказує на сакральний статус шамана та його здатність взаємодіяти з надприродними силами. Семіотичний підхід досліджує, яким чином грим пов'язаний з практиками медіації в різних культурах. За допомогою семіотичного підходу можна проаналізувати феномен гриму-маски, який виникає та розвивається під впливом архаїчних обрядових практик.

Грим і маски допомагали учасникам давньослов'янських та традиційних українських свят зобразити персонажів повір'їв і міфів, виконуючи важливу роль у відтворенні міфологічного простору. Семіотичне навантаження гриму в українській традиційній культурі мало міфо-ритуальний характер. Гримування забезпечувало зміну онтологічного статусу учасників обрядових дійств, надаючи їм нової символічної ідентичності. У межах ритуалу мистецтво гримування стало засобом репрезентації трансцендентного й апеляції до міфологічного простору. Це дозволяє розглядати грим як семантичний інструмент, що виконує функцію зв'язку між світом людей і міфологічними сутностями. Семіотичний аналіз гриму в контексті його міфо-ритуальної функції дозволяє виявити яким чином цей елемент культури слугує засобом передачі сакральних сенсів і символів. У системі ритуалів гримування виконує роль засобу символічного перетворення їх учасників, надаючи їм нової ритуальної ідентичності, що відповідає міфологічним образам. Це забезпечує не тільки зовнішню трансформацію, але й внутрішнє перетворення, зміну психологічного та духовного стану учасників ритуалу. Гримування, таким чином, стає важливим інструментом культурної пам'яті, яка забезпечує збереження і передачу міфологічних знань і практик.

Діяльнісний підхід. У межах діяльнісного підходу грим розглядається не як сукупність предметних засобів, а як динамічна система дій, у якій поєднано мотивацію митця, технологічні процедури та комунікативний ефект. Відповідно до принципу «культура – результат людської діяльності», сам факт нанесення гриму трактується як творчий акт, що генерує нові культурні сенси. Ключова для діяльнісної парадигми постать митця-гримера постає активним трансформатором культурних норм. Відходячи від ролі «технічного виконавця», сучасний художник гриму ініціює інновації, які не лише впроваджують новий досвід у професійне середовище, але й змінюють способи сприйняття тілесної ідентичності. Діяльнісний ракурс природно перетинається з аксіологічним підходом: цінності органічно пов'язані з образом людини, формуються та коригуються через практичні дії гримерів і взаємодію публіки з

результатами їхньої творчості, фіксуючи культурні пріоритети епохи в матеріалі фарб і цифрових текстур. Водночас діяльнісний підхід перетинається із семіотичним підходом, за яким творчість гримування розглядається в контексті творчості породження знаків і мовних конструкцій, що створюють мистецтво гриму як культурний текст.

Герменевтичний підхід, спрямований до здійснення інтерпретації культури як певного тексту, акцентує на тлумаченні символічних значень гриму. Герменевтика розглядає грим як локальний текст, що потребує інтерпретації в контексті культурних традицій, історичних умов і соціальних практик. Цей підхід дозволяє дослідити яким чином змінювалися значення та функції гриму в різні історичні епохи й у різних культурах. Герменевтичний аналіз охоплює дослідження історичних джерел, ритуальних і театральних практик, де гриму надається значущого компонента тексту. Герменевтика також звертається до процесу інтерпретації гриму глядачами й учасниками ритуалу, а також його впливу на їх розуміння і сприйняття. Кожен елемент гриму, від кольору до форми, розглядається частиною складної знакової системи – герменевтичного коду гриму, який потрібно «читати», і за допомогою якого може бути сформульовано гримування як оповідь. Цей підхід допомагає з'ясувати елементи гриму як соціокультурний код, завдяки якому транслуються певні значення та символи, розкриваючи глибинні сенси й культурні контексти, які стоять за ними. Інтерпретація символів допомагає глядачам глибше зрозуміти персонажів і сюжетні лінії. Грим як текст не існує у вакуумі, його значення формується в конкретному культурному та соціальному контексті. Герменевтичний підхід підкреслює важливість розуміння цього контексту для інтерпретації. Він також включає аналіз процесу взаємодії між актором, який носить грим, і глядачем, котрий його сприймає. Інтерпретація гриму залежить від культурного й особистого досвіду глядача, його здатності «читати» і розуміти символи та знаки, закладені у візуальному образі. Ця взаємодія створює багатошаровий текст, який постійно змінюється та еволюціонує залежно від контексту та учасників процесу.

Грим як текст інтерпретується через призму історичних і культурних значень. Даний аналіз дозволяє дослідити, яким чином грим відображає та трансформує культурні традиції. Наприклад, грим у середньовічному театрі може відображати релігійні уявлення і символіку того часу, тоді як сучасний грим може бути вираженням соціальних протестів або політичних ідей. Герменевтичний підхід також передбачає переосмислення та актуалізацію гриму в сучасному культурному горизонті. Це означає, що текстуальність гриму може бути переосмислена та використана для вираження нових ідей і значень, які відповідають сучасним соціальним і культурним реаліям.

Типологічний аналіз є важливим методологічним інструментом дослідження, оскільки дозволяє систематизувати та класифікувати різноманітні форми і прояви гримувальних практик. Цей метод спрямований на виявлення загальних закономірностей, структурних елементів і функціональних характеристик гриму, що сприяє глибшому розумінню його ролі та значення в українській культурі. Типологічний підхід базується на принципі виокремлення типів гриму за певними критеріями, такими як функція, форма, техніка виконання, матеріали, стильові особливості та культурний контекст. Типологічний аналіз дозволяє не лише класифікувати різні види гриму, але й виявити їх функціональні призначення та символічні значення. Наприклад, ритуально-обрядовий грим виконує сакральну та комунікативну функції, сприяє збереженню культурної спадщини. Театральний і кінематографічний грим мають естетичну й образотворчо-психологічну функції, допомагають глибше розкрити персонажів і сюжети. Застосування типологічного методу в дослідженні гриму в українській культурі дозволяє порівняти різні типи гриму між собою, виявити їх спільні та відмінні особливості. Це допомагає виявити унікальні національні особливості, відобразити багатство та різноманітність гримувальних традицій і зрозуміти, яким чином історичні події, соціальні зміни та культурні впливи формували сучасні практики гримування.

Компаративний підхід дозволяє виявити спільні та відмінні особливості гримувальних практик у різних культурних і історичних контекстах. Цей метод

сприяє глибшому розумінню еволюції гриму, допомагає розкрити механізми культурних запозичень і взаємовпливів. Застосування компаративного аналізу в дослідженні гриму передбачає систематичне порівняння гримувальних традицій різних народів, епох і соціальних груп. Це може виявити універсальні закономірності у використанні гриму, а також специфічні, притаманні окремим культурам чи періодам. У контексті української культури компаративний аналіз допомагає простежити, яким чином гримувальні практики еволюціонували під впливом різних історичних подій та культурних контактів. Наприклад, аналізуючи вплив античних і західноєвропейських гримувальних традицій на український театр, можна виявити процеси адаптації та трансформації гриму відповідно до національних особливостей та естетичних ідеалів. Компаративний підхід також дозволяє дослідити характер використання різними соціальними групами та субкультурами гриму для вираження своєї ідентичності та системи цінностей. Порівнюючи грим у субкультурах, можна зрозуміти, яким чином він слугує засобом протесту, самовираження та конструювання альтернативних культурних моделей. Завдяки компаративному аналізу можна виявити культурні запозичення та впливи гримувальних практик однієї культури на інші через міграції, торговельні зв'язки, колонізацію чи глобалізацію.

Культурно-антропологічний підхід досліджує грим у контексті культурних практик і ритуалів, зосереджуючись на його соціальних функціях і значеннях. Цей підхід дозволяє аналізувати, яким чином грим використовується у різних культурах для вираження колективних цінностей, ідентичностей і міжлюдських відносин. Антропологічний аналіз гриму розглядає характер його використання в ритуальних практиках, наприклад, у шаманських церемоніях або весільних обрядах, де він символізує певні культурні значення та виконує соціально інтегративну функцію. Такий підхід дозволяє виявити зв'язок між гримом і соціальною структурою, культурними нормами та цінностями спільноти. Початкове втілення мистецтво гриму знаходить у первісних міфах і ритуалах. У горизонті культурно-антропологічного підходу мистецтво гриму

розглядається в контексті взаємовпливу людської особистості та культурних механізмів. Воно вивчається з позицій вироблення культурними механізмами світоглядного комплексу, що отримує вираження у феномені гриму.

Культурно-антропологічний підхід дозволяє дослідити грим як засіб передачі культурних значень та символів, що формуються в процесі соціалізації. В архаїчних суспільствах грим відігравав ключову роль у ритуалах, які забезпечували зв'язок між людиною та світом духів, богів чи предків. Ці ритуальні практики, супроводжувані використанням гриму та масок, формували колективну ідентичність і підтримували соціальну згуртованість. Культурно-антропологічний підхід дозволяє виявити характер гриму як засобу комунікації, у який здійснюється трансляція соціальних статусів і ролей, які виконуються людьми в суспільстві. Кожен елемент гриму вважається носієм певного значення, яке було зрозумілим і важливим для членів архаїчної культури. У сучасних суспільствах грим продовжує виконувати зазначену функцію, хоча її значення і форми можуть змінюватися. Вивчення гриму через культурно-антропологічний підхід дозволяє дослідити, яким чином сучасні соціальні та культурні зміни впливають на використання і значення гриму.

Культурно-антропологічний підхід також дозволяє дослідити вплив глобалізації на мистецтво гриму. Глобалізація призводить до взаємопроникнення та взаємозбагачення різних культурних традицій, що відображається в нових формах і стилях гриму. Цей підхід дозволяє виявити роль глобальних тенденцій і локальних традицій у здійсненні взаємодії та створенні нових культурних форм. Важливою складовою культурно-антропологічного аналізу є дослідження гендерних аспектів гриму. У різних культурах елементи гриму часто використовуються для підкреслення гендерних ролей і норм, наприклад, коли чоловіки грають жіночі ролі, використовуючи спеціальні схеми гриму для імітації жіночих образів. Сучасні дослідження спроможні виявити яким чином ці традиції змінюються та адаптуються в контексті дискусій про гендерну ідентичність і рівність.

Мистецтвознавчий підхід. Цей підхід вважається одним з фундаментальних оптик, крізь яку досліджується феномен гриму, що трансформується з площини «прикладної техніки» у сферу самостійного художнього висловлення, тобто окремого напрямку образотворчого мистецтва. Це дозволяє його презентувати як автономний пластичний об'єкт. Відповідно, у фокус мистецтвознавчого дослідження потрапляють композиційні рішення та колористика, які формують цілісну естетичну структуру. Мистецтвознавча методика пропонує інструментарій іконографії, з'ясовуючи символічні коди, за якими активується певний гримувальний малюнок. Цей підхід, відстежує міграцію цих кодів між епохами та медіа від архаїчного ритуалу до авангардної перформативної практики, від фольклорного семіозису до популярних ТікТок-фільтрів. Не менш важливою вважається техніко-технологічна площина гримування. У межах мистецтвознавства її зазвичай описують через історію матеріалів і винаходів.

Зрештою означений підхід забезпечує вихід на дискурс авторства, трактуючи грим як автономний візуальний текст, що пропонує індивідуальний підхід до форми, стилю та матеріалу. Композиція колірних плям, фактура, ритм ліній зіставляються з аналогічними явищами живопису, скульптури чи цифрового медіаарту. Іконографічний аналіз уможливорює прочитання символічних кодів, тоді як техніко-технологічна перспектива фіксує еволюцію гриму від мінеральних пігментів до 3D-друкованих масок і AR-фільтрів.

У запропонованому дослідженні були застосовані **загальнонаукові методи аналізу та синтезу**, які відіграли ключову роль у виявленні основних концепцій гримувального мистецтва. Застосування методу аналізу полягало в ретельному вивченні літературних джерел, що стосуються історії та теорії гриму. Він дозволив детально розглянути історико-культурні, теоретико-культурологічні та мистецтвознавчі матеріали, виокремивши з них найважливіші аспекти, що стосуються гриму. Було досліджено питання: яким чином різні історичні епохи та культурні контексти впливали на формування і розвиток гриму як мистецької практики. Здійснений у роботі аналіз також

включав розгляд творів мистецтва, театральних постановок і кінематографічних робіт, де грим відігравав важливу роль у створенні образів і передаванні емоцій. Метод синтезу дозволив поєднати отримані дані в єдину концепцію, що відображає взаємозв'язки між різними аспектами використання гриму. Процедура синтезу допомогла поєднати ці аспекти в цілісну картину, яка дала можливість глибше зрозуміти розвиток мистецтва гриму, а також з'ясувати яким чином грим впливав на формування сценічної виразності [119, с. 71].

У наукових дослідженнях точне визначення термінологічно-категоріального апарату є ключовим для забезпечення ясності, точності та послідовності в комунікації ідей та концепцій. Термінологічний принцип у контексті дослідження передбачає ретельне вивчення історії термінів і понять, які використовуються в дослідженні цієї мистецької практики. Ця процедура включає уточнення змісту й обсягу понять, встановлення їх взаємозв'язків та ієрархії в понятійному апараті теорії, на якому ґрунтується дослідження. Зазначений процес реалізується за допомогою термінологічного аналізу.

Вихідним терміном цього дослідження постає **грим**. За визначенням Академічного словника української мови, він визначається: по-перше, як «спеціальні фарби та наклейки, що використовуються для надання обличчю актора відповідного вигляду», по-друге – як «оформлення обличчя актора для гри на сцені» [14]. За визначенням Британської енциклопедії (*Encyclopaedia Britannica*) [199], гримом визначаються будь-які матеріали, які використовуються в сценічному мистецтві, моді, кіно або на телебаченні, у косметичних цілях і як допомога в наданні зовнішнього вигляду, що відповідає персонажам, яких вони ототожнюють. Тобто він являє собою спеціалізовану форму образотворчої діяльності, яка використовується для перетворення і трансформації зовнішності. Етимологічно слово «грим» походить від французького *grim* – «актор, який виконує роль смішного старого» та *grime* – «роль, ампула смішного старого»; далі – «grimer», що означає «накладати зморшки, гримувати». Французьке слово походить від староіталійського слова «grimo», яке перекладається як «зморшкуватість»; далі, імовірно від німецького

«grimm» – «гнів, лють». Таке етимологічне походження вказує на глибокий зв'язок мистецтва гриму з візуальними засобами трансформації зовнішності. В англійській мові аналогом є іменник *makeup*, який має кілька значень: «грим», «гримування», «макіяж», «косметика» та «косметичні вироби».

У контексті театру, кіно й естради грим можна визначити як спеціалізовану форму застосування косметичних продуктів та декоративних елементів, які використовуються для зміни або підсилення рис артистів і виконавців з метою створення характерного образу персонажа або виконавця. У даному дослідженні саме це визначення буде використовуватись як робоче. Грим відіграє важливу роль у створенні певного образу, передачі емоцій, характеру персонажа та загальної атмосфери вистави чи виступу. Він може бути ключовим елементом у визначенні стилю, епохи або навіть жанру твору, допомагаючи глядачу повніше набути досвід художньої реальності.

Науковий аналіз гриму визначає його як комплексне мистецтво, що передбачає не лише фізичну трансформацію, але й утілення художнього задуму через підкреслення емоційності персонажа та відображення його ідентичності візуальними засобами. У гримі важливим є розуміння взаємодії кольору та текстури з освітленням, а також здатність адаптувати зовнішність актора до конкретних вимог ролі та художнього контексту вистави або фільму. Також грим постає фундаментальним аспектом виконавської діяльності, що вимагає творчості, технічної майстерності та глибокого розуміння дисципліни.

Макіяж – це нанесення косметичних засобів на обличчя та інші частини тіла з метою підкреслити або скоригувати зовнішність. Макіяж зазвичай використовується для підсилення природної краси, корекції деяких рис обличчя або створення певного образу, але не вносить глибоких змін у зовнішність, на відміну від гриму. Термін «макіяж» походить від французького слова «*maquillage*», яке є похідним від дієслова «*maquiller*», що означає «зміна зовнішнього вигляду». Це слово має свої корені в стародавньому дієслові «*ricardmaquier*», яке означає «робити», «прикидатися», «симулювати» і було запозичене з голландського слова «*maken*», що також означає «робити». Назва

фахівця в галузі макіяжу «візажист» утворена додатковим запозиченням від французького слова «visage», яке означає «обличчя», «вигляд», «образ» [116, с. 4].

Різниця між гримом і макіяжем полягає в їхніх цілях та інтенсивності. Грим може використовуватися для радикального перетворення зовнішності, часто з метою створення характеру героя для вистави або фільму. Макіяж же, зазвичай, є більш суб'єктивним та спрямованим на підкреслення природної краси. Тому є підстави вважати макіяж певною стадією, градацією гриму за його «інтенсивністю» та призначенням у контексті повсякденного життя.

Гримування – це комплексний процес трансформації зовнішності за допомогою різноманітних матеріалів і технік, спрямований на втілення художнього образу. Гримування є засобом візуальної комунікації, що поєднує різні елементи образотворчого мистецтва. Гримування базується на принципах композиції кольору та форми, а також освітлення, що впливає на сприйняття образу. У цьому процесі можуть використовуватися косметичні засоби, протезні накладки, перуки й інші допоміжні елементи. Це може включати як мінімальні корекції для підсилення певних особливостей, так і повну трансформацію зовнішності для втілення характерних або фантастичних персонажів. Гримування в театрі є інтегральною частиною сценічної семіотики, де кожен візуальний елемент несе символічне навантаження і сприяє побудові смислового поля вистави. Воно взаємодіє з костюмом, сценографією та акторською майстерністю, створюючи цілісний художній простір, який вступає у зв'язок з аудиторією на багатьох рівнях сприйняття. Таким чином, гримування – це не просто технічний процес зміни зовнішності, а складне мистецтво, що поєднує естетичні та культурні коди, сприяє глибшому розкриттю сюжету та збагачує театральне дійство як форму культурної репрезентації.

Грим-маска в традиційній українській спадщині є стадією функціонування гриму в синкретичному стані як поєднання його елементів та маски (в окремих випадках – костюма, татуювання та забарвлення тіла). Грим-маска виникає як елемент обрядів і ритуалів архаїчного суспільства та безпосередньо пов'язується з міфологічними уявленнями, маючи сакральну

функцію в різних формах первісної релігійності, включаючи шаманізм. Вона являє собою важливий атрибут найдавніших обрядово-видовищних практик людства, ініціаційних, мисливських та поховальних ритуалів. В. Медведєва в статті «Семіотичний аспект мистецтва гриму» [64, с. 229] визначає її як перехідну категорію між маскою та гримом, що має знакову природу, виражену у функції перетворення актора в персонажа. Вона може бути визначена засобом візуального перетворення, який використовувався для символічної репрезентації міфологічних персонажів у ритуалах, обрядах і фольклорних традиціях.

Термін «грим-маска» відображає стадію функціонування гриму, де він постає не відокремленим від маски, а складає з нею єдине ціле. Це означає, що використання кольору, текстур і символів на обличчі та тілі відбувається разом з використанням масок для створення комплексного образу. В українському традиційному контексті грим-маски часто використовувались в обрядах переходу та сезонних обрядах, таких як святкування сільськогосподарських свят. Ці маски допомагали створити зв'язок між сакральним і профанним світами. В українському фольклорі грим-маски були невід'ємною частиною народних оповідань, прототеатральних вистав і ритуальних танців. В античній культурі грим-маска згодом стає частиною театрального мистецтва (те ж саме відбулося в традиційних східних індійському та японському театрі) і використовується в театральних практиках і донині. Таким чином, в архаїчному суспільстві, зокрема в давньослов'янському та традиційному українському контексті, грим-маска, є багатограним культурним феноменом, який об'єднує естетичні, символічні, ритуальні та соціальні аспекти.

У межах класифікаційного аналізу категорій мистецтва гриму можна виділити два основні його *різновиди* на основі методів використання гримерних засобів – живописний та об'ємний (пластичний) грим. **Живописний грим** використовує традиційні художні техніки та підходи, аналогічні до тих, що застосовуються в живописі. Він включає використання пензлів, губок та інших інструментів для нанесення та змішування косметичних засобів на шкірі.

Живописний грим часто ґрунтується на принципах колірної теорії, світлотіньового моделювання та контрастності. **Об'ємний грим** (також відомий як пластичний, об'ємно-скульптурний або протезний) охоплює використання спеціальних матеріалів і технік для створення виразних, часто тривимірних елементів. Цей тип гриму може включати використання протезів, латексу, гелатину, силікону, гумозу й інших матеріалів, які змінюють об'єм та текстуру шкіри. Об'ємний грим часто застосовується в жанрах фантастики, фентезі та жахів, що потребують ефектів, які можуть змінювати або доповнювати фізичні риси тіла особи.

Отже, у цьому підрозділі досліджено основні методологічні підходи до вивчення феномену мистецтва гриму та сформований категоріальний апарат. Розглянуто термінологічний принцип, який передбачає ретельне вивчення історії термінів і понять, до яких належать «грим», «макіяж», «гримування» та «грим-маска». Окрему увагу було приділено живописному й об'ємно-скульптурному видам гриму. Застосовано компаративний та типологічний методи, методи аналізу та синтезу, що відіграли ключову роль у виявленні основних концепцій гримувального мистецтва, історико-еволюційний, герменевтичний та інші підходи, які створили ґрунтовну основу для всебічного дослідження мистецтва гриму, дозволяючи розкрити його багатогранність та значення в історико-культурному процесі.

1.3. Огляд літератури за темою дослідження

Проаналізовано науковий корпус літератури, присвячений вивченню гримувального мистецтва з історико-культурологічної та мистецтвознавчої точок зору. Це дозволить розширити знання про грим як в українській, так і у світовій культурі, а також дослідити його розвиток з нових ракурсів. Актуалізація дослідницької літератури за темою також необхідна для розвитку сучасного мистецтва гриму, яке вимагає не тільки знань гримувальних технологій, але й

розуміння соціальних і культурних процесів, які впливали на розвиток цього виду мистецтва і поглиблення теоретичних засад його дослідження.

Огляд літератури з мистецтва гриму в українському науковому дискурсі доводить, що до 90-х рр. ХХ ст. у наукових працях та освітньо-практичній діяльності дисципліни з гримування основна увага приділялася працям, написаним російською мовою. Ця ситуація пояснюється наслідком певних обставин: оскільки активне дослідження цієї тематики розпочалося в період, коли територія України була частиною СРСР, більшість відомих загальних робіт належать до періоду, відомого політикою русифікації. Аналіз матеріалів, доступних у бібліотеках та інформаційних ресурсах України, свідчить, що більшість теоретичного матеріалу належить авторам радянської епохи. Здебільшого це навчальні посібники та підручники. У ті часи було закладено фундамент академічного театрального гримувального мистецтва, ця обставина значно вплинула на його подальший розвиток в Україні та формування професійної гримувальної школи. Тоді простежуються перші спроби теоретичного осмислення гримувального мистецтва. Теперішні зміни в технологіях гримування, нові методи та термінологічний апарат вимагають перегляду і створення нових теоретичних засад дослідження гримувального мистецтва. Хоча також важливо звернути увагу на відсутність перекладів наукових робіт з інших країн [98, с. 250].

Нині дослідження мистецтва гриму актуалізовано в працях українських авторів, зазначається О. Проскуряковою в статті «Гримувальне мистецтво в контексті культурологічного вивчення: джерельна база дослідження» [98, с. 250]. У статті проаналізовано та класифіковано джерела гримувального мистецтва для його культурологічного дослідження, підкреслюється важливість гриму як культурного феномену та висвітлюється його роль у збереженні культурної спадщини. Особливу увагу приділено концепції «культурного тіла», де людське тіло розглядається як полотно для художнього вираження, що тісно пов'язане з культурною ідентичністю та творчістю. Стаття надає широку і водночас детальну класифікацію джерел, що допомагає розглядати грим як

ключовий предмет для культурологічних досліджень та підкреслює практичне значення класифікації для культурологічного дослідження гримувальних практик, особливо в підготовці фахівців, таких як гримери, актори та дослідники мистецтва. Чітко зазначено, що грим не обмежується естетикою, впливаючи на культурну ідентичність, представництво та збереження історичної спадщини.

Щодо статті О. Проскурякової «Гримувальне мистецтво в українському науковому дискурсі: історіографічний аналіз і перспективи культурологічного дослідження» [97], варто вказати про здійснений історіографічний аналіз розвитку гримувального мистецтва в українському науковому дискурсі, починаючи з другої половини ХХ ст. до сьогодення. Пропонується розширення культурологічних досліджень гриму з фокусом на його вплив щодо соціокультурних чинників, національної ідентичності, естетичних стандартів і взаємодії з іншими елементами культури. У статті наводиться огляд праць, які стосуються характерного гриму, технік трансформації акторів, ролі масок у театрі, а також використання гриму в масових виставах та естрадних шоу.

Дослідження гримувального мистецтва в архаїчному суспільстві розглядають В. Ятченко [121], С. Ціхун та А. Банакурський [54], О. Курочкін [36-41], А. Шаркіна (Момчилова) [114-116], Н. Михайлова, О. Яневич та А. Гарфінкель [76], С. Найт [191], Г. Моєс [207] та Дж. Мурубе [109].

Г. Моєс у статті «Sacred Darkness: A Global Perspective on the Ritual Use of Caves» аналізує матеріальні аспекти ритуалів, зокрема використання гриму та тілесних прикрас, а також використання гримування в різних культурах як засобу трансформації особистості під час обрядів, пов'язаних з печерами [207, с. 7]. Г. Моєс відзначає, що грим слугував не лише естетичною метою, але й мав глибоке символічне значення. Наприклад, нанесення на обличчя та тіло природних пігментів імовірно символізувало зв'язок з духовними силами, предками або божествами, асоційованими з підземним світом. У деяких культурах гримування було необхідною підготовкою до входу в печеру, що вважалося порталом до іншого виміру або світу духів. С. Найт у статті «The

Origins of Symbolic Culture» розглядає грим як одну з ранніх форм символічної діяльності, що відображає здатність людей до абстрактного мислення та комунікації через символи [191, с. 210]. Він підкреслює, що нанесення пігментів на тіло мало служити для ритуальних практик: участь у ритуалах, пов'язаних з полюванням, ініціаціями або сезонними обрядами, часто супроводжувалося нанесенням спеціального гриму, який мав символічне значення та сприяв єднанню групи. С. Ціхун, О. Курочкін та А. Банакурський у статті «Маска» в «Енциклопедії сучасної України» [54] зазначають, що джерела традиційної української народної маски-гриму беруть початок від доби палеоліту. В. Ятченко в монографії «Український шаманізм» робить припущення, що використання масок і гриму в українському шаманізмі було досить поширеним явищем [121, с. 57].

Важливими для дисертаційної роботи вважаються наукові дослідження, які базуються на вивченні народних традицій, ритуалів та обрядів, де грим використовувався як засіб символічного вираження обрядово-міфологічного комплексу уявлень. Серед досліджень гримувального мистецтва, які відображають традиції українського народу, слід назвати таких авторів як А. Шаркіна [115], О. Курочкін [36-41], В. Балушок [2-5], К. Малярчук [51; 52], Р. Пилипчук [89], І. Волицька [11], Т. Бойко та М. Татаренко [9].

У статті «Художня структура тематичного жіночого образу з фольклорними мотивами: етапи створення» А. Шаркіна звертає увагу на важливість вивчення міфології архаїчного суспільства, в контексті якого можливе поєднання традиційного й інноваційного у створенні сучасних візуальних образів за допомогою гриму [115, с. 148]. Праці О. Курочкіна містять цінні відомості про використання елементів гриму та масок у народних обрядах та святкуваннях, відображаючи культурні особливості українського народу [36]. Його етнографічні праці, які розповідають про обрядовий грим у давньослов'янській та традиційній українській культурі, становлять важливу частину досліджень. К. Малярчук у статті «Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві» [51] зосереджується на питанні

походження та характеристики застосування гриму в давніх слов'ян. Р. Пилипчук у книзі «Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)» аналізує українську різдвяно-новорічну обрядовість колядування [89, с. 116]. Т. Бойко і М. Татаренко в статті «Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру» зазначають, що феномен маски очевидно відноситься ще до скоморохів Київської Русі [9, с. 127].

Використання гриму та масок в античному світі аналізують Л. Ллевеллін-Джонс [197], М. Розенталь [228], К. Ольсон [214], С. Стіварт [233] та М. Крипчук [34]. Л. Ллевеллін-Джонс у дослідженні «Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece» про роль жінок у Греції розглядає характер використання косметики в Давній Греції [197]. У статті «Символічна образність масових видовищ Давньої Греції» М. Крипчук приділяє особливу увагу використанню масок як важливого елементу візуальної символіки діонісійських містерій [34, с. 206]. Автор розглядає маску не лише як засіб художнього вираження, але й як інструмент, що дозволяв акторам перетворюватися в божеств або міфологічних персонажів, тим самим підсилюючи сакральний характер вистави.

Театральний грим у європейському Середньовіччі та в Новий час вивчали В. Тайдеман [235], Дж. Ендерс [155], А. Джонстон [186], Т. Хазбанд [183], Г. Вікхем [238]. Г. Вікхем у статті «The Medieval Theatre» здійснив комплексне дослідження середньовічного європейського театру, включаючи практики використання масок і гриму для представлення різних персонажів і тем [238, с. 103].

Дослідження на тему «Театральний грим XVII ст.» проводять А. Дессен [150], М. Батлер [140], С. Фальк [159], В. Ховарт [182], М. Бертольд [129] та С. Оргель [215]. С. Оргель у статті «The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance» вивчає театральну практику епохи англійського Відродження, зокрема з'ясовує питання, яким чином грим і костюми використовувалися для передачі політичних повідомлень [215, с. 151]. Театральний грим XVIII ст. висвітлюють Д. О'Квінн [213], А. Рібейро [225] та

інші. Цікавою є робота А. Ніколь та М. Гордона «Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell' Arte», що детально описує техніки гримування комедії дель арте Італії XVIII ст. [170].

Театральному гриму XIX ст. присвячені роботи: Р. Муді [206], С. Іннес [184], А. Горнблоу [181], Ж.-М. Пейран [219] та В. Фаульстіх [161]. М. Бут у роботі «Theatre in the Victorian Age» надає огляд вікторіанського театру, включаючи обговорення постановки, костюмів і практики гриму [131]. Л. Сенелик у статті «The Changing Room: Sex, Drag and Theatre» досліджує питання гендеру та перевдягання в театрі, приділяючи увагу гриму як засобу трансформації у XIX ст. [230]. Цей підхід до вивчення гриму у вікторіанському театрі відкриває можливості для глибшого розуміння театрального гриму в інших національних контекстах, зокрема в українському театрі.

Українське театральне мистецтво також активно розвивало власну традицію гриму, яка стала важливим аспектом сценічного вираження. Цей аспект ретельно осмислюється у творчості К. Малярчук [50; 51], Л. Бевзюк-Волошиної [6], Р. Єсипенко [24] та В. Медведєвої [57-60; 63; 68].

Для вивчення специфічних аспектів гриму в театральному мистецтві, його загальних характеристик та розвитку на території незалежної України важливими науковими дослідженнями визнаються праці В. Медведєвої. У статті «Накопичування матеріалу для гриму як необхідна умова роботи актора над роллю» дослідниця робить акцент на можливостях особистої роботи акторів із гримом [60, с. 225]. У цьому разі особлива увага приділяється важливості гримування в процесі створення ролі, та, зокрема, праці над зовнішністю персонажа. У статті «Феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення» авторка досліджує актуальну проблематику семіотичних аспектів гримувальних практик [67, с. 229].

Відомою дослідницею гримувального мистецтва в контексті українського театру визнається К. Малярчук, яка спеціалізується на гримі у сфері дизайну та практичному застосуванні його в сценічному просторі, а також у галузі з'ясування ролі спеціального гриму у контексті створення персонажів. У статті

«Грим як об'єкт наукової рефлексії» [49] авторка наголошує на тому, що глибокого дослідження гриму в контексті українського дизайну досі не було виявлено. У праці «Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві» [51] дослідниця проводить ґрунтовний історико-культурний аналіз специфіки застосування гриму в українському театрі. Вона досліджує його витoki, починаючи з часів Київської Русі, і простежує особливості його формування та розвитку в національному театральному мистецтві. Особливу увагу приділено впливу драматургії І. Котляревського та досвіду корифеїв українського театру, зокрема М. Кропивницького на становлення мистецтва гриму.

Серед україномовних авторів, котрі досліджують тематику гриму в Україні другої половини ХХ ст. варто згадати П. Коваленка [31], котрий представляє гримувальні практики видатних діячів українського театру, зокрема сценічні образи акторки Н. Ужвій та інших. Кількість наукових робіт, спеціально присвячених мистецтву гриму в українському театрі, досі є обмеженою. Це підкреслює необхідність праць з глибшого наукового дослідження теми національного українського гримувального мистецтва в контексті театру й інших видів сценічних мистецтв.

Серед дослідників, у роботах яких простежується питання щодо еволюції гриму, доречно назвати: В. Образ [83], О. Прядко [106], Дж. Еган [153] та Р. Рікітт [226]. Р. Рікітт у книзі «Special Effects: The History and Technique», детально презентує різноманітні техніки та схеми гримування, пов'язані зі спецефектами. Окрему увагу приділяє особливостям роботи з мімікою та пластикою в поєднанні з гримованим образом, а також методикам ефективного їх використання в акторській майстерності [226]. У роботі Дж. Егана, «Imaging the Role: Makeup as a Stage in Characterization» підкреслюється важливість гриму як невід'ємного складника зовнішнього образу персонажа, створеного актором та режисером [153].

Починаючи із середини ХХ ст., увага дослідників усе більше фокусується на науково-теоретичному підході до гримування. У 1960 р. М. Лосєв і

І. Шатохін, гримери Національної кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка, випустили колективну монографію «Майстерність гриму» [48], яка об'єднала в собі знання з акторської психотехніки та режисерського підходу, ставши цінним матеріалом, у якому містить досвід українських кіногримерів. Це видання стало популярним та отримало високу оцінку в професійному колі, заклавши основу для навчання спеціалістів, починаючи з простих елементів і поступово переходячи до складних процесів, які виникають під час зйомок. Значний внесок у розвиток гримувального мистецтва також зробив І. Шатохін дослідженням «Грим у театрі та в кіно» [118], у якому систематизував різні техніки майстрів гриму України та висвітлив історичний розвиток вітчизняного театрального гриму, зображуючи яскраві сценічні образи українських акторів.

У мистецтві гриму кінематографа першої половини ХХ ст. варто виділити таких авторів, як: Ф. Бастен [127], С. Беррі [128], Р. Корсон [144], Н. Гордон [171], С. Стіварт [233], Р. Робертс [227], Д. Сміт [231], Л. Кірбі [196], С. Янг [242], А. Гронемеєр [175] та Л. Пурс [223]. Хоча Р. Корсон переважно зосереджений на вивченні сценічного гриму, але його основоположна робота «Stage Makeur» включає ранні видання, в яких ідеться про техніки гриму, які стосуються німого та раннього звукового кіно [144]. С. Янг у роботі «Classic Hollywood Style» досліджує моду та стилі візажу золотої доби Голлівуду, включаючи детальне обговорення культових образів і візажистів, які їх створили [242].

Грим у кінематографі другої половини ХХ ст. вивчають Х. Віксон [240], Л. Енгельман [156], Т. Савіні [229], Ф. Макдауелл [203], В. Кехо [188], С. Пейн [116], П. Нетзлі [212], Р. Рікітт [238], М. Томас [234], Д. Ландіс [292] та Т. Дебрецені [148]. Л. Енгельман у роботі «Making Faces: The Art and Techniques of Film Makeur» ділиться досвідом технічної складової гриму, включно з оригінальними прийомами, які використовувалися у фільмах другої половини ХХ ст. [156]. Т. Дебрецені зробив поглиблений посібник, який охоплює техніки та технології ефектів візажу з тематичними дослідженнями з фільмів другої половини ХХ ст. [148].

Щодо сучасного мистецтва гриму ХХІ ст. у кінематографі варто виділити роботи таких авторів, як: Дж. Фордхем та Дж. Дункан [152; 162], А. Фрейзер та І. Хантер [164], Х. Віксон [240], В. Кехо [188], К. Гортон [172], М. Пірсон [220], Б. Коннеллі [146], Г. Лазарус [193]. Оновлене видання Т. Дебрецені «Special Makeup Effects for Stage and Screen: Making and Applying Prosthetics, Second Edition» охоплює передові методи ефектів гриму, включаючи інтеграцію цифрових технологій, які використовуються в кіно ХХІ ст. [149]. Робота Дж. Девіс та М. Галл «The Makeup Artist Handbook: Techniques for Film, Television, and Theater, Third Edition» містить сучасні технології, які запроваджені в кіно та мистецтві телевізачу [147].

Існує чимало наукових робіт на тему використання в кінематографі передових матеріалів і технологій, комп'ютерної генерованої графіки (CGI) та гриму зі спецефектами: лайфкастинг, доповнення гриму комп'ютерною графікою, комп'ютерне моделювання в мистецтві гриму, технології віртуальної (VR) та доповненої реальності (AR) у гримувальному мистецтві, 3D-друк тощо. Комп'ютерну генеровану графіку (CGI) та грим у кінематографі досліджують Дж. Фордхем та Дж. Дункан [152], І. Керлоу [189], М. Пірсон [220] та Р. Ріккітт [226]. М. Пірсон аналізує розвиток CGI та його зв'язок із практичними ефектами гриму в популярних фільмах [220]. Р. Ріккітт у «Special Effects: The History and Technique» досліджує історію спецефектів, включаючи інтеграцію CGI та гриму в сучасному кіно [226]. Дж. Дункан та Дж. Фордхем вивчають процес поєднання традиційного гриму з комп'ютерною графікою [152]. Стаття детально розглядає співпрацю між командою гримерів і фахівцями з візуальних ефектів, що дозволило гармонійно інтегрувати фізичний грим з цифровими ефектами. Автори підкреслюють, що така синергія традиційних гримувальних технік і сучасних CGI-технологій значно збагачує візуальну естетику фільму та підсилює емоційний вплив на глядача. Грим зі спецефектами лайфкастингу досліджують Т. Дебрецені [148], Т. Савіні [229] та Дж. Маккабе [201]. Грим, який доповнюється комп'ютерною графікою, розглядається в працях І. Керлоу [189]. Про комп'ютерне моделювання в мистецтві гриму згадує Дж. Рейс [224].

Дослідники, котрі висвітлюють тематику гриму в технологіях віртуальної реальності (VR), – М. Картер [142] та Т. Макдауелл «Virtual Prototyping: VR in Makeup Design» [204] вивчають питання: яким чином VR використовується для створення прототипів макіяжу перед нанесенням. С. Брайсон «Virtual Reality in the Movies: Computer Graphics Techniques» обговорює технології VR у кіновиробництві, зокрема візуалізацію гриму [136]. У сфері доповненої реальності (AR) та гриму працюють М. Біллінгхерст [130], Л. Ган [186]. Р. Кім та О. Кохей у «Augmented Reality Makeup Applications in Film» вивчають технології AR для тестування та візуалізації макіяжу [190]. Над темою 3D-друку працюють І. Гібсон [167] та А. Вандерплуг [236]. П. Хілтон [179] зосереджується на з'ясуванні питання: яким чином технологія 3D-друку перетворює ефект макіяжу.

Художній грим у fashion-індустрії став предметом дослідження в працях Я. Жукової [26], А. Шаркіної (Момчилової) [78; 81; 114; 116], С. Грін [173], А. Мірс [205] та К. Еванс [157]. Серед провідних дослідників гримувального мистецтва в цій галузі слід виділити українську дослідницю А. Шаркіну, котра у своїй дисертації «Грим у модних інноваціях XXI ст.: художні засоби й технології» розглядає ключові питання, пов'язані з цим видом мистецтва [116]. У роботі авторка дає чітке визначення термінам «грим», «макіяж» та «візаж», приділяючи значну увагу особливостям їх семіотичного наповнення та функціональної ролі гриму у fashion-індустрії, висвітлюючи еволюцію гримувального мистецтва в глобальному історичному контексті. Вона також звертається до питань, пов'язаних з українським театром і національною спадщиною в контексті світової культури. Її дослідження значно сприяло науковому осягненню гримувального мистецтва, особливо в модній індустрії. Однак, означена праця фокусується переважно на світовій культурі, а українській гримувальній традиції не належить центрального місця. Грим у сфері моди досліджує Л. Дихнич у статті «Грим у подіумно-художньому образі», де розкривається його роль як важливого елементу образу у fashion-галузі [15]. Упродовж останніх років на території України з'явилося кілька

цікавих наукових співпраць А. Шаркіної [18; 20], Л. Дихнич [17; 18; 20], А. Харченко [18], О. Костюченко [17].

Гриму в рекламі присвячені праці М. Джонс [187], Е. Гудман та А. Сміт [169]. «Digital Manipulation and Perceptions of Beauty in Makeup Advertising» аналізує зображення жінок у рекламних компаніях, зокрема й ролі в них макіяжу [169]. Мистецтво гриму на телебаченні досліджують С. Барон [126] та Т. Лівер [194]. Т. Лівер у статті «Face Value: Digital Makeup and the Need for Physical Performance in the Age of Virtual Actors» розглядає взаємозв'язок між майстерністю фізичного макіяжу та цифровою досконалістю на телебаченні [194]. С. Барон у «Crafting the Look: Makeup Design in Contemporary Television» аналізує роль дизайну макіяжу у формуванні персонажів і сюжетів на телебаченні [126].

Щодо мистецтва гриму на світовій естраді, варто звернути увагу на роботу П. Аусландер «Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music», у якій вивчається характер використання гриму та театральності в музичних виставах із наслідками для сучасних артистів [124]. С. Вітеллі та Р. Шарай у «The Oxford Handbook of Music and Virtuality» обговорюють візуальні аспекти музичних виступів, зокрема особливості гриму в цифрову епоху [237]. Мистецтво гриму в українській естраді ретельно досліджує В. Медведева у статті «Сучасні технології використання гримувального мистецтва у створенні художнього образу на естраді» [66], у якій розглядається його значення як ключового елемента у створенні сценічного образу. Авторка аналізує різні приклади та прийоми гримування, що використовуються для формування яскравих естрадних образів, які покликані запам'ятися споживачу. В інших статтях авторки особлива увага приділяється питанню, яким чином грим може підкреслити індивідуальність артиста, передати характер персонажа та посилити емоційний вплив на глядача.

С. Манько в статті «Створення стилю-іміджу артиста в контексті сучасної масової культури (на прикладі українських естрадних виконавців)» [53] аналізує роль артистів у музичній культурі України, які зуміли сформувати свій унікальний імідж на прикладах найвідоміших українських естрадних

виконавців. Також мистецтво гриму в українській естраді досліджували В. Окаринський [84], В. Зайцев [28] та А. Шаркіна [116].

Важливу роль у сучасному розумінні мистецтва гриму відіграють інноваційні технології. Вони охоплюють тематичні веб-сайти гримерів та візажистів, косметичних фірм і модних будинків, а також соціальні мережі з їхніми інструментами – масками та фільтрами, програмами штучного інтелекту та додатками, які дозволяють працювати з візуальними образами у віртуальному просторі – програмах для створення ескізів, 3D макіяжів тощо. Ці ресурси відкривають нові горизонти для гримувального мистецтва. Такі технології не лише визнаються перспективними для розвитку аспектів гримувальних практик, але й набувають особливої важливості в контексті аналізу сучасного стану та потенціалу даного мистецтва.

Грим і макіяж у віртуальному світі (відеоігор та соціальних медіа) стали предметом вивчення в роботах Дж. Дові та Г. Кеннеді [151], Д. Вільямс [239], Дж. Мартінес [200], А. Джонсон [186], Г. Був'є та Д. Мачин [133]. Дж. Дові та Г. Кеннеді у праці «Game Cultures: Computer Games As New Media» досліджують створення аватарів та ідентифікацію, включаючи аспекти налаштування, подібні для макіяжу [151]. Дж. Мартінес аналізує, яким чином фільтри з ефектом макіяжу впливають на особистість у соціальних мережах [200]. Грим-арт аналізують Т. Дебрецені [149], Р. Корсон [145] та М. Брайан [135].

Мистецтвознавчий аспект дослідження гриму включає аналіз технік і стилів, які використовувалися в різні соціокультурні періоди. В. Кехо в роботі «The Technique of the Professional Make-up Artist» презентує технічні і візуальні аспекти гримування акторів театру, кінематографа й естради [188]. Важливими є наукові роботи, в яких досліджуються естетичні принципи та технічні аспекти створення сценічних образів. Серед таких авторів можна виділити Г. Бухман [137], Т. Савіні [229], Т. Абдулсахіб [123]. Образотворчо-психологічну функцію гриму, як візуальне перетворення, так і психологічний вплив на акторів і виконавців, розглядають Дж. Фардулі та Р. Рапі в колективному дослідженні «The impact of no-makeup selfies on young women's body image» [160].

Окрему увагу варто звернути на повсякденну культуру, де грим реалізується у вигляді макіяжу. Практичний аспект гримувального мистецтва визнається ключовим компонентом його існування, який визначає його напрям і характер. Дослідники часто підкреслюють подібність між гримом і живописом, але гримери втілюють свої художні задуми безпосередньо на тілі моделі, перетворюючи його на «живе полотно». Це дозволяє трактувати тіло не лише в вигляді біологічного об'єкта, але й у якості специфічного «культурного тіла». У своїй книзі «Омолоджувальний макіяж» відома стилістка та візажистка Л. Мейсон розглядає макіяж як феномен, похідний від гриму [72]. На тему різних стилей макіяжу пишуть Л. Елдрідж [25; 154] та С. Джефрис [185]. Чимало досліджень присвячені оздобленню тіла через татуювання, шрамивання та інші способи естетичного втручання.

Відома британська візажистка Л. Елдрідж у своїй книзі «Писана краса. Історія макіяжу» [25] досліджує розвиток макіяжу, доповнюючи оповідь фотоматеріалами, документами, публіцистичними та літературними джерелами, які використовуються у вигляді наукових доказів для розкриття ключових аспектів історії макіяжу від античного періоду до сучасності. Ця праця містить дані про видатні постаті, котрі вплинули на розвиток б'юті сфери. Особливу увагу авторка приділяє семіотиці кольору. Її видання визнається важливим для досліджень в означеній галузі, оскільки висвітлює головні аспекти гримувальних практик повсякденного життя, а також їх символіку у зв'язку з правами та свободами жінок.

М. Пелагейченко та О. Філенко дають визначення терміна «макіяж» і «косметика» [86], досліджуючи, яким чином історія макіяжу та гриму пов'язана з ритуалами, військовими традиціями та розвитком театрального мистецтва в різні епохи, починаючи від Льодовикового періоду. Вони визначають період Стародавнього Єгипту як час виникнення сучасної косметики. Також авторки пишуть про використання гриму в Стародавньому Римі.

У роботі «Classic Beauty. The History of Make-up» Г. Хернандес пропонує детальний огляд еволюції гриму та макіяжу, починаючи від найдавніших часів і

до ХХІ ст. [178]. Дослідниця підкреслює, що грим і макіяж мають образотворчу роль, дозволяючи повністю змінювати обличчя. Аналізуючи історію макіяжу, дослідниця стверджує, що архаїчна культура користувалася гримом як інструментом, за допомогою якого люди репрезентували свій соціальний статус. Грим є не лише артефактом, але й культурним чинником, здатним направляти свідомість людини в культурне середовище. Про макіяж у дискурсі б'юті-індустрії пишуть М. МакКейб, Т. Малєфіт, а також, А. Фабрі [202].

У напрямі аналізу гриму як важливої складової культури та мистецтва, що відображає ідеали та стереотипи, а також формує як індивідуальну, так і колективну ідентичність, працювала заслужений працівник культури України З. Кравченко. Зокрема, в статті «Дослідження елементів африканської естетики художником-гримером для її втілення у театрі та кіно» [42] зосереджується на вивченні особливостей життя та побуту різних народів, а також їхньої ментальності та розуміння естетичних ідеалів краси, розглядаючи проблематику гримувальних практик як ідентифікаційного засобу, де грим є багатограним явищем, яке інтегровано в різні сфери культурного життя. Він не лише виконує естетичні та художні функції, але й слугує важливим засобом символічної комунікації, вираження національної ідентичності та соціокультурних цінностей.

Проаналізувавши спеціалізовану літературу, можна зробити висновок, що автори виявляють глибокий інтерес до принципів і технік декодування людського тіла, при цьому в різних галузях мистецтва. Комунікативну функцію гриму розглядає К. Малярчук у статті «Мистецтво гриму: соціальний міф та соціальна стратифікація» [52]. Грим та макіяж може бути засобом самовираження та ідентифікації, про що пишуть М. МакКейб, Т. Малєфіт та А. Фабрі [202].

У цій роботі грим розглядається через призму його символічного значення та ролі у формуванні національної ідентичності. Доведені дослідження надають важливі висновки щодо ролі гриму в українській культурі як засобу комунікації та відображення соціокультурних змін, дозволяючи

досліджувати еволюцію гримувального мистецтва в різних історичних епохах та контекстах. Ця обставина дає можливість зрозуміти, яким чином зміни у сфері естетики впливали на застосування гриму, а також дослідити його роль у формуванні групової самоідентифікації і репрезентації тих чи інших груп суспільства. Крім того, це дозволить визначити характер та механізми застосування гриму для визначення етносу та гендера.

Проблема гриму як знакової системи розглядається в праці «Грим як простір семіотичної комунікації» [92], де акцент зроблений на структурі та функціях мистецтва гриму, а сам грим інтерпретується як знакова система. Грим представляється семіотичним простором комунікації, де тіло розглядається окремою та унікальною семіосферою. Доводиться, що розуміння дисертаційної проблеми з позиції семіотики є ключовим елементом запропонованого дослідження цього мистецтва, аналізуючи особливості застосування гриму в контексті основних категорій семіотики. Встановлюється різниця в семіотичній комунікації між театральним гримом і гримом в інших видах мистецтва. У роботі В. Медведевої «Семіотичний аспект мистецтва гриму» названий феномен також досліджується у вигляді знакової системи, яка тісно пов'язана з театральною сферою [64]. Авторка аналізує грим як невід'ємну частину театральної системи, підкреслюючи його роль у семіотичному просторі мистецтва.

У сучасній українській культурі грим продовжує відігравати значну роль, особливо в контексті розвитку кіноіндустрії та телебачення. Технічний прогрес та поява нових матеріалів дозволили значно розширити його художні можливості. У цьому напрямі важливий матеріал міститься в зазначених вище працях сучасних дослідників, де аналізуються актуальні техніки та стилі гриму, наприклад, у роботах А. Шаркіної, Л. Дихнич та К. Малярчук.

У сучасних субкультурах феномен гриму частково розглядається в працях Е. Гріффітс [174], Д. Гебдідж [177], Д. Магглтон [208], М. Ліптрот [196], Ф. Ланнінг [198], Т. Полхемус [222]. Класичне дослідження субкультур Д. Гебдідж «Subculture: The Meaning of Style» аналізує стиль як форму

вираження ідентичності, включаючи використання гриму [189]. Аналіз еволюції стилю в сучасних субкультурах, включаючи макіяж як засіб комунікації, проводить Т. Полхемус «Style Surfing: What To Wear In The 3rd Millennium» [222]. Стиль у субкультурі кіберготів як поєднання технологій і готичної естетики досліджує Е. Гріффітс у «Cybergoth and the Visual Aesthetics of Future Noir» [174]. Аналізує символіку та використання стилістичних засобів у панк-субкультурі М. Ліптроті [196]. Зовнішні особливості субкультури косплей стали предметом висвітлення в працях Ф. Ланнінг [198].

К. Пеісс у статті «Hope In a Jar: The Making of America's Beauty Culture» [217] досліджує роль макіяжу у формуванні жіночої самоідентифікації та соціально-культурної адаптації в американському суспільстві. Л. Негрін у статті «Cosmetics and the Female Body: A Critical Appraisal of Poststructuralist Discourse» розглядає косметичні засоби як засіб самовираження та їх вплив на жіночу ідентичність [211]. С. Бордо в дослідженні «Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body» аналізує практики краси як репрезентації культурних кодів, які відображають культурні цінності та норми [132]. Макіяж як інструмент гендерної ідентифікації та самовираження розглядається в класичній праці Дж. Батлер з теорії гендера «Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity», яка охоплює питання перформативності гендера та ролі макіяжу у його вираженні [139]. С. Хопкінз у статті «Let's Play: Drag Queens and the Construction of Identity» розглядає макіяж як елемент дослідження та вираження гендерної ідентичності [180].

Грим як інструмент художнього вираження, соціальної комунікації та культурної рефлексії, вивчає К. Малярчук. У статті «Мистецтво макіяжу: соціальний міф та соціальна стратифікація» [52] дослідниця презентує це мистецтво у вигляді інструменту рефлексії соціальних, історичних, естетичних та самоідентифікаційних процесів у суспільстві. Також грим як унікальну форму мистецтва представив Л. Негрін у статті «Appearance and Identity: Fashioning the Body in Postmodernity» [210]. Дослідник аналізує роль гриму в конструюванні ідентичності та його статус як незалежної художньої практики в

сучасному суспільстві. Праця Р. Корсон [145] надає глибоке розуміння гриму як художньої дисципліни з власними правилами й естетикою сучасного мистецтва, а в роботі К. Р. Гарсія Перлінєрі «The Illustrated Guide to Makeup Artistry» [218] досліджується макіяж як форма мистецтва, представляючи роботи сучасних художників гриму.

Отже, досліджено основні наукові праці, присвячені вивченню гримувального мистецтва з історико-культурологічної та мистецтвознавчої точок зору. Огляд літератури свідчить про те, що феномен гриму як важливе соціокультурне та мистецьке явище отримав значну увагу в дослідженнях науковців. У закордонній практиці грим розглядається в широкому спектрі контекстів – від ритуальних та обрядових практик давнини до сучасних технологій віртуальної реальності та цифрових медіа. Грим як багатогранний соціокультурний та мистецький феномен привертає увагу дослідників у різних галузях науки, що відкриває можливість досліджень з різних ракурсів – діяльнісного, аксіологічного, семіотичного, мистецтвознавчого та інших підходів. Науковці зосереджуються на аналізі гриму як засобу комунікації, символічного вираження та художньої практики, досліджуючи його еволюцію від ритуальних практик давнини до сучасних технологій віртуальної реальності, роль у формуванні ідентичності, соціальних відносин і художніх проявах.

В українському науковому дискурсі грим також стає об'єктом поглибленого вивчення, проте дослідження переважно зосереджені на його технічних і мистецтвознавчих аспектах. Роботи українських авторів роблять вагомий внесок у розуміння специфіки національних гримувальних традицій, їх історичного розвитку та сучасних трансформацій. Перспективи подальшого дослідження полягають у застосуванні інтердисциплінарних підходів. Це дозволить глибше зрозуміти грим як багатовимірний феномен, що відображає та впливає на соціокультурні процеси в українському суспільстві. Враховуючи актуальність теми та її недостатню розробленість, подальші дослідження гриму в українській культурі є важливими для зміцнення національної ідентичності,

збереження культурної спадщини та розширення наукового знання у галузі культурології та мистецтвознавства.

Висновки до розділу 1

Гримувальне мистецтво як багатовимірний культурний феномен та самостійна форма художньої практики відображає багатогранні процеси культурного розвитку, тому вимагає глибокого історичного, теоретико-культурологічного та мистецтвознавчого дослідження. Воно стало засобом культурної комунікації, інтегруючи соціальні, історичні й психологічні аспекти людського буття. Визначено, що гриму притаманні функції: соціальної адаптації, ідентифікаційно-репрезентаційна, рекламно-презентаційна, регулятивна, сакральна, комунікативна, образотворчо-психологічна, ігрова та функція історико-культурного ретранслятора. Наведено визначення ключових термінів, пов'язаних з мистецтвом гриму: «грим», «макіяж», «гримування», а також «грим-маска».

У дослідженні феномену гриму було використано історико-культурологічний підхід як базова методологічна настанова. Його методологічний потенціал посилюється завдяки використанню системного підходу, структурного, історико-еволюційний, семіотичного, типологічного, компаративного, культурно-антропологічного аналізу та герменевтичного підходу. Цей підхід, що є основним методологічним фундаментом, дозволяє розглядати грим як багатовимірний соціокультурний феномен, завдяки якому формуються та відображаються культурні символи, коди, цінності та соціокультурна ідентичність на різних рівнях. Використовуючи герменевтичний підхід, здійснюється інтерпретація гриму як культурного тексту в контексті культурних традицій, історичних умов та соціальних практик. За допомогою структурного аналізу була деталізована внутрішня будова гриму, виявлена структура його елементів та їхні відносини всередині системи та із системою загалом. Історико-еволюційний аналіз дозволив

здійснити продовження аналізу системи, але в її динаміці, простежуючи еволюцію гриму, розкриваючи історичні зміни та розвиток його форм і значень протягом часу. Розглянути грим як знакову систему, яка функціонує в культурному просторі, аналізуючи його семантичну структуру й архітектоніку, дозволив здійснити семіотичний аналіз. Застосовуючи типологічний аналіз, була здійснена типологія різних видів гриму, виявляючи їх спільні та відмінні особливості для систематизації знань про цей феномен. За допомогою компаративного аналізу було зіставлено гримувальні практики в різних культурах, епохах, соціальних та історичних контекстах, виявлено універсальні закономірності, культурні особливості, а також специфічні функції та значення гриму в кожному з них. Застосовуючи загальнонаукові методи, систематизовано отримані емпіричні дані. Мистецтвознавчий аспект дослідження гриму фокусується на його техніках, стилях та естетиці стосовно конкретних модифікацій мистецтва. Міждисциплінарний підхід дозволив якомога ширше та глибше виявити основні змістовно-структурні константи феномену гриму.

В українській культурі дослідження гриму мають свою специфіку. Означені роботи підкреслюють унікальність гримувальних практик в українському театральному мистецтві, що є важливим засобом формування національного художнього стилю. Виконане дослідження наголошує на його символічних значеннях, ролі у формуванні національної ідентичності та відображенні соціальних змін. Аналізуються обрядові та ритуальні практики, в яких грим виконує ключову роль, його функції в народних святах та традиціях. Огляд літератури з теми гриму в українській культурі дозволяє дійти висновку, що незважаючи на наявність досліджень, існують певні прогалини у вивченні гриму як комплексного історико-культурного феномену в українському контексті, що потребує ретельної наукової розробки.

Результати розділу оприлюднено в працях здобувачки [92, 93, 94, 97, 98, 99].

РОЗДІЛ 2

СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ГРИМУ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Обрядовий грим у традиційній українській культурі

Давні слов'яни, що з'явилися на території Східної Європи в I тис. н.е., розглядаються важливим етнокультурним явищем, яке сприяло формуванню численних народів і культур, зокрема й української. Вони поділялися на три основні гілки – західні, східні та південні, кожна з яких розвивалася в різних географічних та соціально-економічних умовах. Давньослов'янська культура характеризується пануванням архаїчного світогляду, який мав глибокі корені в природних явищах і циклах сільськогосподарського життя. Важливим елементом цієї культури були усні традиції, які включали різні типи фольклору.

Українська культура, що формувалася на основі давньослов'янських традицій, зазнала значних впливів з боку інших культурних та історичних чинників. Після введення християнства в 988 р. традиційні язичницькі обряди поступово змішувалися з християнськими, що сприяло виникненню унікальної синкретичної культури. Українська культура також розвивалася під впливом польської, литовської та інших європейських культур, що сприяло її еволюції та розмаїттю. Тому в той час, як давньослов'янська культура в контексті спільних обрядів та звичаїв набула більш централізованого характеру, українська культура проявляла власні відмінності, які були зумовлені історичними подіями та колишньою соціальною структурою. Давні слов'яни визнаються тією основою, на якій згодом була збудована українська культура, проте процес її формування та еволюції відбувався під впливом багатьох чинників, які створили унікальний культурний простір, відмінний від давньослов'янського.

Обрядові грим-маски в традиції давніх слов'ян відігравали важливу роль у релігійних, обрядових та фольклорних практиках. Вони мали велике значення для розвитку міфологічного світогляду. З часом давньослов'янська традиція

обрядового гриму стала основою для розвитку гримування в українській культурі, включаючи народні традиції, театральні вистави й інші культурні заходи. Одним з ключових аспектів обрядового гриму давніх слов'ян було використання природних матеріалів: глини, вугілля, рослинних барвників та інших речовин. Українська культура гриму, зокрема в народних обрядах та традиціях, зберегла багато аспектів цієї давньої слов'янської практики. В обрядах, пов'язаних зі святами календарного циклу, грим використовувався для створення міфологічних образів, символів та персонажів, які мають важливе значення в українській культурі.

Масляна – це стародавнє слов'янське свято проводів зими та зустрічі весни, під час святкування якого проводилися карнавальні ходи, де учасники переодягалися в костюми та використовували елементи гриму для перевтілення в різних персонажів. Зазвичай, протягом Масничного тижня використовували грим і маски для зображення міфологічних істот, тварин та персонажів народних казок. Обличчя могли фарбувати сажею, крейдою або натуральними барвниками, на що вказує О. Воропай у роботі «Звичаї нашого народу» [12, с. 79]. Хоча Великдень є християнським святом, але деякі дохристиянські обряди цієї пори року збереглися – проводилися весняні ігри та вистави з елементами гримування. Відомо, що під час «Поливаного понеділка» могли фарбувати обличчя або наносити символічні знаки для ігор і жартів, що визначає Г. Лозко в праці «Українське народознавство» [47, с. 40]. Свято Купала тісно пов'язане з культом природи та магічними обрядами. Грим використовувався для ритуальних дій: на обличчя та тіло наносили символічні візерунки, використовували трави, квіти, вінки, обличчя могли фарбувати соками рослин або глиною, як зазначає Ф. Вовк у роботі «Студії з української етнографії та антропології» [10, с. 167]. Різдвяні свята багаті на обрядові дійства з використанням гриму та масок: групи колядників, вертепні трупи, учасники Маланки могли фарбувати обличчя та використовувати маску-грим для зображення персонажів (янголів, чортів та тварин). Учасники перевдягалися в протилежну стать, використовували грим для комічного ефекту, наносили

фарби, щоб зобразити дідусів, бабусь та циган. Окрім народних обрядових дійств грим використовувався у вертепі, театралізованих виставах, де гримування допомагало створювати образи царів, пастухів, Ірода, Смерті та ін., на що вказує В. Скуратівський у своєму дослідженні «Святвечір» [109, с. 67]. Також про оздоблення тіла на традиційних українських святах писали В. Балушок [3] та О. Курочкін [36].

В українському народному театрі й інших виставах актори досі можуть використовувати природні барвники для створення персонажів, які відображають народні обряди, міфологічних істот та історичних постатей. Українські вертепи, які являють собою різдвяні вистави, надають наявні приклади використання театрального гриму на основі давньослов'янських традицій. Вертепи зображують різдвяну історію, а також міфологічних персонажів – демона та янголів. Грим, який використовується в цих виставах, допомагає акторам створити переконливі образи, що відображають українські народні традиції та міфологію.

У первісному суспільстві обрядова маска-грим, яка містить також елементи костюма, татуювання та забарвлення тіла, безпосередньо пов'язана з міфологічними уявленнями та магічними функціями обряду. Маска-грим фіксує феномен перетину кордону між дійсністю та образом, а також – кордону між «можливим» і «неможливим». Це найдавніша обрядово-видовищна форма, яка звернена до подолання межі між сакральним і профанним [64, с. 228].

Генезис театрального гриму, пов'язаний з ритуальними й обрядовими практиками, які мали магічну, мисливську та військову функціональну семантику. Саме в осередку архаїчної культури застосування гриму було пов'язане з розвитком перших елементів театру, стаючи частиною костюма й інколи переходячи у форму маски або татуювання. А. Шаркіна зазначає, що «у печерах Льодовикового періоду археологи знайшли палички для фарбування очей і брів, стержні для татуювання. Під час святкувань, релігійних ритуальних церемоній і обрядів, військових походів первісні люди фарбували тіло й

обличчя примітивними барвниками: кольоровою глиною та крейдою, деревним вугіллям, соком трав і листя» [116, с. 38-39].

Такі грим-маски використовувалися в архаїчній та традиційній культурі для різноманітних цілей. Вони виконували важливішу сакральну-комунікативну функцію, що забезпечувало зв'язок зі світом духів та дозволяло виконавцям перетворитися на міфічних персонажів або духів предків, дії яких відтворювалися в ритуалах. Також забарвлення тіла виконували магіко-зберігаючу функцію. Їх використовували як обереги, які відлякували злих духів, забезпечуючи захист і допомогу у виконанні магічних обрядів. Вони використовувалися в ініціаційних ритуалах, коли особа вступала в нову фазу життя або змінювала свій соціальний статус. Такі ритуали могли включати обряди переходу від дитинства до дорослості, вступ до таємничих товариств або набуття релігійного чи духовного статусу.

С. Ціхун, О. Курочкін та А. Баканурський зазначають, що джерела традиційної української народної маски походять ще з часів палеоліту, де наскельний живопис, примітивна пластика, зооморфні личини, ритуальні танці, магічні церемонії утворювали єдиний синкретичний комплекс архаїчного мистецтва та світогляду. Зображення людей, замаскованих під тварин можна побачити на стінах печери на березі р. Дністер поблизу с. Баламутівка (нині Заставнівського р-ну Чернівецької обл., VIII тис. до н.е.), на трипільській кераміці (IV–III тис. до н. е.). Історична стійкість інституту ритуальних масок і пов'язаних із ним міфо-ритуальних уявлень підтверджують глиняні маски-портрети носіїв катакомбної культури (2000–1500 рр. до н.е.), зооморфні та антропоморфні личини на предметах сакрального мистецтва давньослов'янського і давньоруського періодів. Найдавніша писемна згадка про маски в племенах, які проживали на території України, – Геродот (сюжет про неврів, котрі раз на рік перетворювалися на вовків) і датується V ст. до н.е. [54].

Обрядові дії архаїчного, а потім і давньослов'янського суспільства були театралізованими формами відтворення міфологічних уявлень – космогонічних, космологічних, тотемних, антропогонічних, календарних, етіологічних та

героїко-трикстерських міфів. Ототожнення себе з міфологічним персонажем під час церемонії обряду було основним концептом ритуального архаїчного принципу самоусвідомлення. Грим, маска та татування були складовою і невід'ємною частиною зміни власної ідентичності та перевтілення в того чи іншого міфологічного персонажа. Разом ритуал і грим сприяли усвідомленню міфологічної ідентичності та її зв'язку з парадоксом тотожності минушого й вічного, поміщаючи таємницю змін за межі звичайної раціональності у сферу магії та міфу. Ця трансформація виконується в ритуалі завдяки гриму.

Основним елементом архаїчного святкового обряду було театральне перевтілення людини в іншу істоту. Усі вони здебільшого об'єднуються колективним уявленням про космічний хаос на початку часів та перемогу над ним космічного порядку: у процесі обряду відтворювався міфологічний сюжет виникнення світу й окремих його елементів, забезпечуючи продовження існуванню людського суспільства. Тобто грим постає важливим компонентом архаїчного мистецтва, який об'єднував театр, гру й обряд.

У народних святах українська маска-грим пов'язана з міфологічними уявленнями та народними віруваннями. Її використовували під час різноманітних обрядів і святкувань. У деяких регіонах України маски використовують і донині під час різних свят та фольклорних заходів, що є свідченням збереження давніх традицій і культурних цінностей. Звісно, що вірування та міфологічні уявлення традиційних народів в усьому не тотожні архаїчній ідеології загалом, оскільки традиційне суспільство проходить великий історичний шлях, зрозуміло, що воно все ж таки зберігає багато елементів архаїчних світоглядних уявлень. Це стосується й феномену маски-гриму.

Грим і маски допомагали зобразити персонажів народних повір'їв, міфів і легенд, створюючи візуальний зв'язок між людським світом і світом надприродного. В. Балушок звертає увагу на те, що в українській традиційній культурі, використання гриму-маски, так само як і в архаїці, вказувало на істот з «іншого» світу. Автор стверджує, що «весела і бешкетлива поведінка чортів з танцями, музикою, жартами і т. п., яка характерна для них за народними

віруваннями, – це дослівна поведінка ряджених, які фактично їх імітують... Все вищесказане підтверджує, що колядники під час новорічних свят сприймалися як вихідці з іншого світу» [2, с. 243].

У різних українських обрядах і святах грим-маски використовувалися для зображення міфічних істот, зокрема, це стосується персонажів, які представлялися у виглядах мавок, ліщин, відьом, чортів, янголів та інших міфічних істот [4, с. 25]. Ці персонажі виконували різні функції, наприклад, відлякування злих духів, здійснювали захист врожаю та родючості тощо.

Аналогічні дані надають етнографічні матеріали інших традиційних суспільств, у яких маски вважали уособленнями богів, духів і предків, які під час обрядових практик утілювались у їх учасників. Ставлення до гриму-маски як до ритуального артефакту бере свій початок з архаїчних уявлень давніх слов'ян про взаємодію з іншим світом. Як зауважує В. Балушок, парубки, «які одягали маски під час рядження, повинні були після ритуального дійства стрибати через вогонь, а також купатися на Водохрещу в ополонці, щоб очиститись вогнем і освяченою водою від бісівської скверни. Відомо також, що маски після закінчення народного карнавалу спалювались» [2, с. 244].

Вочевидь, тотемізм як одна з найдавніших форм архаїчної релігійності був пов'язаний з першими формами маски-гриму, в якій містилися елементи черепів тварин. Тотемні театралізовані ритуали, відомі в етнографічній літературі під загальною назвою тотемних танців, можливо, є початковим етапом розвитку театрального мистецтва. Вони являли собою обрядову форму вираження світогляду тотемізму, маючи на меті містичну єдність з тотемом. Члени тотемного союзу імітували дії та зовнішність свого тотема, надягаючи хутро тварини та маску-грим, виступаючи від імені цієї тварини. В образі тотема передавалися особливості, характерні для всіх тварин даного виду, типові риси образу, а в якості змісту використовувалися тотемні міфи.

Перша форма маски радше є черепом тварини, яка використовувалася в обряді. Н. Михайлова, О. Яневич та А. Гарфінкель повідомляють, що «станом на сьогодні знайдені маски із черепів оленів із західноєвропейських ранніх

мезолітичних стоянок Стар-Карр, Хоен-Фіхельн, Плау, Берлін-Бісдорф та Бедбург-Конігсхофен. Маски із черепів сарни європейської знайшли в Стар-Карр, Айсleben, Бад-Дюренберг» [76, с. 180].

Тотемізм вважається одним з аспектів первісної релігії, який полягає у вірі у зв'язок між родами, кланами або групами людей і тваринами, рослинами або іншими природними об'єктами, які вважаються їх символами-покровителями. У деяких традиційних українських обрядових дійствах також можна знайти елементи тотемізму, які проявляються в ритуалах та уявленнях. Слід зазначити, що навіть після цього тотемні культури, пов'язані з мисливством як базовим засобом існування первісного суспільства, в результаті подальшого історичного розвитку були замінені аграрною обрядовістю, яка пов'язана зі зміною певних циклів року та прив'язана до сільськогосподарського циклу. У системі аграрних культів елементи тотемізму залишилися в аграрно-календарних святах традиційних народів. Це спостерігається на прикладах відомих народних українських свят, які мали важливе значення в житті селян і пов'язані зі змінами пори року, сівбою, збором урожаю та іншими сільськогосподарськими подіями.

В обрядах багатьох слов'янських народів, зокрема й українського, фігурує образ кози, що відіграє важливу роль у ритуалах, пов'язаних з плодючістю природи та розмноженням. О. Курочкін у статті «Обряд «водіння кози»» [38] пов'язує генезис цього обряду з культурами родючості та вшануванням тотемних тварин. Про значну роль цієї маски в Україні свідчить те, що вона використовувалась й на Масляну (Колодія), а також на весіллях. Різдвяно-новорічний обряд «Коза» характерний передусім для зони Полісся (як українського, так і білоруського), де були зафіксовані найбільш давні та розгорнуті його варіанти. Обряд цікавий як релікт архаїчного ритуалу, в якому синкретично об'єднувалися магія, спів, музика, драматичні елементи та танці. «Його ядро становила календарна пісня «Го-го-го, коза» із сюжетно пов'язаним одночасним танцем-пантомімою ряджених виконавців. До прийняття

християнства він міг входити до системи міфологічних уявлень та язичницьких церемоній, пов'язаних з початком весняного Нового року» [38].

Маланка – це одне з найвідоміших народних свят в Україні, головними учасниками якого є молодь, яка обходить будинки в образах фольклорних персонажів та тварин. Використання масок та гриму на святі має давню історію, де кожна грим-маска мала своє символічне значення. Головним моментом обрядового дійства був танок звіроподібної істоти, її умовне «вмирання» та «воскресіння». Аграрно-магічна спрямованість підкріплюється текстом пісні, де описується майбутній щедрий врожай [38]. Таким чином, грим-маски в українських народних святах мають глибоке міфологічне значення та є важливою складовою культурної спадщини давніх слов'ян.

У статті «Свято Маланки» О. Курочкін додає: «Структура традиційних карнавальних образів «Маланки» багатопланова і відображає різні етапи уявлень людей про навколишній світ. Вона містить маски тварин – «кози», «коня»; «бика», «журавля»; пов'язані з культом предків – «баби» і «діда»; демонологічних персонажів – «чорта» і «смерті»; соціально-побутових – «піп», «пан», «економ», «жандарм»; етнічні – «єврей», «турок», «циган», «гуцул» та ін.» [40]. Автор зазначає, що генезис заклинально-магічного обряду своїми коренями сягає слов'янського язичницького світогляду, та, імовірно, й індоєвропейської міфології, а за фольклорними персонажами «Маланки» та її супутника «Василя» приховуються міфологічні образи давніх слов'янських божеств – Макоші та Велеса. «Функція свята полягала в забезпеченні «здоров'я, врожаю, добробуту, приросту сім'ї, домашньої худоби в Новому році. Характерні в цьому плані такі символічні дії ряджених як оранка по снігу, імітація сівби та молотьби, танці-стрибки на току тощо, покликані «пробудити землю» та сприяти досягненню багатого врожаю» [39].

О. Курочкін вказує, що загальні сільські ритуали свята Святого Василя були послідовним продовженням карнавальних обрядів з «Маланкою» та проходили 14 січня. Особливість святкового «сходу» полягала в тому, що юнаки брали участь в обрядових дійствах у масках, що надавало танцям

особливого карнавального сенсу [36]. Вочевидь, ми бачимо наслідування архаїчних обрядів, що здійснювали перевдягнуті члени первісного суспільства в масках, які ретельно вдавали поведження різних видів звірів і птахів. З часом їх сакральне значення зникало, проте виконавці продовжували засобами гриму-маски створювати образи тварин, яких вони зображували.

У статті «Обрядові танці-ігри – малодосліджені компоненти традиційного весілля українців» О. Курочкін припускає, що такий розвиток, радше, також пройшов і архаїчний весільний танець «Журавель». Означена зооморфна маска надзвичайно популярна на європейському континенті. «За традицією після короткого відпочинку ряджені сходилися на загальний збір в умовленому місці, зазвичай на схрещенні доріг, адже саме в таких місцях у дохристиянські часи проводилися різноманітні колективні обрядодії» [41, с. 78]. Специфіка новорічного «сходу» полягала в тому, що парубки приходили сюди в масках, що надавало танцям особливого карнавального колориту.

К. Малярчук, досліджуючи походження та характеристики застосування гриму в українському театрі, стверджує, що давні слов'яни зверталися у своїх обрядах до природних стихій – сонця, вогню, неба й води, влаштовуючи обрядові танці та хороводи. У цих формах була втілена міфопоетична творчість східних слов'ян Київської Русі. У цей час з'являються народні обрядові ігри, під час проведення яких люди очевидно гримували обличчя [51, с. 45].

Українська різдвяна та новорічна обрядовість традиційно містить використання гриму та масок. Один з найвідоміших різдвяних обрядів – колядування. Часто колядники накладали грим, щоб виглядати як духи, які перетинають кордони між двома світами. Р. Пилипчук, аналізуючи українську різдвяно-новорічну обрядовість, відзначає: «...у цих святкових обходах застосовувалися рядження, тобто маскування та переодягання з метою перевтілення в яку-небудь істоту, що досягалося цілою системою засобів (костюм, бутафорія, *грим*, образне слово, жести, манера поведінки тощо)» [89, с. 52].

Р. Пилипчук також пише про використання гриму серед скоморохів. Це представники прямої народної традиції, яка вела своє походження з обрядових

практик давніх слов'ян [89, с. 38]. Загалом, використання гриму в різних його формах серед скоморохів як представників давньоруської та української народної традиції глибоко вкорінене в обрядових практиках давніх слов'ян і відображає їхню спадщину та взаємозв'язок з міфологією та культурними цінностями слов'янських народів. Т. Бойко і М. Татаренко зазначають, що «...феномен маски виринає й у розмові про скоморохів, зображення яких збереглися на фресках Софії Київської. Маска, личина або як її називали в XI ст. – «машкара», була неодмінним атрибутом сценічного костюма, їхнім другим «я», альтернативною персоною» [9, с. 127].

Центральним елементом тотемізму як форми архаїчної релігійності є ритуали ініціації, які охоплювали використання різних форм гриму. В. Балусок описує властиву для архаїчної культури девіантну поведінку під час проходження одного з етапів ініціації в українській традиційній культурі під час різдвяних свят: «У народі вважалося, що в цей період «нечиста сила» одержує вільний доступ до світу людей і без перешкод вторгається в життя. Тому і парубки-ініціанти, котрі пов'язані, в силу свого особливого становища, з несоціальним, «бісівським» світом, брали найактивнішу участь у розвагах. Зокрема, вони організовували походи ряджених, одягаючи маски» [2, с. 245]. У такому разі грим як елемент створення образу-маски міг стати інструментом, що підкреслював девіантну поведінку стосовно загальноприйнятих норм зовнішнього образу людини того часу. Дослідник вказує на зв'язок такого ритуального застосування маски-гриму зі спілками молоді архаїчного суспільства, про що свідчить інвертована нормативність поведінки української молоді під час свят і вдягання нею масок. Також автор розкриває використання маски-гриму під час фізичних випробувань, котрі мали характер ініціально-посвячувальної церемонії, яку проходили парубки під час рядження. Він відзначав, що і в наші дні на Поділлі, у Галичині та на Буковині побутують особливі ритуальні поєдинки, учасники яких вдягають маски та наносять грим. У них беруть участь як окремі борці, так і цілі команди [2, с. 246].

О. Курочкін у статті «Українські маланкарі – східна гілка карпато-балканської карнавальної традиції» доводить, що в системі архаїчної календарної обрядності зимового циклу важливе місце серед українців посідали ритуальні агони (змагання), які існували у двох основних формах – кулачних боїв та боротьби ряджених у масках. Друга форма була більше поширена на Правобережній та в Прикарпатті. «У минулому під час новорічних обходів траплялись випадки, коли зіткнення двох «Маланок» з різних кутків села виливалося у колективні бійки, де в хід йшли не лише кулаки, а й гуцульські топірці» [36, с. 70]. Зіставляючи українські святкові звичаї з етнографічними даними, що стосуються інших народів, дослідник дійшов висновку, що такі бійки є універсальним типом поведінки.

Смислове навантаження *маскування в тварину в мисливських ритуалах* архаїки полягало в тому, що мисливцю треба встановити контакт зі звіром. Тварина дозволяє мисливцеві вбити себе, а натомість за це здійснюються необхідні ритуали, щоб її душа знову повернулася у світ живих. Тому архаїчне свято на честь звіра передбачає обряд перевтілювання в нього, тобто «маскування», що поєднує в собі дії з мисливського маскування та ритуально-обрядові дії перевтілення в міфологічних істот. Отже, термін «маскування» використовується як означення практики нанесення фарб на тіло та декоративних елементів. Використання означеного гриму-маски має коріння в мисливських тотемічних практиках, де перевдягання (маскування) у тварину має сакральний зміст. Його використовують деякі українські етнографи, серед яких варто назвати Р. Пилипчука, котрий користується цим терміном у роботі «Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)» [89, с. 50], аналізуючи українську різдвяно-новорічну обрядовість колядування. О. Курочкін у статті «Маски в поховальних іграх українців» дослідив маскування як частину обрядових дій, що поєднує елементи оздоблення тіла в традиційній українській культурі [37, с. 32], а також В. Балусок у праці «Ініціації давніх слов'ян» – новорічні обрядові маскування, які проводилися парубочими громадами [2, с. 243].

Перетворившись на тварину, виконавець обряду виступає від її особи, забезпечуючи її відродження. Використовуючи грим-маску, мисливці здійснювали ритуальні пантомімічні танці, імітуючи поведінку тварин, щоб сприяти відродженню промислової худоби. Згодом мисливські ритуали в традиційних культурах остаточно змішалися з ритуалами суто ініціаційними, ставши атрибутом так званих «мисливських союзів» войовничої молоді.

Так, В. Балушок у праці «Ініціації давніх слов'ян» [2, с. 246] пише про звичай хлопців надягати маски вовків і ведмедів на Новий рік, що існував серед слов'ян, пов'язаний з архаїчними обрядами ініціації та ініціаційними об'єднаннями молоді. Автор зауважує, що до останнього часу залишаються дуже поширеними маски ведмедів серед українців Поділля, Галичини та Буковини. Там же побутував звичай називати вовків під час різдвяних свят колядниками. Окрім того, етнографи зафіксували побутування маски вовка також в обрії української культури, зокрема на волинському Поліссі [2, с. 246].

В. Балушок зазначає, що серед українців розпорядник новорічних колядувань і обрядових маскуванняв, які проводилися парубочими громадами, звався «березою». Генезис цього терміна, відповідно до однієї з етимологій, походить з давнього прикметника «березий» – «строкатий, чорний з білим», що вказує на рядження в маску, можливо в вовчу» [2, с. 247]. Автор стверджує, що в українських міфічних легендах вовкулаки – це люди, одягнені у вовчі шкури – тобто люди, які замаскувалися під вовків, а серед частини українців відомі вірування в перетворення людей на вовкулаків під час Різдва, зокрема, на волинському Поліссі, де казали: «Вовкулаками найчастій ставали на Різдві» [2, с. 248].

Перевтілення людей у вовків з можливістю зворотного перетворення на людську подобу, тобто залишки тотемного культу вовка, значно поширені в східних, західних і південних слов'ян. Найбільш ранні відомості про це повідомляє Геродот, описуючи звичаї племен неврів, які жили на території північної України та Білорусі та яких деякі дослідники відносять до автохтонного праслов'янського етносубстрату: ці люди (неври), мабуть,

перевертні. Адже скіфи та елліни, які живуть у Скіфії, кажуть, що щорічно кожен невр стає вовком на кілька днів, а потім знову повертається в колишній стан [2, с. 224]. В. Балушок таким чином коментує слова Геродота: «Дані Геродота схожі на численні етнографічні свідчення, які використані переважно з тих самих місць, де в давнину жили неври. Біля землі неврів і у самому центрі ареалу відомостей про волкодлак (Городище, Галицьке князівство XII-XIII ст.) знайдено браслет, де зображений «вовкодлак» – волхв на полі. Саме на Галичині та у Польщі на Коляду бігали по селу з опудалом вовка та з вовчою шкурою («вовкодлак» означає буквально – «вовча шкура») ряджені, тобто учасники святкового обряду» [2, с. 224].

До одних з найбільш архаїчних образів також належить *маска-грим ритуалів поховання*, яка пов'язана з архаїчною обрядовістю культу предків, коли учасники похоронних церемоній вдягали маски предків. Ритуальне звернення до предків як до посередників між світом живих та іншим світом мало на меті їх властивість впливати на долю живих. Пізніше на основі похоронного обряду як одного з найдавніших джерел святкової драматургії у вітчизняній традиції виник поминальний обряд.

У цьому контексті варто згадати про ще одну архаїчну функцію (або форму) гриму, а саме – *функцію погребального макіяжу*, який у формі посмертних масок існував на території України ще з часів існування ямної та катакомбної культурно-історичних спільнот. В. Ятченко повідомляє, що на території степової України у 1978 – 1989 рр. археологи знайшли понад 100 черепів з частковим або повним моделюванням лицьової частини – т. зв. черепа-маски. Зазвичай, усі вони перебували в похованнях пізнього хронологічного горизонту катакомбних культур України. До них можна також додати маску з ямного поховання в могильнику Кермен-Толга. В. Ятченко відзначає, що на відміну від відомих масок пізньокатакомбного часу більш ранні маски були більше схожі саме на грим, оскільки вони виготовлені, в одному випадку, з необпаленої мулистої маси чорного кольору з великою домішкою товченого вугілля, в іншому – з просоченої, очевидно, смолистими речовинами

шкіри, пофарбованої охрою [121, с. 18]. Таким чином, на території степової зони України простежується безперервна традиція розвитку похоронного обряду накладення посмертних масок від пізньоямних, з використанням тимчасових матеріалів (шкіри, можливо, тканини та ін.), до пізньокатакомбних із обпаленої глини з опрацьованими деталями особи – тобто масок-портретів.

Маски давніх слов'ян, що використовували в поховальних обрядах, були зроблені з різних матеріалів – дерева, глини, металу, воску тощо. В. Балусок у праці «Ініціації давніх слов'ян» наводить слова церковного книжника XII ст. Козьми Пращкого: «... поховальні ігрища слов'ян відбувалися на роздоріжжях, де «гріховними жартами» викликали духів й шаліли, одягаючи на обличчя маски» [2, с. 244].

Щодо використання гриму в традиційній українській культурі, етнограф О. Курочкін повідомляє, що в ритуальних забавах при померлому серед українців, як можна судити з матеріалів XIX-XX ст., використовувалися не всі різноманітні форми маски, а саме маски-личини та маски-наголовники, виготовлення яких вимагало кропіткої підготовчої роботи [41, с. 35]. Натомість широко використовували прийом гримування обличчя за допомогою сажі та попелу, які завжди були під рукою в кожній хаті. У грі «Печіння гусака» (с. Голови Косівського повіту) учасники повинні були по черзі цілувати виконавця ролі «папа», характерною ознакою якого було вимащене сажею обличчя. Того, хто відмовлявся це зробити, гримували насильно. Сажа фігурує в поховальних іграх «Перстенець», «Огарчик», «Вуса», «Вуглик», «Королі» тощо, причому завжди як символ жартівливого покарання. Коментуючи гру «Огарчик-Скіпка», О. Курочкін зазначає: «Тут сміху через дівок, бо, коли яка не хоче йти цілувати, зараз стане чорна» [41, с. 32].

Дослідник вважає, що гримування сажею в традиційній культурі мало магічно-ритуальну функцію шанування предків. Саме до їх культу відсилає семантика печі та домашнього вогнища, а також уявлення в багатьох народів про здатність сажі та попелу сприяти дозріванню посівів і захищати від злих сил. Це була одна з форм маскування, яку використовували на святах, весіллях

та інших заходах. Результатом такого гримування було надання шкірі людини темного та димчастого вигляду. Нині цей засіб гримування не став таким поширеним явищем, але деякі регіони зберігають зазначену традицію та використовують її під час святкувань.

Елементи гриму в поховальних ритуалах давньослов'янської та традиційної української культури могли використовуватися для зображення потойбічних істот, які повинні супроводжувати душу в інший світ. У деяких регіонах України, зокрема на Західному Поділлі, існує звичай носити маски під час ритуалів пам'яті померлого. О. Курочкин описує невеликий та доволі константний набір зооморфних масок, репрезентованих у поховальних іграх українців («Коза», «Кінь», «Ведмідь», «Журавель» та деякі інші), що вже саме по собі свідчить про якесь особливе значення цих тварин. Сміхова їх функція, що лежить на поверхні, безумовно, не вичерпує усю міфо-ритуальну глибину даних архаїчних зооморфних образів. В описах обрядових забав маскування козою при мерці простежуються досить стійкі зовнішні форми і способи зображення [37, с. 33].

Українська народна маска «Коза» є однією з найбільш відомих та поширених масок в українській культурі. Ця маска використовується в різних обрядах, переважно весняних та осінніх святкуваннях. В українській традиції маска «Коза» символізує плодючість, молодість, весну та жіночу красу. Її часто використовують у таких весняних обрядах як «Шанування весни», «Проводи зими» або «Весняні колядки». У цих обрядах «Коза» зазвичай виступає в парі з «Бараном» або «Хлопцем» і разом вони виконують різні танці та співи. Крім того, маска «Коза» використовується в різноманітних обрядах осіннього циклу, наприклад, «Покрова» та «Миколайчики». У цих обрядах «Коза» символізує господарський добробут, іноді вона розглядається як уособлення «хазяйки кіз», яка охороняє дім від злих духів і приносить у нього достаток.

О. Курочкин звертає увагу на певні риси дій «Кози»: «вона намагається вколоти рогами насамперед представників жіночої статі. Більш виразно цей момент підкреслений у варіанті однойменної гри: «...найду же він (*цан* – *О.К.*)

верески та пироги і довбає жінки і дівки» [38, с. 34]. Треба сказати, що в слов'янському обрядовому фольклорі укол рогом символізує шлюбні стосунки. У справедливості такого трактування можна переконатися на прикладі іншої маски – «бика», характерної для новорічного і весільного циклів. Отже, – підкреслює дослідник, – особливу орієнтацію маски «кози», як і «бика», на жартівливе залицяння до дівчат можна вважати їх типологічною рисою. Вона виявляє себе усюди, де з'являються дані карнавальні персонажі. У більшій або меншій мірі ця риса органічна і для інших традиційних зооморфних масок» [38, с. 34].

Українська народна маска «Журавель» є однією з найбільш відомих та поширених в українській культурі. Цю маску використовували в різних обрядах та святкуваннях, переважно весняного та літнього циклу. Журавель виступав у ролі провідника, який приходив до людей, щоб відзначити важливі події – такі як народження дітей та весілля. Серед орнітоморфних образів О. Курочкін виділяє рядження «Журавлем»: «його побутування у поховальних іграх зареєстрував І. Волошин на Поділлі (с. Ободівка Ободівського району Вінницької області). Він констатує, що дані про рядження на птахів у поховальних іграх українців досить рідкісні й уривчасті. Крім «Журавля» також знайома маска «Індика» і «Одуда». Про перші скупі відомості з Поділля подав І. Волошин, другу зафіксував на Закарпатті Л. Дем'ян. Зі слів останнього можемо скласти більш-менш детальне уявлення про маску «Попукача» («Одуда») [38, с. 35]. Специфічні деталі ігрового поводження єднають маску «Попукача» із «Журавлем» та свідчать про продукуюче смислове навантаження зооморфних масок, що є втіленням тотемних тварин-предків, які сприяють розмноженню в людському середовищі. Поява їх у поховальному ритуалі, з точки зору тотемного міфу, символізувало відродження покійника завдяки єднанню з тотемним першопредком.

І. Волицька простежує театральні елементи в поховальній обрядовості українців, особливо в тій частині, яка була пов'язана з вірою у необхідність «стерегти мерця» перед духами. «Ці ритуальні елементи, – відзначала дослідниця, – з давніх часів збереглися в обрядовості українських Карпат, на

що вже неодноразово звертали увагу різні дослідники. Йдеться про ритуальні ігри з персонажами рядження, у тому числі – з «ведмедем» [11, с. 11]. До цього циклу також можна додати персонажі «кози», «чорта» та «смерті». Маска «ведмедя» використовується в різних обрядах та святкуваннях як символ сили, витривалості та родючості. Причому, у такому разі йдеться саме про грим, за допомогою якого здійснювалося маскування. За даними дослідника, цю роль, зазвичай, доручали дужому хлопцю. На руки і на ноги він одягав гумно, гримував сажею обличчя і привішував вуха з ложок [11, с. 39].

Отже, в історії виникнення, розвитку та формування феномену гриму-маски, а також окремих його елементів, величезну роль відігравала архаїчна обрядовість. Грим-маска в обрядовій діяльності виконує функцію ритуального відтворення міфів. Вона допомагала учасникам давньослов'янських та традиційних українських свят зобразити персонажів міфічних повір'їв. Тому доцільно стверджувати про сакральний характер гримувального мистецтва в культурі давніх слов'ян, яке виконувало символічну функцію репрезентації нумінозного. Архаїчне мистецтво, маючи сакральний характер та маніфестуючись у символічній формі ритуалу, є специфічним медіатором, забезпечуючого надійну комунікацію з надприродними силами для благоустрою повсякденного життя. На здійснення цієї прагматичної мети були спрямовані магичні ритуали, в яких застосовувався компонент гримування. Універсальні міфологеми, пронизуючи всі світи за допомогою гриму-маски, репрезентують себе через досягнення тотожності між звичайною реальністю та сакральним простором ритуалу. Перехід грані між людським і трансцендентним є очевидною екземпліфікацією феномену гриму в культурній традиції архаїки. Під час обрядового свята саме грим-маска надає йому магичного, божественного змісту. Так, у межах ритуалу зародилося мистецтво гриму, ставши важливим семантичним засобом репрезентації трансцендентного й апеляції свідомості людей до міфологічного простору.

Таким чином, архаїчна форма гримування в українських народних обрядах зберегла ключові елементи слов'янської обрядової культури. Ці

практики були важливою частиною ініціаційних ритуалів, похоронних обрядів, а також виконували магічно-захисну функцію. Грим мав міфо-ритуальний характер, забезпечуючи зміну онтологічного статусу учасників обрядових дійств. У процесі еволюції мистецтва відбулося значне послаблення його сакрального змісту. У результаті десакралізації мистецтво гримування набуло все більше характеристик саме світського сегменту культури, в якій набуває важливої значущості її естетичний компонент. Театральне мистецтво, яке з часом відокремилося від ритуалу, стало окремою галуззю світської автономної культури, в якій грим залишається важливим компонентом візуального компонента образу.

2.2. Театральний грим в історії світового мистецтва: спадковість та надбання українського театру

Формування українського театального гриму відбулося в контексті давніх практик оздоблення тіла, які сформувалися в семіотичному полі кроскультурного діалогу різних традицій гримування. Якщо розглядати історичний процес розвитку українського театального мистецтва гриму, стає очевидним його зв'язок із західноєвропейськими традиціями, які, у свою чергу, походять від практик гримування часів античності. Антична традиція використання грим-масок у театральних постановках слугувала засобом ампліфікації голосу актора, забезпечувала визначеність ролі та сприяла загальному естезису постановки. Античний тип грим-маски втілювався в різноманітних формах західноєвропейського театру [197, с. 150]. У процесі формування українського театального гриму наявний синтез цих гримувальних практик із вітчизняними культурними та соціальними контекстами. Вплив західноєвропейських традицій був особливо помітним після періоду Ренесансу, коли український театр активно асимілював і інтегрував європейські художні й культурні тенденції в місцевий культурний контекст. Осмислення та адаптація різноманітних технік гриму та масок

європейського культурного простору, стали частиною унікальної естетики та символізму гримування для української театральної сцени.

Визначальним у контексті взаємодії гриму й українського театального мистецтва є зустрічі різних культур і традицій, які сформували динамічні, багатовимірні практики гримування, що підсилюють виразність і смислове навантаження театального дійства. Цей процес становлення та розвитку українського театального гриму вартий спеціальних досліджень, щоб досягнути його роль у контексті світового сценічного мистецтва.

В античному театрі маска і грим стали невід'ємною частиною театальної традиції, але перед тим вони були частиною важливих ритуалів. Жерці й учасники церемоній могли наносити грим для створення особливого образу або символізації певних аспектів Діоніса, якому вони віддавали пошану, вдягаючи маски. Діонісії містили елементи театального дійства та гри, для чого і були потрібні маски та грим. З часом на основі цих ритуальних дійств і виник театр як феномен культури, а традиція використання гриму та масок набула нового сенсу [214, с. 149]. Окрім того, у Стародавній Греції вони використовувалися і в повсякденному житті, зокрема для косметичних цілей. Наприклад, фарбу чорного кольору наносили для означення п'єти або смерті, тоді як червоний – крові та жертвоприношення. У повсякденному житті жінки наносили білий пігмент на обличчя, щоб виглядати світліше, а також рум'янець та туш для вій, щоб підкреслити красу і статус. Це також вважалося виявом поваги до богів. У елевсінських ритуалах та діонісійських святах їх учасники носили маски із зображенням богів або міфічних героїв. Це допомагало їм відчувати більш тісний зв'язок з божествами та пережити духовне з'єднання, відтворюючи певні сцени міфів. Символічне гримування і маски також використовувалися для відображення статусу особи в процесі урочистих святкувань, де змагалися трагічні та комічні поети. Жерці наносили грим для того, щоб підкреслити їх особливе місце в релігійній ієрархії. Використання масок, які зображували богів, міфологічних героїв або сатирів, символізували поклоніння богу-трикстеру Діонісу [100, с. 492].

У Стародавній Греції також були відомі поховальні маски. Їх виготовляли із золота, срібла або інших матеріалів і накладали на обличчя – ця традиція виникла ще в період Мікенської цивілізації. Грим застосовували під час спортивних змагань, особливо в Олімпійських іграх: учасники наносили фарби на тіло, щоб акцентувати свою фізичну силу. Деякі джерела згадують про використання оздоблення серед грецьких воїнів, про що згадує у своїх роботах дослідник Л. Ллевелін-Джонс [197, с. 205]. Автор розглядає практики догляду воїнів за волоссям і тілом, яким чином використовували грим і зачіску як елементи військової ідентичності.

У Стародавній Греції використання гриму було важливим аспектом театральних вистав. Воно не обмежувалося тільки акторами, його наносили також учасникам хору. Специфічні схеми гриму були покликані гіперболізувати риси обличчя артистів та їх емоції. Перші відомі театральні полотняні маски та театральний грим у Давній Греції запровадив актор, поет та драматург Феспід, котрий вважався засновником жанру трагедії. Митець, намагаючись виділитися з грецького хору, використовував різні маски для героїв, а під час вистави експериментував із фарбуванням обличчя свинцевим білилом і сульфідом ртуті. У давньогрецькому театрі маски виконували кілька важливих завдань: перебільшене вираження допомагало визначити персонажів, яких грали актори. Актори могли грати більше однієї ролі (також, дозволялося чоловічому складу трупи грати жіночі ролі). Глядачам же, які сиділи на дальніх місцях, грим та маски допомагали краще розрізнити персонажів у амфітеатрах [228, с. 150].

У Стародавньому Римі грим також використовували для покращення зовнішнього вигляду та виявлення соціального статусу. Жінки та чоловіки користувалися різними косметичними засобами, до яких належали тональна основа, рум'яна, туш, тіні, помада та засоби для брів [197, с. 174]. Римляни продовжили культуру гримування від своїх грецьких попередників, але трансформували її відповідно до власних культурних кодів. У Стародавньому Римі латинський термін «косметика» (*medicamentum / medicamen*) мав інші значення, які дають розуміння його використання в античності: штучний засіб

поліпшення, властивість ліків або отрута і навіть магія. Не існувало такого поняття як косметика сама по собі: її розглядали як ремесло або навичку для певного контролю над тілом [228, с. 165].

У римських Сатурналіях та інших релігійних церемоніях маски допомагали учасникам наблизитися до священного та втілити божественні сили. Римляни широко використовували маски також у військових справах, на що вказують знайдені вченими військові маски, зокрема маски вершників. Грим також вважається важливим компонентом театральної традиції. Спочатку маски використовували лише на популярних фарсах, розіграних аматорами. Вони не були представлені на сцені до II ст. до н.е. і не використовувалися зазвичай до часу знаменитого актора Росція, старшого сучасника Цицерона [197, с. 101]. Після того часу вважається, що міми були єдиними акторами без масок. Для створення масок також використовували гримувальні техніки. Слід зазначити, що маски мали кольорове кодування. Маска дозволяла акторові виконувати кілька ролей в одній п'єсі, водночас мінімізуючи ефект його особистих рис. Конструкція була технічно простою, її виготовляли з льону, пробки, дерева та глини. Перебільшене вираження досягалося за допомогою отворів у зоні очей та рота [197, с. 63].

Отже, театральний грим античності та маски мали особливе значення. У театральному мистецтві вони були ключовими для перетворення акторів, посилення експресії та комунікації з глядачами, забезпечуючи зрозумілість образів навіть для віддаленої аудиторії. Таким чином, гримування набуло значення потужного інструмента культурної комунікації, відображаючи світосприймання, естетичні взірці та міфо-ритуальні комплекси давніх цивілізацій – східних та, згодом, античних. Це сприяло формуванню багатогранної культурної традиції застосування гриму, яка вплинула на подальший розвиток театального мистецтва.

Вплив античного театального мистецтва на становлення європейського театру, і, відповідно, на український театр, є очевидним, це стосується також і такого аспекту, як гримування. Античні практики гриму, повертаючись у

культурний простір разом з іншими аспектами античної культури в період Відродження, зрештою стали частиною українського театру. Античне театральне мистецтво з його унікальними практиками гримування відіграло ключову роль у формуванні театру, включаючи й вітчизняну театральну традицію.

Але слід зазначити, що маски використовували і в епоху Середньовіччя у XII-XVI ст. У п'єсах, в яких наявно відображалися частини Біблії, були різноманітні персонажі «народної демонології» у вигляді диявола, демона, драконів та персоніфікації семи смертних гріхів, і вистави за участі цих персонажів виконувалися на сцені за допомогою масок. Генеалогічно історія сучасного театального гриму охоплює **грим в європейському Середньовіччі**. Хоча він не був таким розвиненим і різноманітним як в античній культурі або в наступних епохах, однак відігравав визначну роль у драматичних виставах того часу [235, с. 69].

Церковні драми, такі як містерії та мораліте, зображували біблійні сюжети та сценки із моральним підтекстом. У таких виставах актори за допомогою гриму зазвичай відігравали святих, янголів та демонів. Особливо цікавими з точки зору гримування є відображення диявола та інших монстрів, де застосовували особливі протези, щоб надати тілу бридкого вигляду. Середньовічний театральний грим був досить простим відносно інших культурно-історичних періодів. Оскільки професійні театральні трупи тільки формувалися, театр переважно був народним, ярмарковим та ставив вистави на міській площі [235, с. 33].

Паралельні процеси відбувалися і в українському народному театрі цього періоду, що свідчить про входження нашого культурного простору в ширший загальноєвропейський культурний контекст. Український ярмарковий театр був важливою складовою середньовічного життя. Оскільки технічні можливості були обмежені, а вистави відбувалися на відкритому просторі, грим мусив бути максимально виразним і контрастним. Для чого застосовували натуральні косметичні засоби. Одежа та бутафорія також допомагали у створенні яскравого та впізнаваного образу для того, щоб усе це дозволило глядачам

швидко впізнати того чи іншого персонажа [235, с. 160]. Цей період можна вважати первинним для формування підвалин професійного театрального гриму як в Україні, так і в Європі, адже саме в цей час починає виникати розуміння того, яким чином за допомогою візуальних засобів можна підкреслити характерні риси персонажа. Таке застосування гриму відкривало нові горизонти для поступової еволюції театрального гриму завдяки експериментам, він ставав усе більш важливим елементом художньої виразності. Отже, незважаючи на технологічну простоту, середньовічний грим став основою для подальшого розвитку театрального мистецтва.

Доба Відродження, якій притаманне повернення до взірців мистецтва античної культури, характеризується особливою увагою до давньогрецьких та давньоримських театральних дійств. Відомі поети та драматурги Лоренцо де Медічі в Італії та Крістофер Марлоу в Англії орієнтувалися на античні твори та брали натхнення від давньогрецьких трагедій, наприклад, «Цар Едіп» Софокла або «Медея» Евріпіда [235, с. 160]. Ця захопленість не обмежувалася лише драматичною структурою та персонажами, але й поширювалася на концепції створення візуальних образів. Античні методи гримування, які застосовувалися для відкритих амфітеатрів знову прийшли в моду. Ці технології, відтворені й адаптовані стосовно нової культурної ситуації, з'явилися в театрах Ренесансу. Адже їх головна мета – передача емоцій і характеру персонажа через вираз обличчя – залишалася актуальною.

Так само **під час епохи Відродження** античні традиції гримування були відтворені в європейських театрах, особливо в італійській комедії дель арте. У цьому жанрі маски стали віддзеркаленням стереотипних персонажів – старого Панталоне, невгамовного Арлекіна чи розумного Доктора. Кожна маска мала окремий символічний зміст і підкреслювала характерні риси. Комедії створювалися за сценаріями, заснованими на побутових драмах давньоримських комічних драматургів Плавта (біл. 254 – 184 рр. до н.е.) і Теренція (біл. 195 – бл. 159 рр. до н. е.), а також на основі ситуацій, взятих з анонімних давньоримських п'єс [170, с. 71]. Зазвичай це була шкіряна маска,

яка повністю або наполовину маскувала актора. Деякі графічні ескізи того часу показують персонажів Арлекіна та Коломбіну в чорних масках, які закривають лише очі і які згодом трансформуються в карнавальні, маскарадні образи. Хоча іноді Коломбіна з'являлася без маски, використовуючи тільки грим. Також трапляються персонажі, котрі були створені лише за допомогою гримування. Наприклад, Іннаморато (закохані) – пара персонажів завжди виступали без масок, оскільки їхні ролі вимагали передачі справжніх емоцій та виразів обличчя. Грим використовувався для підкреслення ідеалізованого вигляду романтичних героїв [170, с. 50].

К. Малярчук у статті «Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві» наголошує на тому, що початком еволюції українського театального гриму стали популярні сценічні вистави субжанру українського театру народно-містеріального типу, відомого як «вертеп». Залишки обрядових елементів у структурі цих вистав та їх декораціях поступово трансформуються та наближаються до класичної театальної моделі. Сюжетні арки, характерні персонажі та декоративні елементи сцени стають невід'ємними частинами цих вистав [51, с. 46]. Таким чином, грим в українському середньовічному театрі вже відіграв важливу роль у створенні образу персонажа, відтворенні його характерних рис. Хоча західноєвропейський та суто український середньовічний театральний грим був досить обмеженим технічно, він все одно відіграв важливу роль у формуванні театальної традиції та став основою для подальшого розвитку театального мистецтва гриму.

Згодом, коли античні твори та їх театральні практики дійшли до України, вони злилися з національною традицією та її культурними особливостями. Українські драматурги та режисери, надихаючись античною спадщиною, долучали елементи цієї традиції до вистав, створюючи унікальне поєднання. Маскування як форма гриму було притаманне ще архаїчному давньослов'янському періоду народних обрядових містерій і, зрештою, стало частиною ранньосередньовічної давньослов'янської театальної традиції виступів

скоморохів. Український театр у період свого становлення застосовував грим для акцентування характерних рис національних персонажів, зокрема в народних історіях і легендах. Таким чином, мистецтво гриму залишалося невід'ємною частиною театральної традиції. Цей синтез класичних і національних традицій дозволив українському театру знайти своє особливе обличчя.

Театральний грим у XVII ст. значно розвинувся порівняно із Середньовіччям, зокрема завдяки початому ще у Відродженні процесу зростання інтересу до мистецтва, культури та науки. За цей час театральний грим став важливою складовою театральної культури, яка відображала зміни художніх вподобань, розвиток театральних традицій, удосконалення технік та вплив інших культур на європейське мистецтво. В епоху бароко та рококо європейський театральний грим змінився на більш вишуканий та елегантний, зазнавши впливу орієнталістичного мистецтва.

Однією з основних тенденцій було відображення вже відомих персонажів комедії дель арте. У період до середини XVII ст. на теренах України формувалася власна традиція побутової драми, яка представлена відомими інтермедіями. Ці комедійні елементи мали своє коріння в західноєвропейському середньовічному театрі, де слугували мостом між актами релігійних драм – містерій та активно використовувались у рамках комедії масок [215, с. 201].

Український театральний грим XVII ст. продовжував розвиватися в різних жанрах, поступово набуваючи нових характеристик та відмінностей. В Україні в цей період народні ігри (які з'явилися ще в Середньовіччі) вже повністю сформувалися як театральний (сценічний) жанр. Ці методи зображення, поклали основу для подальшого розвитку гриму як важливого засобу художньої виразності.

Виконавці в драмах релігійного циклу використовували фарбу для обличчя, а також крейду і сажу, з'явилися накладні бороди. Оскільки театральний грим у західноєвропейському й українському театрі не надавав можливості для детального відображення образів, актори доповнювали його мімічними здібностями. Завдяки цьому артисти розвили специфічний стиль

акторської майстерності. У XVII ст. грим застосовувався (хоча і не відігравав ключової ролі) у шкільному театрі, пов'язаному з Києво-Могилянською академією. Особливо популярними були інтермедії, які могли включати як релігійний, так і світський контент. У таких випадках міг використовуватись мінімалістичний грим і домінували природні відтінки [51, с. 47].

У XVIII ст. театральний грим переживав період інтенсивних змін, які входили до ширшого культурного і соціального контексту того часу. Відбулося поглиблення змістовної частини гриму, який став відображенням не тільки характеру персонажа, а включав повну характеристизацію, біографію ролі [240, с. 55]. XVIII ст. було переломним і для українського театального гриму. Західний вплив не лише збагатив мистецтво гриму техніками та матеріалами, але й додав новий погляд на роль гриму у створенні театального образу.

Як зазначає К. Малярчук, розвиток гримування у вітчизняному сценічному мистецтві XVIII ст. відзначається двома основними траєкторіями, які формують нову парадигму технік. Перша з них має витoki в мистецтві народних лицедіїв, де побутові та релігійні сценки ярмаркових, а потім балаганних вистав стають простором для гібридизації жанрів і стилів. Цей напрям об'єднується з другою тенденцією, яка ґрунтується на класичних канонах акторської майстерності, спираючись на високий мистецький стандарт іноземних акторів: вона згодом стає домінуючою. Дослідниця стверджує, що у XVIII ст. на українській сцені регулярно виступали високопрофесійні західноєвропейські акторські колективи [51, с. 47]. Це дало можливість вітчизняним артистам вивчити унікальні методики театального гриму. У результаті виразність гри українських акторів зростала, і тому більш архаїчні способи гримування змінювали нові техніки, які акцентували на деталях та розвивалися у бік натуралізму. Технічна сторона спрямовувалася на те, щоб передати за допомогою гриму більшу глибину ролі.

Варто зазначити, що у XVIII ст. театральний грим у Західній Європі та, опосередковано, через культурні контакти в Україні, суттєво еволюціонував, що зумовлювалося ключовими чинниками – культурними, технічними й

естетичними. З одного боку, розвиток естетичних концепцій періоду Просвітництва привернув увагу до психологічної глибини персонажів, змусивши майстрів театрального гриму переглянути підходи до відтворення емоційних станів образів. Розширення палітри сценічних засобів у ХІХ ст. було зумовлене появою нових органічних пігментів, що істотно розширили колористичні можливості гриму. Паралельно технічний прорив у сфері театральної освітлювальної техніки – перехід від свічкового та масляного освітлення до газових рамп і прожекторів – породив потребу в точнішому, дрібнотекстурному моделюванні обличчя. Відтак гримери отримали можливість акцентувати нюансові рельєфи шкіри й тонкі зміни кольору, які ставали помітними під спрямованим світлом. До цього додався потужний естетичний імпульс з боку академічної опери та балету: вимога «прочитати» міміку на великих сценічних площинах сприяла виробленню специфічних прийомів пластичного збільшення очей, драматизації брів і виразного контурингу вилиць. Увібравши в себе ці досягнення, грим українського театру того часу став потужним інструментом, що акцентує внутрішню динаміку персонажів. Кумулятивний ефект цих чинників сприяв тому, що грим ХVІІІ ст. в Україні став значущим елементом сценічної практики, інтегрованим до загальної художньої концепції вистави.

Слід врахувати і вплив соціокультурних трансформацій на формування західноєвропейського й українського театрального гриму. Розширення міської культури сприяло демократизації театрального мистецтва. Це, у свою чергу, вплинуло на театральний грим, який став більш доступним, але й вимогливішим в аспекті тяжіння до реалізму. Також варто відзначити взаємодію з іншими видами мистецтв. Портретний живопис ХVІІІ ст. з наголосом на психологічній виразності й індивідуальності також мав віддзеркалення в театральному просторі. Майстри гриму почали використовувати техніки затінювання та моделювання, спрямовані на досягнення більшої глибини й об'ємності.

У XVIII ст. український театр розвивався за допомогою активного культурного обміну, а отже й мистецтво гриму переживало етап інтенсивного розвитку. Грим, розвиваючись під впливом європейських тенденцій, адаптував європейський досвід до власних традицій і національних особливостей, які зберігав і відтворював, що стало фундаментом унікальної української театральної традиції.

У цей час український театр, який раніше фокусувався в основному на релігійних та народних виставах, почав впроваджувати елементи європейського театрального мистецтва. Як вказує К. Малярчук, п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник» на той час зробили головний внесок у становлення українського національного театру і, відповідно, гримувального мистецтва [51, с. 47]. Це визначило його ключові характеристики та художню мову. Драматургія І. Котляревського відзначається виразною національною специфікою, яка була нерозривно пов'язана з культурною і соціальною реальністю України того періоду. Персонажі митця втілювали типові для українського народу образи, характери та менталітет, і це вимагало від акторів та гримерів нового підходу до створення сценічного образу. Однією з ключових заслуг драматичних творів автора в цьому процесі було формування реалістичного театрального гриму, який поглиблював характер персонажів, виражаючи типові риси представника тієї чи іншої соціальної верстви.

М. Кропивницький, видатний український театральний діяч і реформатор сцени, стверджував, що ключем до успішної реалізації сценічного образу має бути глибоке знання життя народу та притаманних йому культурних традицій. Погляди діяча на реалізм сценічного образу, безсумнівно, вплинули на вимоги до візуальної частини вистави. Режисер наголошував на важливості аутентичного відображення психологічних особливостей персонажів, що базується на спостереженнях і розумінні реальності. Для митця важливою була правдивість емоційного відтворення, яка не могла бути досягнутою без реалістичного гриму. Він підкреслював, що кожен елемент театральної

постановки, зокрема й грим, має слугувати основній меті – розкриттю глибокого змісту драматичного твору.

Завдяки ідеям І. Котляревського та М. Кропивницького гримери почали шукати нові техніки та методи, які б допомогли передати особливості українського національного характеру, духовності та психології персонажів. Їх підхід до театрального гримування вимагав не лише професійних навичок, а й інтелектуальної зрілості та чутливості до культурного та соціального контексту п'єси. К. Малярчук зазначає, що вітчизняні актори того часу активно впроваджували нові методиками гриму, що підкреслювали самобутність та етнокультурну ідентичність персонажів [51, с. 47]. Ці традиції у відкритому М. Кропивницьким «Театру Корифеїв» наслідували провідні актори, зокрема М. Заньковецька, П. Саксаганський та інші.

До XVIII ст. в українському театрі часто використовували натуральні речовини для гриму. Однак під впливом європейських традицій, особливо поширених в Італії, Німеччині та Франції, українські актори почали вивчати новітні для того часу техніки. З'явилися більш професійні косметичні матеріали – спеціалізовані театральні креми, рум'яна, пудри та тіні. Наприклад, використання декількох шарів основи та пудри як фіксуючого матеріалу для створення бажаної текстури та відтінку шкіри було запозичено з європейської традиції. У цей час активно розвиваються та утверджуються гримувальні схеми, які охоплюють вікові ознаки та інші характеристики, наприклад, червоний рум'янець позначає молодість і здоров'я, жовтий тон, – навпаки, – вікові зміни та хворобливі стани. Очі часто підводили чорним кольором і ретушували кольоровим пігментом, досить популярним були сині відтінки, і оскільки в цей історичний період актори зазвичай наносили грим власноруч, особиста майстерність гримування зумовлювала успіх перевтілення в персонажа.

Західний вплив змінив підхід до створення образів на сцені. Старі канони, які часто орієнтувались на умовно-символічне вираження, поступово відходили на другий план, поступаючись більш реалістичним технікам. Якщо раніше акцент робився на яскравості та символічності, то під європейським впливом

візуальний образ став більш реалістичним (особливо – в другій половині XVIII ст.). Тобто, завдяки реалістичному підходу до театрального мистецтва, грим став акцентувати конкретні соціокультурні контексти п'єси.

XIX ст. було періодом розквіту українського театрального мистецтва.

У цей час з'явилися перші акторські школи, де грим став одним з навчальних предметів. Виникли спеціально обладнані приміщення – гримерні. Завдяки технологічному прогресу стали доступнішими косметичні матеріали. Почався активний розвиток професійної косметичної продукції – масове виробництво спеціальних жирних фарб і косметичних засобів, що значно полегшило роботу.

Г. Квітка-Основ'яненко, відомий український драматург і літературний діяч, активно впроваджував свої погляди на візуальне рішення сценічних образів, зокрема театрального гриму. У заснованому драматургом у 1812 р. театрі в Харкові, де обіймав посаду директора, впроваджувався погляд на грим не просто як на засіб «прикрашання» актора, але й потужний інструмент для передачі психології персонажа, його настрою, а також історичного контексту.

До середини 1800-х рр. речовини, які використовували для гриму, включали білий порошок або крейду, палену пробку та папір, а також пігментні порошки. Відомо, що як європейські, так і українські актори гримували обличчя за допомогою побілки, стертої зі стін, пилу, зіскобленого з червоної цегли, і чорного кольору від спаленого сірника. У другій половині XIX ст. у театрах почали встановлювати електричне освітлення, і груба фарба для обличчя, яку використовували в перші десятиліття XIX ст., замінили складнішими методами гримування.

У процесі еволюції театрального гриму протягом XIX ст. спостерігався розвиток технології нанесення та матеріалів. Це було спричинене потребою в адаптації до змінюваних сценічних умов, освітлення та естетичних канонів того періоду. Зі штучним освітленням, доступним для постановок, стало необхідним, щоб грим виконавців був вишуканим. Це було вирішено за допомогою жирної фарби, яку винайшов актор лейпцизького театру Карл Баудін [116, с. 100]. Цей винахід відразу поширився по Європі, включаючи й Україну.

На зламі XIX ст. у контексті соціокультурних та політичних змін у Європі та Україні поступово реалізувалася ідея створення національного музично-драматичного театру. У 80-х рр. XIX ст. М. Кропивницький та М. Старицький розпочали активну роботу в цьому напрямі.

А. Мудренко в статті «Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності» стверджує про те, що на межі XIX та XX ст. український театральний простір відзначався характерним для романтичного стилю глибоким зануренням в етнокультурну спадщину, яку режисери означеної епохи втілювали, зокрема, за допомогою гриму [82, с. 40]. І це не дивно, оскільки стилістика романтизму була просякнута духом національного піднесення. Отже, українська сцена активно шукала шляхи відтворення національної етнографічної естетики, яка згодом сходить з театральних підмостків «у народ» та фіксується пізнішими етнографами як споконвічно притаманна українськими сільськими звичаями. Подібні процеси відбувалися і в інших країнах.

Важливим моментом у розвитку українського театрального гриму стало наслідування здобуткам європейських майстрів, саме в зображенні характерів, завдяки чому український театр міг конкурувати з провідними колективами світу. Це активно втілювали у своїх постановках М. Старицький та І. Карпенко-Карий, які поступово відходять від фольклорно-етнографічного стилю романтизму до реалізму та драматичності. Грим в українському театрі XIX ст. у виконанні актора та режисера допомагав у досягненні бажаного емоційного впливу на глядача, слугуючи потужним засобом візуальної характеристики [51, с. 45].

Отже, спадковість та надбання українського театру в кожний конкретний історичний період простежується ще в Античний період, який вплинув на формування українського, як і всіх інших європейських театрів. Період Середньовіччя став добою формування народного ярмаркового театру «вертепного» типу, якій з'являється, зокрема і в Україні. Чимале значення в цей період відіграє маска як театральний атрибут, що становить перехідну форму «маски-гриму», яка згодом трансформується у класичний грим.

XVIII–XIX ст. стали періодом значущих інновацій у театральному гримі в західноєвропейському й українському театрах. Цей процес зумовлювався не лише внутрішньою логікою розвитку театрального мистецтва, але й ширшими культурними, соціальними та технологічними змінами, які відбувалися в Західній Європі. Це стосується й українського театру, де техніки гримування розвивалися завдяки взаємодії з італійськими, німецькими та французькими театральними школами. Завдяки впливу видатних драматургів, особливо І. Котляревського і М. Кропивницького та їх активній праці в напрямі відтворення та збереження національної спадщини, український театр почав експериментувати з образами та сюжетами, що заклало основи для розуміння традиційного українського театрального гриму і ствердило гримувальні практики як важливу складову сценічного мистецтва. Водночас відображення соціокультурних настроїв та буття митців сприяло формуванню цього цінного аспекту української театральної традиції.

Для всебічного осмислення українського театрального гриму важливо звертати увагу не лише на практичні аспекти гримування, але й на культурологічний, естетичний та соціокультурний контексти, в яких формувалося це мистецтво. Гримування в українському театрі XVIII – XIX ст. стало маніфестацією нової епістемологічної театральної формації, де грим не лише підкреслює індивідуальність персонажів, але й слугує механізмом відтворення соціальних реалій, формування національної свідомості та втілення культурних характеристик українського народу на сцені. При цьому новий тип гриму, який підкреслює реалістичність і конкретність соціального середовища, стає інструментом переосмислення відносин між актором і глядачем, між індивідом і соціумом. Тільки такий комплексний підхід дозволить глибше зрозуміти й оцінити унікальний досвід українського театрального гриму в глобальному світовому контексті.

Отже, розвиваючись століттями, практики театрального гриму піддавалися трансформації, адаптуючись до естетичних та соціокультурних контекстів різних епох. Це переплетіння естетичних кодів і технік гриму різних

культур забезпечило багатий ґрунт для відтворення широкого діапазону візуальної образності української театральної сцени.

2.3. Грим в українському театрі ХХ – ХХІ ст.

Дослідження театального гриму в Україні ХХ – ХХІ ст. вимагає розуміння ширших соціокультурних процесів, які визначають семантику гримувальних практик українського театру в його історичному розвитку та формують обличчя українського театру сучасності. У театральній практиці України грим відображає широкий спектр історико-культурних трансформацій, які впливали на розвиток української національної культури та мистецтва.

З початку ХХ ст. український театральний грим проходить через процеси модернізації, які супроводжувалися поглибленням естетичних та виразних можливостей. У період 1910 – 1930-х рр. у вітчизняному мистецтві активно розвиваються авангардні театральні напрями, що впливали на візуальний компонент образів. Експерименти з формою та змістом, новаторство у використанні кольору та технік, характерні для робіт Л. Курбаса, стали відображенням пошуків нових засобів виразності.

У радянський період з 1930-х по 1980-ті рр. театральний грим в Україні підпорядковується ідеологічним вимогам, спрямованим на створення образів, які слугували зміцненню соціалістичних ідеалів. Проте, навіть у цих умовах українські гримери проявляли творчу індивідуальність, експериментуючи з матеріалами та жанрами. З настанням періоду незалежності України, з 1991 р., відкриваються нові можливості для розвитку гримувального мистецтва. У цей час український театр почав активно інтегруватися в європейський і світовий культурний простір. Гримувальне мистецтво стало платформою для творчих пошуків та експериментів. На початку ХХІ ст. грим в українському театрі продовжує вдосконалюватись та еволюціонувати у відповідь на сучасні виклики. Митці прийняли запозичувати та адаптувати глобальні тренди, створюючи власний унікальний стиль, який одночасно відображає світові

тенденції та вітчизняну національну специфіку. У цьому контексті можна констатувати постмодерні спрямування, багатовимірний підхід до створення гриму, який здатен водночас бути гіперреалістичним, символічним та експресивним.

У контексті розвитку української театральної культури 1910 – 1930-х рр. грим став одним з ключових елементів сценічної виразності, який підкреслював художню індивідуальність акторської гри та підсилював характер театального образу. У цей період український театр переживає час активних пошуків і експериментів, що було зумовлено соціальними змінами, культурною модернізацією та впливом європейських авангардних течій. Водночас 1910-ті рр. в Україні характеризуються виразним національним відродженням, що позначилося й у театральному мистецтві. З'являється потреба створення нових театральних форм і методів, які б змогли відображати духовні пошуки українського народу. Гримери починають активно використовувати елементи національної символіки, кольорові асоціації та народні орнаменти [118, с. 39].

Грим в українському театрі початку ХХ ст. переживав непрості часи трансформації свого призначення: з одного боку, український театр переживав квітучий період появи різноманітних форм авангарду і поступово, від традиції театру корифеїв, рухався у бік футуризму, остаточно прийшовши до нього за часів ранньої радянської влади (як відомо, йому не судилося існувати надто довго, щоб отримати подальший розвиток), а з іншого боку, його еволюція прийшлася на період гострої політичної нестабільності молодій українській державності, якій завершився більшовицькою окупацією. Вочевидь, спочатку спостерігаються підходи М. Кропивницького, М. Заньковецької, П. Садовського та М. Саксаганського, що полягали в привнесенні народного, фольклорного, етнографічного українського компонента у виставах (навіть – «класичні»), стають тією нормою, від якої згодом відходять молоді колективи, які надихаються творчими футуристичними західноєвропейськими маніфестами [1].

Отже, у 1920-ті рр. під впливом європейського авангарду, особливо у творчості театру Л. Курбаса, театральний грим набуває нових характеристик. Він стає не просто засобом підкреслення, але й активним елементом, що відображав захоплення технологіями, швидкістю, молодістю та радикальним відкиданням традиційного мистецтва. При цьому постає питання: наскільки це сприяло розкриттю внутрішнього світу персонажа, його психології та емоційного стану? Слід зазначити, що акцентувалося саме на експериментаторстві й інноваціях. У цій ситуації мета гримування полягала в тому, щоб відійти від традиційних форм і створити щось повністю нове, що відображало б майбутнє і технологічний прогрес.

Водночас експериментування з абстрактними формами, контрастним колоритом і геометричною стилізацією створило нові можливості театального гриму для вираження динаміки та ритму сучасного життя. Грим у театрі Л. Курбаса відігравав не лише роль зовнішньої характеристики, а й був неодмінним компонентом загальної тенденції «темпо-руху» до відкидання старих форм і створення радикально нових. Л. Курбас використовував механічні елементи й абстрактні геометричні форми, які відображали захоплення технічними можливостями машини як специфічним технологічним концептом та промисловістю взагалі. Це включало металічні або сріблясті відтінки, геометричні малюнки на тілі. У своїх виставах режисер акцентував на психофізичному методі акторської гри, де грим ставав невіддільною частиною акторського мистецтва. Техніка гриму розглядалася продовженням костюма та сценографії, формуючи єдиний візуальний образ. Такий підхід яскраво відбивався в театральних постановках «Газ» [Додаток Б 4] та «Джиммі Хіггінс» [Додаток Б 5], де акцентувалося на універсальності та абстрактності. Крім того, митець розробив свою концепцію «театру жесту», де грим співіснував з мімікою та пантомімою, використовуючи обличчя актора у вигляді полотна для вираження емоцій та створення динамічних образів [33, с. 159].

Театр «Березіль» під керівництвом Л. Курбаса у 1920-х рр. став справжньою лабораторією новаторських експериментів. Режисер, прагнучи до

створення органічного та цілісного мистецтва, приділяв особливу увагу кожній деталі сценічного втілення, зокрема й гриму, який використовувався як засіб символічного акцентування. У п'єсі «Газ», яка була написана одним з представників драматургії експресіонізму Г. Кайзером, Л. Курбас, відповідно до експресіоністичного стилю автора, спрямував зовнішній вигляд персонажів на демонстрацію у п'єсах тематики індустріалізації та втрати людиною ідентичності під впливом промислового прогресу. У виставі «Газ» [Додаток Б 4], у якій цей прогрес ставився під сумнів, грим використовувався для створення образів, які мали вигляд постаті «механічної людини», яка відповідала ситуації техногенної цивілізації. Гримування персонажів відбивало руйнівний вплив промисловості на людський дух [33, с. 161].

Грим головного героя, Робітника, підкреслював важку працю та втому. Його обличчя виглядало злегка забрудненим, з виразними темними колами під очима. Волосся зачесане назад з ефектом поту та бруду. Антагоніст персонажа, Керівник Фабрики мав сформовані гримом чіткі, гострі риси обличчя. Акцент на жорсткість, владу та підкреслення непідступності, досягався за допомогою тонко підведених брів та злегка блілого тону шкіри. Жіночі персонажі мали у виставі більш ніжний грим, акцентуються очі та губи, що підкреслює їх емоційність та чуттєвість у контрасті з брудним та суворим світом заводів. Для дітей та молодих персонажів використана більш світла, «невинна» колірна палітра, за допомогою якої візуально підкреслено контраст між молодістю та темним світом дорослих. Грим акторів хорових партій та масових сцен був уніфікованим, підкреслюючи одноманітність та безликість мас.

Одним із яскравих прикладів застосування гриму в театрі варто навести виставу «Мина Мазайло» М. Куліша [Додаток Б 7], у якій режисер намагався засобом гримування виразити соціальне та психологічне розшарування персонажів у контексті питання вибору мови й ідентичності. Для акторів був розроблений грим, який перебільшував соціальні ролі, водночас зберігаючи реалізм візуальних рішень та підкреслюючи індивідуальність. Образ Мيني Мазайла прагне соціального зростання [33, с. 180]. Його зовнішній вигляд

підкреслює амбітність та намагання виглядати більш «російським», були підкреслені гримом з акцентом на рівний тон шкіри, стримано підведеними бровами, легкою сивиною у волоссі, невеликим шаром пудри для матового вигляду та підкресленими горизонтальними зморшками в зоні лоба, що відображали замисленість та стрес. Грим Лини (Килини) Мазайло – природний, підкреслює жіночність, виконаний у пастельних тонах. Легка корекція брів, що не порушує реальної форми, світлі тіні та підкреслені вії. Волосся доглянуте з елегантною зачіскою. Грим Рини (Мокрини) Мазайло виглядав більш жвавим та свіжим, з акцентом на яскравих очах та рум'яних щоках, що підкреслювало молодість дівчини й оптимізм. Мокій Мазайло, як свідомий українець, має грим більш простий та натуральний, що відображає відданість ідеям та простоту характеру з деякими акцентами на українську символіку в більш пізніх постановках. Уля Розсохіна, яка спочатку виглядає як модерна міська дівчина зі складною зачіскою та яскраво підведеними рум'янами, поступово переймається українською культурою, її зовнішній вигляд змінюється в процесі вистави. Грим еволюціонує від більш різкого та характерного до стриманого та ніжного.

Експресіоністським є грим у виставі «Цар Едіп» [Додаток Б 1]. У цій роботі Л. Курбас прагнув до синтезу всіх елементів сценічної форми. «Цар Едіп» Софокла в постановці майстра вважається одним із революційних творів, у якому втілені новаторські підходи до візуальної й емоційної експресії. Особливо важливим був грим у зображенні персонажа Едіпа. Використовуючи техніку «мімічних композицій», гримери додавали глибини образу, підкреслюючи внутрішні конфлікти й еволюцію протягом п'єси. Від початку, де Едіп був упевненим і могутнім царем, до кінця, де персонаж перетворювався на скорботну, осліплену постать, грим допомагав актору відтворити цю драматичну трансформацію.

Український театральний режисер та актор театру Г. Юра в театрі ім. І. Франка, перенесеному в 1923 р. до Харкова, під впливом Л. Курбаса також ставив п'єсу «Цар Едіп» [Додаток Б 3], користуючись підкресленим гримом [30, с. 282]. Під впливом новаторських ідей, Г. Юра прагнув досягти посилення

експресивності вистави. У постановці він застосував експресіоністський грим як засіб глибшого розкриття внутрішнього світу персонажів. Підкреслений грим використовувався для створення символічних образів, які відображали теми фатуму, провини та неминучості долі. Контрастні кольори та лінії на обличчях акторів посилювали сцени та допомагали глибше проникнути в суть подій. Він імовірно усвідомлював потенціал гриму не лише як візуального елемента, але й як інструменту психологічного впливу.

Вистава Л. Курбаса «Різдвяний вертеп» [Додаток Б 2], яка вважається однією зі знакових творів українського театру, також відрізнялася інноваційністю та експериментальним підходом. Курбас використовував притаманний для цього типу театральної постановки грим, заснований на народному, фольклорному видовищі [30, с. 298]. «Різдвяний вертеп» був не просто театальною виставою, а радше синтетичним мистецьким дійством. У виставі грим поєднував елементи народного мистецтва, авангарду та символізму. Це дозволяло не тільки відтворити традиційні образи, характерні для українського вертепу, але й надати їм глибшого, філософського змісту. Як і в народних іграх, вертеп Курбаса за допомогою візуального рішення наголошував на розмежуванні добра і зла, підкреслюючи моральний аспект людських дій. У цьому контексті грим стає потужним інструментом для виокремлення ситуації протистояння.

Усе викладене дозволяє зрозуміти, що грим у театрі «Березіль» слугував не просто частиною зовнішньої роботи над роллю, його доцільно розглядати культурним механізмом для вираження глибинних соціальних, психологічних та філософських ідей, які містяться в основі режисерського рішення. Через вибір кольорів, ліній і форм грим допомагав створити на сцені особливу атмосферу, яка була необхідна для максимального розкриття ідей твору. Згодом, під час репресій у 30-ті рр., коли більшість робіт Л. Курбаса було знищено, ідеї та підходи митця до мистецтва були відновлені та продовжені наступними поколіннями режисерів та театральних діячів.

Театральний грим в Україні протягом 1930-80-х рр. у рамках радянської влади був невід'ємною частиною великого культурного механізму, який спрямовувався та контролювався державною ідеологією. У той час грим мав не лише естетичне, але й ідеологічне навантаження, стаючи інструментом формування соціалістичної свідомості глядача. У традиціях «соцреалізму» грим спрощується, оскільки має передусім пропагандистське значення. У театральному гримі 30-х рр. спостерігається певна стандартизація відповідно до ідеологічних канонів «соцреалізму», які стали домінувати в радянському мистецтві. Зовнішній образ зі сцени повинен був нести чітке ідеологічне навантаження, відтворювати типові образи робітників, колгоспників, партизан та ворогів народу. Проте, навіть у таких рамках українські гримери знаходили простір для творчості, використовуючи традиційні техніки в нових контекстах, збагачуючи роботи новими нюансами.

У 1930-х рр., відразу після закріплення радянської влади в Україні, театральний грим здебільшого слідував принципам панівної в той час ідеології, які вимагали реалістичного, але водночас героїзованого відтворення радянської дійсності. Грим повинен був підсилювати позитивні образи працівників і комуністичних лідерів, демонструвати ідеалізовану красу та волю до перемоги над труднощами. У зображенні антагоністів – кулаків, буржуазії, іноземних ворогів грим мав відігравати роль засобу карикатурної перебільшеності та демонізації. З часом у театрах України грим пройшов шлях від прямолінійного соцреалізму до більш складних форм. У період Великої Вітчизняної війни гримувальне мистецтво набуло особливої емоційної напруженості, нерідко межуючи з графічною детальністю у відображенні ран і травм, які символізували боротьбу і жертвність радянського народу.

У радянські часи реалістичні види гриму часто використовувалися для відтворення історичних епох. Наприклад, у виставах, присвячених часам Київської Русі та козацтва, грим наголошував на традиційних рисах зовнішнього образу – бороди, вуса та чуби, а також часто виконувалося специфічне тонування шкіри та контуринг основних западин лицевої частини

черепа для відображення «старовинних» образів. Наприклад, такою була постановка «Ярослав Мудрий» [Додаток Б 9], поставлена в 1946 р. режисером Г. Юрою. У цій постановці грим відігравав ключову роль у створенні автентичних образів київських князів та воїнів. Гримери акцентували на характерних рисах того часу: густі бороди, вуса, довге волосся та специфічні зачіски [30, с. 231].

Імена гримерів того періоду часто не фіксувалися в історичних джерелах, оскільки їхня праця залишалася поза увагою широкого загалу. Проте їхній внесок був надзвичайно важливим. У великих театрах працювали гримерні цехи під керівництвом головних художників з гриму, які розробляли концепції образів у співпраці з режисерами та художниками-постановниками.

Колірна палітра також слугувала інструментом протиборства. Під час створення позитивних радянських героїв використовували світліші та яскравіші відтінки, а для відтворення ворогів – більш темні тони. Наприклад, це можна побачити у виставах «Народний Малахій» [Додаток Б 6] та «Мина Мазайло» [Додаток Б 7] у постановці Л. Курбаса, де антагоністи мали темніший грим, що символізувало їхню негативну сутність. Не дарма, означені постановки отримали негативні відгуки зі звинуваченням у надмірній понурості та «викривленні оптимістичної радянської дійсності».

Таким чином, грим у радянському театрі був не лише технічним засобом для відтворення історичних епох, але й важливим інструментом ідеологічного впливу. Гримери працювали над створенням образів, які б відповідали як естетичним, так і політичним вимогам часу.

Також слід зазначити, що з кінця другої Світової війни та до самого розпаду Радянського Союзу продовжувався технічний прогрес у сфері театрального гриму. З'являлися та поширювалися спеціальні косметичні продукти, які краще витримували зміни сценічного освітлення та тривалість виступів, а засоби ставали не тільки все більш популярними, але й доступними. Зокрема, розвиток кінематографа сприяв виникненню нових стилів і технік гримування, які поширилися та ствердилися в сценічному мистецтві. Окрім

традиційних технічних засобів стають популярними фарби на водостійкій основі та з більшою фіксацією, що відкриває нові можливості для реалізації режисерських задумів [30, с. 240].

Видатні театральні діячі цього періоду, безумовно, зробили внесок у розвиток класичного театального гримувального мистецтва. Режисери експериментували з гримом для створення особливого візуального стилю. Театри в різних регіонах України мали свої унікальні підходи до виконання гриму, це залежало від доступності матеріалів та індивідуальних художніх переваг. У Західній Україні театри часто інтегрували елементи народного мистецтва. Гримери використовували традиційні кольори й орнаменти, характерні для даного регіону. Вони могли застосовувати природні барвники та техніки, які відображали місцеві звичаї та фольклор.

У театрах Східної України, де матеріали для гриму були менш доступними, гримери проявляли винахідливість, використовуючи підручні засоби. Наприклад, у Донецькому обласному драматичному театрі грим виготовляли з натуральних інгредієнтів, таких як вугілля для підведення очей або буряковий сік для рум'янцю. Режисери мали значний вплив на стиль гриму в постановках. У Київському академічному театрі ім. І. Франка режисер С. Данченко надавав перевагу реалістичному гриму, який підкреслював психологічну глибину персонажів. Для цього гример розробила специфічні техніки тонкої роботи з тоном шкіри та мімікою, що дозволило акторам більш виразно передавати емоції.

У Харківському театрі «Березіль», продовжуючи традиції Л. Курбаса, гримери експериментували з абстрактними формами та контрастними кольорами, створюючи символічні образи. У Дніпропетровському театрі опери та балету гримери активно впроваджували нові техніки нанесення гриму, використовуючи латекс і аквагрим для створення складних образів [30, с. 58].

Навчання грима також було важливою складовою театральної освіти. В училищах та академіях мистецтв викладали техніки театального гриму. Незважаючи на ізолюваність Радянського Союзу, міжнародні тенденції все ж

впливали на український театральний грим, особливо через книги та журнали, а іноді й через рідкісні міжнародні обміни. У Київському державному інституті театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого було створено курси для підготовки професійних гримерів. Це сприяло підвищенню рівня майстерності та впровадженню сучасних методик у різних театрах України.

У післявоєнний період Радянського Союзу, зокрема в 50-х рр., українське театральне мистецтво переживало етап активного розвитку та відродження. Характерною рисою гриму був його поступовий відхід від догматичної стриманості. Цей час відзначився реабілітацією національної культури, і в театральному гримі почали з'являтися елементи, які відображали українські історичні та фольклорні мотиви, хоча й у межах дозволених ідеологією.

Г. Юра продовжував свою діяльність у Київському театрі ім. І. Франка. У 1951 р. поставив «Украдене щастя» [Додаток Б 8], де гример М. Пастухова створила реалістичні образи сільських мешканців, використовуючи натуральні відтінки та звертаючи увагу на міміку акторів. Г. Юра віддавав перевагу реалістичному гриму, який підкреслював психологічну глибину персонажів. Натомість С. Данченко експериментував зі стилізацією та символізмом, що відобразалося в гримі як засобі художнього узагальнення.

М. Пастухова, головний гример Київського театру ім. І. Франка, працювала над багатьма виставами, включаючи «Тарас Бульба» [Додаток Б 10] за М. Гоголем (1952 р.), де створювала автентичні козацькі образи з використанням спеціальних технік тонування та накладних елементів. Післявоєнні умови вимагали від гримерів творчого підходу до використання доступних матеріалів. Так, художниця використовувала саморобні засоби, що дозволяло досягти високої реалістичності образів [30, с. 275].

О. Ковальчук, гримерка Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька, у виставі «Назар Стодоля» [Додаток Б 11] розробила грим, який поєднував реалістичність із національним колоритом, використовуючи традиційні мотиви. У 1963 р. режисер В. Грипич у Львівському театрі поставив «Гайдамаки» [Додаток Б 12] за поемою

Т. Шевченка. Гримери під керівництвом головного художника М. Кипріяна працювали над відтворенням історичних образів, використовували інноваційні на той час матеріали, створюючи яскраві сценічні образи, застосовували спеціальні техніки для відображення ефекту бойових шрамів.

У післявоєнний період 50-х рр. український театр характеризувався багатством підходів до гримування, зумовлених як матеріальними умовами, так і творчими пошуками. Митці спільно працювали над тим, щоб, незважаючи на обмежені ресурси, створювати яскраві та запам'ятовувані образи.

Період «шістдесятництва» в радянському театрі був часом значних змін та культурного відродження. Цей час характеризувався більшою відкритістю до нових ідей, експериментів у мистецтві. У цей період грим відійшов від стандартних, консервативних підходів, які домінували в радянському театрі попередніх десятиліть, експериментували з більш абстрактними підходами. Це означало використання гриму для створення ілюзій реальностей. У цей період радянський театр почав активно вбирати впливи західного авангарду. Стиль гриму міг включати елементи експресіонізму або навіть сюрреалізму. Театр «шістдесятництва» прагнув вийти за межі традиційних сценічних форм, і це також впливало на зовнішню партитуру ролі. Використовувались «нетрадиційні» матеріали, грим міг взаємодіяти напряму з освітленням, декораціями, або навіть з технічними ефектами. Оскільки цей період також був часом певної політичної відлиги, грим інколи використовувався для тонкого натяку на соціально-політичні теми, що були під забороною в офіційній радянській ідеології [87, с. 180].

С. Данченко, видатний український театральний режисер, відомий своїми експериментальними постановками, мав унікальний підхід до використання гриму, який відображав, а згодом – прямо продовжував та розвивав традиції «шістдесятництва». Його роботи характеризуються глибоким психологізмом, що відображається й у підході до естетичної частини постановки. Наприклад, у виставі за п'єсою «Перший день свободи» [Додаток Б 13] гриму відведено особливе значення, оскільки драма розкриває складні емоційні стани та

соціальні переживання в період післявоєнної реальності. Гримовані обличчя відтворювали сліди втоми, стресу, фізичного та психологічного виснаження. Це допомагало створити атмосферу реалістичності та відчуття пережитої трагедії. Тьмяні кольори або злегка розмита гримована схема символізувала психічну розгубленість та пошуки себе в новій реальності. Бліді та нейтральні відтінки відображали загальні настрої відсутності яскравих емоцій та почуття втрати. Це дозволяло глядачам ототожнювати себе з героями.

Грим у п'єсі «Маклена Граса» [Додаток Б 14] С. Данченка можна охарактеризувати з точки зору відображення контрасту між бідністю і заможністю та водночас між молодістю та старістю. Для зображення різних соціальних класів і вікових груп використовували різні стилі макіяжу: від простого та реалістичного для «бідних» персонажів, а також до більш складного та вишуканого для заможних. Це свідчить про те, що в сценічному мистецтві грим відображає важливі проблеми, які стосуються людського прагнення до кращого життя та соціальних змін [87, с. 23]. Таким чином, грим стає інструментом для підкреслення соціальних контрастів та внутрішніх переживань персонажів.

У 1980-ті рр. зростав інтерес до пошуку нових методів у театральному гримі. Це був час культурного обміну, поживлення стосунків із закордонними театральними школами. Гримери отримували більше творчої свободи, а театральні постановки ставали більш різноманітними в стилістиці. Водночас радянська цензура й ідеологічний контроль усе ще впливали на театральну практику, часто ставлячи обмеження на використання деяких форм і засобів виразності. Але своєрідним «мостом» між радянськими 80-ми та 90-ми рр. вже незалежної України стала творчість актора та режисера Р. Віктюка.

Гримовані образи у виставах Р. Віктюка відрізняються виразністю та театральністю. Як режисер, Р. Віктюк відомий своїм унікальним стилем, який часто включає елементи трансгресивного й авангардного мистецтва. У його постановках грим часто виглядає надмірним, що допомагає акцентувати драматичний аспект вистав. Схеми можуть бути яскравими, барвистими, з

надзвичайною увагою до деталей, які підкреслюють характери персонажів. Грим часто використовується режисером як засіб передачі метафор. У багатьох виставах можна помітити елементи андрогінності в гримі акторів – особливо в контексті розмивання гендерних ролей або вираження гендерної амбівалентності. Ще у 80-х рр. Р.Віктюк не боявся експериментувати зі сценічними образами, використовуючи нетрадиційні матеріали та візуальні ефекти. Ця обставина особливо помітна у виставі «Покоївки» [Додаток Б 15]. У виставі чоловіки виконують жіночі ролі, що підкреслює тему гендерної ідентичності та соціальних масок. Грим одночасно відображав жіночність і нагадує про чоловічу природу акторів. Це створювало додатковий рівень символізму і театральності та водночас шокувало пересічного радянського глядача. Грим використовується для створення контрасту між реальністю і фантазією, між владою і підлеглистю, що виражається в «гранично» зробленому макіяжі для підкреслення фальшивості та вигаданості світу персонажів. У постановці брав участь відомий художник по гриму Л.Новіков, який тісно співпрацював з Р.Віктюком у ряді робіт. Режисер відзначився тісною співпрацею з творчою командою, часто особисто беручи участь у розробці деталей візуальної концепції вистави.

В українському театрі 90-х рр. ХХ ст. грим відображав період великих соціальних і культурних перетворень, які суттєво впливали на театральне мистецтво. Це був час, коли український театр намагався віднайти своє місце в новій пострадянській реальності, відроджуючи національну самобутність і експериментуючи з новими формами та стилями [1, с. 50]. Завдяки політичним змінам і культурній децентралізації, гримувальне мистецтво зазнало значних трансформацій, які відображають як глобалізаційні процеси, так і прагнення зберегти національну ідентичність. У перші роки незалежності театральне мистецтво переживало період адаптації та пошуків нового самовизначення. Цей час характеризується спробами відійти від радянських канонів і водночас знайти власний шлях, який поєднує національні традиції із сучасними тенденціями.

Репертуар театрів поповнився творами українських драматургів, які відображають історичне минуле, культурну спадщину та сучасні реалії країни.

Відбувалося активне переосмислення і трансформація традиційних технік, з одного боку, зберігаючи класичні підходи до професії, а з іншого – упроваджуючи інноваційні рішення та елементи сучасного візуального мистецтва. Важливою характеристикою гриму 90-х рр. було його наголошення на емоційності, що відповідало загальній тенденції до драматизації та глибокого психологізму. Художники по гриму використовували контрастні поєднання та нестандартні техніки для того, щоб максимально вплинути на глядача. 90-ті рр. також характеризувалися пошуком національної ідентичності. У цей період з'явилися спроби інтегрувати елементи української культури, історії та фольклору в сучасні театральні вистави. Це стосувалося не тільки вибору сюжетів та образів, але й способів гримування, де використовувалися мотиви народного мистецтва, орнаменти та колорит.

Перехід від 90-х до 2000 рр. відзначився творчістю українського театального режисера А. Жолдака. Митець, відомий своїми авангардними підходами до сценічного мистецтва, використовував грим як важливий елемент постановок. Його роботи відрізнялися нестандартними рішеннями та багатим візуальним мовленням. У п'єсах А. Жолдака гримування використовувалося для виразної демонстрації емоцій, підкреслюючи інтенсивність переживань персонажів. Візуальні рішення у виставах були засобом для передачі символічних і метафоричних ідей. Зовнішній вигляд акторів, включаючи елементи сюрреалізму або абстракціонізму, порушував традиційні уявлення. При цьому запроваджувалися неочікувані кольорові рішення та поєднання стилів. А. Жолдак, відомий своїм прагненням здивувати та спровокувати глядача, тому грим також використовувався для створення нестандартних візуальних образів, які викликали певні дискусії навколо сценічних подій.

Наприклад, вистава «Гамлет. Сни» [Додаток Б 16] є вражаючим показником сучасної театальної інтерпретації класичного твору. Дослідник театального мистецтва Л. Бевзюк-Волошина зауважує, що багатовимірні,

візуально захопливі та метафорично глибокі образи у виставі «Гамлет. Сні», (в якій використовуються грим-маски), відображає емоційні турбулентності Гамлета, а також інших персонажів [6, с. 51]. Використано контрастні кольори та форми для вираження дуалізму особистості героя. У виставах режисера грим відходить від традиційного зображення, наближаючись до абстракцій і сюрреалістичних образів, це створює містичну та сновидну атмосферу. Вистава включає провокативні візуальні рішення, які спонукають глядачів до роздуму про символізм цієї п'єси.

З розвитком міжнародних зв'язків та інтеграції у світовий культурний простір у 2000-их рр. український грим набуває більш професійного та творчого характеру. У цей період з'являється і зростає популярність спецефектів, що зміцнило позиції використання театральних технік гриму на телебаченні та в кіно. Наприклад, театр «ДАХ» під керівництвом В. Троїцького, що активно займається мистецькою діяльністю в цей період, експериментував з техніками використання мультимедійних елементів, пошуком «масок» та впровадженням у вистави різноманітних етноелементів. У 2004 р. режисер започатковує знаковий проєкт «Україна містична», до якого увійшли цикл вистав: «Пролог до Макбет», «Річард III» та «Король Лір» [Додаток Б 17]. У виставах використовували маски, розроблені художницею Н. Мариненко, грим доповнювався світловими проекціями, які змінювалися в реальному часі залежно від розвитку сюжету.

Сучасний період, який охоплює останнє десятиріччя, позначений подальшим розширенням творчих горизонтів та розвитком мистецької свободи, що дозволяє українським гримерам робити значний вклад у розвиток світового мистецтва. Використання таких цифрових технологій як 3D-друк і проекційний мейкап відкриває нові можливості для візуального ефекту на сцені. Водночас у сучасному українському театрі грим не втратив зв'язку з національними традиціями. Такі елементи народного мистецтва як петриківський розпис, традиційні маски та національні мотиви зовнішньої характеристики з різних регіонів усе ще залишаються актуальними у виставах, які досліджують

історичну та культурну спадщину. Таким чином, у період незалежності грим доцільно вважати культурним чинником поєднання інноваційних підходів зі збереженням національної ідентичності.

У виставі «Жінка з минулого» [Додаток Б 18], представленій Київським театром «Вільна сцена» у 2007 р., режисер Д. Богомазов демонструє унікальне поєднання драматичного мистецтва та сучасних мультимедійних технологій. Ця вистава за п'єсою драматурга Р. Шіммельпфенніга стала яскравим прикладом постмодернізму в українському театральному декоративному мистецтві, де сценографія відіграла ключову роль. Використання камерної сцени сприяло створенню інноваційного мультимедійного дизайну, що підсилило акторську майстерність. Упровадження цифрових проєкцій і тривимірного меппінгу докорінно трансформувало просторове мислення сценографа: за допомогою мультимедійних панелей режисер конструює на одному майданчику низку візуально автономних локацій, що миттєво змінюються в темпі драматургії. Пластичний малюнок гриму – передусім вікові трансформації персонажів – вбудовується в цей кінематографічний монтаж, оскільки світлові сенсори та датчики руху синхронізують проєкційні ландшафти з акторською дією, роблячи макіяж частиною інтерактивної «живої» поверхні сцени. Режисер упровадив у постановку техніки, характерні для кінематографії, це особливо виявилось в пластиці, техніці мови, костюмах і гримі головної героїні Роми.

Сучасні українські режисери, відкидаючи традиційні бінарні опозиції – такі як, наприклад, краса і потворність, правда і фальш, змушують переосмислити грим як інструмент сценічного мистецтва, що проявляється через деконструкцію традиційних стандартів і встановлених норм. У цьому контексті грим перестає бути лише засобом досягнення досконалості акторського перевтілення в персонажа вистави або візуальної виразності, він перетворюється на поле для експериментів, ігор з ідентичностями, емоціями та перцепціями. Інший аспект – це гра з гендерними ролями, яка була притаманна ще Р. Віктюку та А. Жолдаку і яка стала інструментом у руках багатьох

сучасних режисерів: грим використовується для розмивання гендерних меж, створення андрогінних та гендерно амбівалентних образів.

В аналітично-соціологічному дослідженні «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми» [1] стверджується, що трансформація українського театру після подій Євромайдану 2013-2014 рр. стала ключовою для розвитку національної сцени. Ця історична подія не лише змінила художню парадигму, але й розкрила затамовані творчі потенціали, які формувалися з початку 2000-х рр. Це стало можливим завдяки поживленню громадської активності, що сприяло розвитку нових форм і вираження в театральному мистецтві. Після 1990-х рр. ключовим чинником професійної еволюції українських театральних митців стали довгострокові резиденції й майстеркласи в провідних європейських театрах. Молоді режисери, повертаючись із Варшави, Берліна чи Лозанни, привносили до національної сцени методики *site specific*, документального театру та перформативного вербатиму, апробовані під час фестивалів лабораторій і конкурсних програм. Така мобільність сприяла формуванню мережі «нового театрального покоління», яке переосмислило співвідношення режисерської концепції, акторської тілесності й гримувальної пластики. Вони також стали ключовими фігурами в процесах реформування багатьох державних театрів, які зазнали стагнації та вичерпали свої творчі ресурси [1, с. 56].

У період 2014 – 2024 рр. на українських сценах почала з'являтися сучасна українська драматургія, яка запропонувала нові сюжетні лінії та характери, розширюючи жанрові межі театрального мистецтва. Окремо варто відзначити зміну в підході до проведення театральних фестивалів і конкурсів [91]. Відходячи від радянського підходу до організації, українські фестивалі почали перетворюватися на форуми, де обговорюються актуальні соціальні теми та представляються різноманітні мистецькі й філософські концепції.

Прикладом такого переосмислення постає Центр Сучасного Мистецтва «ДАХ» у Києві. Він вважається втіленням незалежності й інновацій у сфері театрального мистецтва. Як осередок креативності й експериментаторства,

Центр став батьківщиною для таких відомих колективів як українська фольклорна трупа «Даха Браха» та жіноча група музичного перформансу «Dakh Daughters» [Додаток Г 1]. «ДАХ» відкриті до новаторства, творчого діалогу й експериментальних підходів у контексті театрального та перформативного мистецтва. Важливим аспектом діяльності центру визнається зосередження на розвитку мультифункціональних платформ сучасного театрального мистецтва, які переводять гримування на новий рівень, який стає доступним для широкої публіки [6, с. 47].

Таким постає грим у виступах українського жіночого театральномузичного гурту «Dakh Daughters», чия назва прямо вказує на театральне джерело творчої діяльності колективу. Колектив поєднує в собі елементи музики, театру, перформансу і візуального мистецтва, використовує грим, що характеризується еkleктичністю та експресивністю. Ще однією видатною ініціативою творчого керівника «ДАХ» є фестиваль «ГОГОЛЬ FEST», який став не лише культурним заходом, а й платформою для створення позитивного іміджу регіонів через мистецтво, фестивальною концептуально-організаційною моделлю, яка проходить одночасно в різних містах країни [1, с. 40]. Ці фестивальні події репрезентували новий театр ХХІ ст., де сучасний грим містить елементи різних культур, епох, стилів, що відображає еkleктичність та інтертекстуальність вистав. Він ще більш активно взаємодіє з відеоартом та цифровими технологіями. Таким чином режисери створюють комплексні мультимедійні інсталяції. Отже, грим у сучасному контексті постає не лише засобом театральної експресії, а й інструментом критичного переосмислення ролі мистецтва, ідентичності та реальності в сучасному світі.

Таким чином, розвиток театрального гриму в Україні 1910 – 1930-х рр. відображає комплексний вплив соціально-політичних змін, культурного відродження та міжнародних художніх течій, які разом визначили його роль у формуванні унікального образу українського театру того часу. Грим у радянській культурі України 1930-1980-их рр. був важливим засобом не лише художнього, а й ідеологічного впливу, що віддзеркалює комплексний

взаємозв'язок між мистецтвом і політикою того часу. В українському театрі 90-х рр. грим став важливою складовою художнього процесу, що відображає динаміку соціальних змін, пошуку нових форм вираження і водночас збереження культурної спадщини. Нарешті, сучасне українське театральне мистецтво гриму демонструє можливості його еволюції та адаптації до сучасних трендів і смаків, водночас зберігаючи свою оригінальність. Застосування цифрових технологій у театральному гримі відповідає сучасним трендам у медіа та культурі, залучаючи молоде покоління глядачів, які звикли до цифрового контенту в повсякденному житті.

Висновки до розділу 2

Обрядовий грим у традиційній українській культурі має глибокі історичні корені, пов'язані з міфологією та релігійними практиками давніх слов'ян. Його розвиток вплинув на формування українського театального мистецтва, зберігши спадкоємність культурних традицій та сприяв становленню гримувальних практик, які відображають національну ідентичність та духовні цінності українського народу. Встановлено, що маскування як форма гриму було притаманне давньослов'янським обрядовим містеріям і стало частиною ранньосередньовічної театальної традиції, зокрема виступів скоморохів. В українських народних святах, особливо різдвяного циклу, грим використовувався для створення міфологічних образів і символів, які мають важливе культурне значення. В архаїчному суспільстві грим був пов'язаний з міфологічними уявленнями та магичними функціями обрядів, виступаючи засобом переходу між сакральним і профанним. Тотемізм і шаманські практики вплинули на розвиток гриму, зокрема через ритуали ініціації та обрядовість, де грим був елементом костюма та символізував зв'язок з предками та духовним світом. Використання погребального гриму та посмертних масок, виявлених на території України з часів ямної та катакомбної

культур, свідчить про давність цих практик та їхнє значення в обрядах, зокрема в культурі предків.

Було визначено, що античне театральне мистецтво, в якому грим і маски набули значення ключових елементів вистави, стало парадигмоутворюючим у формуванні гримувальних практик європейського театру, включаючи й український. З'ясовано, що українські драматурги та режисери, надихаючись античною спадщиною, включали елементи цієї культурної традиції у свої вистави, створюючи унікальне поєднання. У Середньовіччі, як у західноєвропейському, так і в українському театрах, грим був простим, але відігравав важливу роль у створенні міфічних образів. Ярмарковий театр і народні ігри також сприяли розвитку гриму. В епоху Відродження античні традиції гримування були відтворені в європейських театрах, зокрема в італійській комедії дель арте, що вплинуло на український театр. Після епохи Відродження український театр активно асимілював та інтегрував західноєвропейські художні й культурні тенденції, включаючи гримувальні практики. Осмислення та адаптація практик гриму, запозичених з різних культур, стали частиною унікальної естетичної та символічної мови української сцени. У XVIII ст. український театральний грим досяг високих мистецьких стандартів, порівняних з європейськими театральними канонами, що сприяло формуванню реалістичного напрямку в театральному гримі. У XVIII–XIX ст. український грим розвивався під впливом західноєвропейських тенденцій, впроваджуючи нові техніки та матеріали.

Перехід до XIX ст. у європейському контексті, який характеризувався соціокультурними та політичними змінами, супроводжувався розвитком ідеї створення національного музично-драматичного театру в Україні. Особливе місце в означеному процесі займає діяльність «театру корифеїв». На початку XX ст. український театральний грим переживає модернізацію, супроводжувану розширенням естетичних і виразних можливостей. З'ясовано, що в період 1910 – 1930-х рр. в Україні активно розвиваються авангардні

театральні напрями, які в той час впливали на візуальну складову сценічних образів.

У радянській Україні у період з 1930-х по 1980-ті рр. театральний грим набув важливого значення як ідеологічного державного інструменту. У цей час у театрі грим використовувався для формування «соціалістичної свідомості глядачів», зокрема через відтворення історичних епох і персонажів, що відповідало ідеалам соцреалізму. В епоху «шістдесятництва» в радянському театрі спостерігався час значних перетворень, інновацій та художніх експериментів, що знайшло своє відображення у гримувальній практиці.

Період буття української культури доби незалежності відзначається унікальним стилем візуальних рішень, які включали елементи трансгресивного та авангардного мистецтва. У 90-х рр. в українському театрі грим відображав зміни в суспільстві та активний пошук нових форм виразності. У ситуації переходу від 90-х до 2000-х рр. грим перетворюється на засіб передачі символічних та метафоричних ідей. У сучасному українському театральному мистецтві гриму намічається тенденція застосування цифрових технологій, що відповідає сучасним тенденціям у медіа та культурі, відкриваючи нові можливості для інтерактивності в театрі. На початку XXI ст. українські митці почали запозичувати й адаптувати глобальні тренди, створюючи власний унікальний стиль, який поєднує світові тенденції з національною специфікою.

Результати розділу оприлюднено в працях здобувачки [92, 96, 100, 102].

РОЗДІЛ 3

ЕВОЛЮЦІЯ ГРИМУ У ВІТЧИЗНЯНОМУ МИСТЕЦТВІ: СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

3.1. Еволюція мистецтва гриму в українському кінематографі

Еволюція мистецтва гриму в українському кіномистецтві пройшла кілька важливих етапів розвитку, починаючи від ранніх часів його існування до сучасності, коли він став обов'язковим компонентом театру, кіно і телебачення. Пропонується виокремити такі періоди.

- Ранній кінематограф (1910-1930-ті рр.). У цей період в українському кіно грим характеризується простотою технік виконання, тому що його використання мало на меті лише гіперболізовано та наочно передати емоційний стан персонажів у кінострічках. Для створення контрасту на екрані гримери, в основному, застосовували чорний та білий кольори.

- Радянський період (1930-1990 рр.). З розвитком українського кіно радянського періоду грим став більш різноманітним і технічно складним. У цей період з'явилися перші вітчизняні гримери кіно, які переймали закордонний досвід та використовували його у власної творчості. Грим став виглядати більш природно, техніки нанесення вдосконалились, суттєву увагу стали приділяти деталям.

- Період буття української культури доби початку незалежності (1991-2000 рр.). З розпадом Радянського Союзу та відродженням української культури змінилося і гримувальне мистецтво. У цей період відбулися значні зміни в галузі кіномистецтва і художники з гримування активно експериментували з новими стилями та техніками.

- Сучасний період (з початку 2000-их рр. до сьогодні). З розвитком технологій, міжнародних зв'язків та доступом до світових трендів у гримі українські майстри активно беруть участь у міжнародних конкурсах та виставках, де отримують визнання та нагороди. Також слід відзначити значущість гриму в українському кіно для підтримки національної

ідентичності, зокрема з відродженням народних традицій, елементів українського фольклору та автентичності в зображенні історичних подій.

Історія українського кінематографічного гриму починається з кінематографа першої половини ХХ ст. У *ранній період (1910-30-ті рр.)* грим в українському кіномистецтві був тісно пов'язаний з умовами зйомок і технічними особливостями чорно-білого німого кіно. Оскільки більшість акторів ранньої кіноіндустрії походили з театру, грим вже тоді був важливою складовою створення кінообразів і часто мав театральний вигляд [73, с. 75]. На сценічному майданчику, щоб акцентувати емоції на відстані між сценою та глядачем, грим повинен був виглядати дещо перебільшеним і візуально посиленим: на ранніх етапах кіногрим запозичує театральні техніки. Загалом, його мистецтво спрямувалось на створення контрасту та експресії емоцій, оскільки через відсутність звуку актори не могли користуватися голосом для передачі психоемоційних станів. Частково емоції передавались за допомогою експресивного гриму та виразної міміки: він допомагав акцентувати вираз обличчя [73, с. 61].

Відомий український дослідник кіномистецтва В. Миславський у другому томі «Історія українського кіно 1896 – 1930: факти і документи» звертає увагу на те, що за свідченням сучасників, в українському кіномистецтві перших років його існування застосовувалася специфічна техніка гримування [73, с. 114]. Грубо підкреслені очі, зморшки відзначалися широкими темними мазками. Використовувались схематичні елементи, абстракції і театральний підхід – усе це вказує на недосконалість художнього підходу як українського кінематографічного мистецтва на початку свого розвитку, так і мови гриму, яка характеризується досить обмеженою виразністю.

Однією з основних характеристик у даний період гриму було використання простих нечисленних матеріалів, які часто містили звичайні фарби на водній основі. Оскільки ранні фільми були чорно-білими, гримери використовували контрастні кольори та розробляли специфічні техніки, які покликані складати яскраві ефекти на екрані. Через технічні обмеження чорно-білого кіно грим мав створювати сильний контраст між темними та світлими

площами обличчя. Масивний грим акцентував риси обличчя та погляд: густі чорні брови, темні очі та вії, а контурні лінії допомагали створити драматичне вираження емоційної експресії [228, с. 72].

На початку 1918 р. в українській культурі відбувся перехід кінематографічного центру із Києва до Одеси, де видавалися присвячені кіно журнали «Фігаро» та «Мельпомена». Ці видання докладали значні зусилля для розповіді про фільми, які демонстрували в кінотеатрах та необхідний реквізит для акторів, зокрема грим [73, с. 189].

Поступово грим акторів почав відокремлюватись від традиційного театрального гримування, вирішуючи власні завдання. У цей час українське кіно перебувало на стадії формування, тому іноді фахівці зверталися до закордонних тенденцій. Гримери переймали досвід закордонних колег, особливо з німого кіно Німеччини та США, щоб адаптувати його до українського кіно.

Відомі закордонні кінематографісти Д. Гриффіт та Е. Штрохайм віддавали перевагу натуралістичному зображенню персонажів. Ця тенденція мала вплив на українських гримерів, які прагнули досягти більшої реалістичності образів акторів. Німецький експресіонізм, який розвивався у 20-х рр., відіграв важливу роль у формуванні гримувальних практик українського кіно. Такі фільми, як «Кабінет доктора Калігарі» (1920) [Додаток В 2], демонстрували виняткові ефекти гриму для підсилення атмосфери. Українські гримери черпали натхнення з цих творів, експериментуючи з контрастними кольорами. Наприклад, О. Довженко, перебуваючи в Берліні, мав нагоду зануритися у творчий світ німецького кіноекспресіонізму. Вплив цієї естетики відчувається в його знаменитому фільмі «Земля» (1930) [Додаток В 8], де застосування технік гриму допомогло створити глибокі, психологічно насичені образи [73, с. 34].

Поряд з О. Довженком, експресіоністські прийоми також впроваджував у своїй творчості І. Кавалерідзе. Режисер і скульптор, відомий своїми фільмами «Злива» (1929), «Перекоп» (1930) та «Коліївщина» (1933) [Додаток В 5, 9, 10], намагався загострити увагу на внутрішніх конфліктах персонажів, додаючи їм

драматизму і символічного значення. Для підкреслення психологічного стану персонажів він використовував контрастні кольори та виразні лінії, що було характерним для німецького експресіонізму. Ці техніки дозволяли створювати напружену атмосферу та глибше розкривати внутрішній світ героїв, що сприяло формуванню унікального стилю українського кіногриму [83, с. 88]. Таким чином, вплив німецького кіноекспресіонізму був не просто творчим запозиченням, а каталізатором для формування власних підходів до гриму в кінематографі. Візуальні рішення за допомогою гриму стали невід'ємною частиною кінематографічного почерку режисерів, сприяючи формуванню певного етапу в розвитку кіномистецтва.

У 20-ті рр. Голлівуд став основним джерелом інформації про мистецтво гриму. Українські гримери активно стежили за новинками та техніками, які застосовувалися в американському кіно, намагаючись адаптувати їх для вітчизняної кінематографії. Зокрема, це стосувалося використання нових косметичних засобів і методів нанесення гриму. Комічні жанри, такі як фарс і слепстік, також вплинули на мистецтво гриму. Знамениті актори-коміки Ч. Чаплін та Б. Кітон були відомі своїми характерними образами, для створення яких грим відіграв важливу роль [175, с. 282]. Українські режисери, зокрема М. Шпиковський, у своїх роботах переймали ці підходи. У фільмі «Шкурник» [Додаток В 6] митець використовував грим для створення персонажів комедії з виразними рисами обличчя, підкреслюючи їх комічний характер. Гримери застосовували контрастні кольори та працювали зі світлом і тінню, щоб підсилити комічність образів. Це виявилось настільки інноваційним рішенням для радянського кінематографа, що фільм на тривалий час був заборонений владою. Таким чином, вплив голлівудського кінематографа 1920-х рр. сприяв формуванню унікального стилю комічного гриму в українському кіно.

В Україні відкрилися спеціалізовані навчальні курси з гримувальної дисципліни. У 1916 р. у Києві при оперно-драматичних курсах А. Тальновського відкрилося кінотеатральне відділення, де викладалися, зокрема, грим, міміка і пластика. На бланку свідоцтва про закінчення київської

Студії екранного мистецтва 1918 – 1919 рр. зазначаються теоретичні й практичні заняття по предмету «грим» [73, с. 203]. У червні 1918 р. кінооператор О. Дранков, який опинився в Києві, відкриває навчальний заклад – студію, де викладалася дисципліна «грим для екрана» [73, с. 209].

У 1918 – 1919 рр. в Одесі працював «Спеціальний клас пластики та міміки для артистів опери, оперети, драми і кінематографа» при переведеній із Москви в серпні 1918 р. «Балетній студії» під керівництвом М. Арцибушевої, а також «Театральній студії» А. Аркадьєва і Б. Лоренцо, де викладався систематичний курс з гримування. При кінофабриці О. Сибірякова була створена навчальна кіностудія, декларативно названа «1-а практична кіностудія» під керівництвом О. Нікітіна, а в 1918 р. почалися заняття з кіногриму, які проводив М. Портнов [73, с. 210]. Актриса і сценарист З. Баранцевич у 1919 р. теж вирішила відкрити навчальну кіностудію в Ялті, яка мала на меті підготовку акторів екрана, де в програму було включено вивчення мистецтва гриму [73, с. 211]. «Державні кінокурси» під керівництвом Б. Лоренцо, засновані в Одесі в березні 1923 р. одеським окружним відділенням ВУФКУ та одеським губерньським відділом професійної освіти (Губпрофосвіт), містили також викладання цієї дисципліни [73, с. 435].

У 1926-27 н. р. в Одеському державному технікумі кінематографії ВУФКУ (ДТК) викладали предмет «грим». Однак, за словами співробітників Торгпредства, українські картини ВУФКУ за всіма позиціями до 1928 р. практично не влаштували німецьких покупців щодо гриму. За їх думкою, «фальшиві вуса та борода сильно виділяються помітно як не справжні, і те ж – з перуками» [73, с. 489]. Виходячи з усіх зауважень і побажань співробітників Торгпредства, у звіті наводилися конкретні висновки щодо необхідних заходів для поліпшення конкурентоспроможності за кордоном українських фільмів. Стосовно гриму робили таке зауваження: «треба за можливості уникати «великих гримувань»... особливо акторів з головними ролями, котрі постійно знімаються великим планом і де рано чи пізно виявляється недостача в гримі» [73, с. 490].

Українські гримери намагалися створити власні оригінальні техніки, відштовхуючись від ідей закордонних колег. Двадцять років були етапом розвитку авангардного кінематографа, який відіграв важливу роль у формуванні гримувального мистецтва. Найвідоміший український режисер того часу, О. Довженко, зробив видатний внесок у розвиток українського кіно, а його фільми «Арсенал» (1929) і «Земля» (1930) [Додаток В 7, 8] містили характерних персонажів, які вимагали особливого підходу до їх зовнішності. В «Арсеналі» грим слугує засобом підкреслення атмосфери революційних подій. Грим робітників і селян виконано в темних відтінках, підкреслюючи соціальний стан персонажів. У фільмі «Земля» грим використовується для того, щоб показати природний зв'язок героїв із довкіллям. Режисер обходився мінімальним гримом, підкреслюючи автентичність і гармонію із природою. Такий мінімалізм створює відчуття відвертості та простоти, сприяючи зануренню глядача в сільське життя. На жаль, гримери, котрі працювали над цими стрічками, залишаються невідомими, оскільки в той період їхні імена рідко зазначали в титрах.

У 1926 р. кінорежисер П. Чардинін створив українську радянську кінострічку «Тарас Шевченко» [Додаток В 4], яка складалася з двох частин і була беззвучною. Фільм, знятий в Одесі, розповідав про життя видатного українського поета, якого зіграв актор А. Бучма. Вартість зйомок фільму та підготовки була дуже високою, частково через те, що для консультацій були запрошені фахівці різних професій – історики, етнографи та літературознавці. Картину випустила Перша кінофабрика Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ). Робота складалася з численних епізодів, які відтворювали різні етапи життя поета: молодість, час служби в царській армії та творчість. У тодішніх ЗМІ було відзначено, що грим у фільмі був дуже вдалим, особливо у фінальних сценах. Команді вдалося створити правдивий образ митця [73, с. 134].

Український режисер Г. Тасін у 1926 р. зняв фільм «Алім» [Додаток В 3], один з перших українських фільмів у жанрі «вестерн» про боротьбу кримсько-татарського селянина Аліма з багатіями, де грим слугував для передачі історичної

атмосфери Криму XIX ст. Хоча деякі думки в пресі були і протилежні: «грають по-старому, як припаде, з безглуздим театральним гримом» [73, с. 364].

У кінопроектах українського режисера, скульптора і драматурга І. Кавалерідзе «Злива» (1929) та «Перекоп» (1930) [Додаток В 5, 9], грим був спрямований на передачу характерів персонажів і підкреслення емоційної складової. У 1911 р. режисера запросили працювати в московське відділення кіностудії «Тіман і Рейнгард» у Києві скульптором-декоратором і гримером. Потім, у Москві, митець працював з відомими на той час режисерами німого кіно Я. Протазановим і В. Гардіним. В ігровій картині «Відхід великого старця» [Додаток В 1] Я. Протазанов один із перших спробував поєднати документальні кадри прогулянки Ясною Полянкою Л. Толстого з грую актора. Творці фільму розуміли, що звичайний театральний грим не годиться для кінострічок, який зруйнує всю ілюзію життя письменника, переданого на екрані. Тож був запрошений вже відомий режисер І. Кавалерідзе. Він створив грим образу Л. Толстого, якого зіграв 28-річний актор В. Шатерніков. Гример працював з гумозом для створення надбрівних дуг, м'яз обличчя тощо. Гримування виходило за межі означеного таймінгу, проте після цього перед кіноапаратом з'явився досконалий образ Л. Толстого. Завдяки винятковій схожості з прообразом під час монтажу фільм був спроможний чергувати ігрові сцени з документальними кадрами, де фігурував реальний письменник [83, с. 90].

Під час 30-90 рр. гримувальне мистецтво в українському радянському кіно значно вдосконалилося та зазнало змін. Порівняно з раннім кінематографом грим у радянському кіно ставав все більш натуралістичним, маючи цілком реалістичне зображення персонажів. Гримери використовували тонші шари, збагатилася колірна палітра, удосконалились техніки, які дозволили досягти більш природного вигляду. Вони продовжували значною мірою закордонний досвід і впроваджували нові отримані знання – такі як контурна корекція обличчя (контуринг), створення об'єму за допомогою роботи з тінню та освітленням, а також освоювали різні стилі візажу відповідно до жанру кіно. У період з 1930-х до 1990-х рр. мистецтво гриму в українському

радянському кінематографі зазнало змін, співвідносячись із значним розвитком технічних компонентів – техніки та матеріалів.

У 1930-х рр. гримери переважно застосовували традиційні засоби, такі як фарби на жировій основі, що забезпечувало стійкість гриму під час зйомок. Згодом, у 50 – 60-х рр., з'явилися нові косметичні продукти, зокрема кремові та рідкі основи, які дозволяли досягти більш природного вигляду шкіри. У 70 – 80-х рр. відбулося впровадження синтетичних матеріалів, якими були латекс та силікон, що дало можливість виготовлювати складні протези. Тим самим розширювалися можливості гримерів у відтворенні різноманітних рис обличчя.

У 1970 – 1980-х рр. особливу увагу приділяли створенню специфічних ефектів старіння персонажів, шрамів, поранень та інших фізичних змін. Естетика соціалістичного реалізму вимагала від кінематографа зображення реалістичних та ідеологічно позитивних образів. Це вплинуло на гримування, яке повинно було підкреслювати героїзм і певне соціальне походження персонажів. Гримери створювали зовнішність, яка співвідносилася із ідеалами епохи, акцентуючи на здоровому вигляді, рум'янці та виразних очах. Водночас у фільмах, які містили історичні події або національні традиції, грим використовувався для відтворення етнічних особливостей і культурних деталей, що сприяло збереженню та трансляції національної ідентичності. Таким чином, розвиток гриму в українському радянському кінематографі відображав загальні тенденції мистецтва того часу, поступово розвиваючи технологічність та відповідаючи ідеологічним вимогам цієї епохи.

Українське кіно переходило від чорно-білого до кольорового формату, що вимагало адаптації майстрів до нових умов. Художники з гриму навчалися працювати з колірною палітрою, створюючи гармонійні образи, які відповідали змінам у технологіях кінопроекування.

У виробничій ієрархії сценічного проєкту гример функціонує як візуальний драматург, що в співтворчості з художником костюма, постановником та виконавцем формує цілісний семіотичний комплекс образу. Така міжфахова колаборація передбачає спільне розроблення кольорової схеми,

фактурних рим і технологічних рішень, завдяки чому макіяж, тканина й сценічний жест зливаються в єдину систему знаків, здатну ефективно транслювати художню концепцію до глядача. Це сприяло створенню цілісних, вірогідних та емоційно насичених сцен на екрані.

В українському кіно радянського періоду мистецтво гриму відображало художні тенденції та ідеологічні принципи певного часу. Так званий «соціалістичний реалізм» був проголошеним одним із найважливіших принципів офіційної ідеології, провідним художнім методом і зобов'язував художників створювати «ідеалізовані» образи робітників, колгоспників, революціонерів та інших героїв соціалістичної епохи, акцентуючи на відображенні високих професійних і моральних якостей. У радянських фільмах грим передбачав позитивне зображення людини, підкреслювавши її героїзм у боях і самовідданій праці. У такому випадку застосування гриму зазвичай було природним і мінімалістичним. Використовувалися техніки, які надавали персонажам «здоровий» вигляд, акцентуючи на їхній працелюбності та відданості ідеалам. Це включало корекцію та підкреслення форми обличчя, маскуванню недоліків шкіри та акцентування на головних рисах, якими вважаються губи, вії та брови. У контексті «соціалістичного реалізму» мистецтво гриму в українському кіно мало на увазі підкреслення здоров'я, молодості та енергії персонажів. Це означало створення образів, які відповідали ідеалам радянської влади. Так грим став важливою частиною створення «позитивних» персонажів, які відповідали вимогам радянської ідеології та слугували ролевими моделями для глядачів.

Однак, мистецтво гриму також передбачало створення і «негативних» образів з точки зору панівної в той час ідеології. У таких випадках він міг бути використаний для підкреслення негативних рис персонажів, які демонстрували відхил від встановленого владою порядку або вираження неприязні до соціалістичної системи. У такому випадку могли застосовувати більш сміливі техніки та кольори, які контрастували з образами позитивних героїв.

Як приклад наведемо фільм «Білий птах з чорною ознакою» (1970) [Додаток В 16] режисера Ю. Ілленко, який є визначним зразком українського поетичного кіно. Сюжет фільму охоплює драматичні події життя сім'ї Дзвонарів на Буковині в період 1937-1947 рр., відображаючи складні історичні обставини та внутрішні суперечності персонажів. Важливою фігурою у формуванні візуального ряду цієї кінокартини був художник-гример Я. Грінберг [108, с. 180]. Його майстерність у створенні гриму і деталізації зовнішнього вигляду персонажів допомогло глибше розкрити внутрішню боротьбу героїв. Завдяки цій обставині актори могли глибше вжитися в ролі, підсилюючи драматизм і емоційне напруження. Я. Грінберг зосередився на створенні автентичних образів, котрі відповідали культурному середовищу того часу. У цій стрічці грим став ключовим елементом для передачі моральної деградації героїв, які стали колабораціоністами. Їхні обличчя виглядали блідими та хворобливими завдяки спеціальним технікам нанесення гриму, що символізувало втрату моральних орієнтирів і душевну розгубленість.

Застосування національних елементів у гримі було важливим інструментом створення атмосфери у фільмах, яка розповідала про українське життя та історичні події у минулому. За його допомогою відбувалося відтворення візуальних образів, які представляли різні соціальні групи – селян, робітників, інтелігенції тощо. Уявлення про національні традиції у радянському кіно часто використовувалися для підтримки радянської ідеології. Наприклад, гримери могли підкреслити образи колективних героїв, які боролися за соціалістичні цінності та ідеали. У таких випадках відображення національних традицій та культури слугувало демонстрації єдності народів колишнього Радянського Союзу та підкреслення спільних цінностей. Також національні традиції могли відображатися у гримі як частина символічного зображення конфліктів між радянським режимом та українським національно-визвольним рухом. У таких ситуаціях грим слугував для підкреслення різниці між персонажами, котрі представляли панівні на той час цінності, та тими, хто підтримував національну самостійність України. Однак відображення

національних традицій у гримі радянського кіно все ж відіграло роль у зміцненні самосвідомості українського народу та збереженні етнокультурних цінностей, всупереч ідеологічному тиску з боку радянської влади.

Як приклад наведемо низку робіт вже раніше згаданого гримера Я.Грінберг. Фільм «Тарас Шевченко» (1951) [Додаток В 11], в якому розповідається про життя великого українського поета, знятий І.Савченком. Я.Грінберг разом з головним художником кінострічки С.Чевичеловим створив грим, який детально відтворював зовнішність поета та інших історичних персонажів. У фільмі за мотивами повісті М.Коцюбинського «Дорогою ціною» (1957) [Додаток В 12], режисера М.Донського, гримування акцентувало на емоційний стан і психологічні переживання персонажів, а також передавало зовнішній вигляд українського села XVIII ст. Це допомогло акторам правдиво відтворювати складність внутрішнього світу героїв того часу, що зробило стрічку більш виразною. Екранізація драми-феєрії Л.Українки «Лісова пісня» (1961) [Додаток В 13] під керівництвом В.Івченка стала ще однією важливою сторінкою у творчості Я.Грінберга.

Відтворення етнічних особливостей та звичаїв у кіно було однією з ключових складових радянської політики національної самоідентифікації народів СРСР. Тому художники часто створювали образи, які представляли українські народні традиції. Відображення національних традицій також передбачало застосування традиційного гриму, який був характерний для українського народного мистецтва. Наприклад, С.Параджанов, автор культового фільму «Тіні забутих предків» (1965) [Додаток В 15], відтворює за допомогою гриму народні традиції та культуру Гуцульщини, створюючи незабутні образи персонажів. Гример фільму В.Шикін використовував елементи фольклору та мистецтва, щоб передати атмосферу карпатського регіону та його етнічну спадщину. Під час зйомок С.Параджанов ретельно вивчав життя та традиції гуцулів. Режисер відвідував весілля та похорони, дивився на побут і перебував у місцевому музеї народного костюма. За його

зйомками спостерігали місцеві жителі, слідкуючи, щоб постановка мала автентичний вигляд, а інколи – навіть брали в ній участь [55].

Гуцулка М. Ілійчук згадує про свою участь у зйомках фільму, коли актора С. Багашвілі, який виконував роль мольфара, гримували дуже щільно, використовуючи багато матеріалів. Актриса Л. Кадочникова (Марічка) в інтерв'ю зауважила, що акторку Т. Бестаєву, котра грала роль Палагни, також гримували «дуже рясно» [55]. Л. Кадочникову потрясло те, що образ гуцулки XIX ст. потребував такого гримування, що їй треба було звикнути до умовності поетичного кіно. Грим допомагав акторам перевтілитися в карпатських гірників, селян, циган та інших персонажів, підкреслювавши етнічну належність, а також створював театралізовану ауру, що допомагало сформувати унікальний мистецький світ кінокартини. Окрім гриму С. Параджанов використовував також різноманітні маски, щоб створити враження надреалістичності та магічності. Це відображало його мистецький підхід і підсилювало фантастичну атмосферу фільму.

Режисер української радянської комедійної кінострічки «За двома зайцями» (1961) [Додаток В 14] В. Іванов, оператор В. Ілленко за допомогою гриму підкреслювали соціальний статус персонажів, підсилюючи в їх характерах комічність. О. Прядко в статті «Новаторський підхід в екранізації п'єси «За двома зайцями»» зазначає: «Треба підкреслити скрупульозне, а звідси і майстерне ставлення оператора та художника до насиченості екранного простору характерними рисами у вигляді речей побуту, костюмів героїв, декораційного та натурального оформлення, гримерного рішення образів акторів. Усі ці складові допомагають відтворити на високому художньому рівні враження реального сприйняття подій, про які розповідають автори фільму» [106, с. 240].

Художник з гриму А. Дубчак використовувала різноманітні прийоми гримування – багатошарове нанесення пудри, контуринг, використання постижерних виробів тощо. Грим як елемент зовнішньої роботи над образом допомагав акторам передати комедійні ситуації, експресивність та

гумористичні аспекти фільму. О.Прядко зауважує, що для створення фільму такого рівня популярності було необхідно дбайливо підібрати реквізит, костюми та грим, дотримуючись гармонії колірної палітри й історичних контекстів. Це дозволило аудиторії побачити як насправді жив Київ у кінці ХІХ – поч. ХХ ст. [106, с. 241].

У радянському кіно часто знімалися історичні фільми, де грим допомагав передати атмосферу різних епох і створити аутентичні образи персонажів. У рамках «соціалістичного реалізму» мистецтво гриму відіграло важливу роль у створенні історичних образів. У фільмах, які зображали події минулого, гримери мали створити персонажів, які відповідали баченню історії з позиції офіційної ідеології, досліджуючи для цього історичні матеріали. Це передбачало зокрема підкреслення революційної активності в боротьбі проти «ворогів народу». Радянський період характеризувався ідеологічною спрямованістю, яка впливала на зміст кіно, і грим відображав ці особливості, підкреслюючи позитивних героїв і зображуючи «ворогів народу» з негативної сторони.

Історичні фільми мали важливе значення в радянській кінематографії, оскільки вони допомагали зміцнювати ідеологічні позиції, показуючи славні моменти радянської історії або розкриваючи боротьбу з експлуататорами минулих часів. Гримери в більшості випадків повинні були забезпечити вірогідність візуальних характеристик за допомогою дослідження та вивчення історичних джерел. Розвиток технік і матеріалів дозволило історичному та портретному гриму відтворювати персонажів з більшою точністю та деталізацією.

У фільмі «Захар Беркут» (1971) [Додаток В 17] режисера Л.Осики, знятому за мотивами однойменної повісті І.Франка, грим відображає історичний контекст і традиції українського народу. У роботі над образами брали участь О.Матвєєв, який працював на Київській кіностудії ім. О. Довженка, та О. Парфенюк, член Спілки кінематографістів УРСР – відомі українські радянські художники-гримери [108, с. 89]. Грим у фільмі використовувався для створення реалістичних образів, зокрема карпатських гірників, воїнів і селян. Він допомагав підкреслити етнічну належність,

відтворити аутентичний вигляд та атмосферу карпатського регіону, а також підкреслити наслідки битв і конфлікту, що допомагало глядачам глибше відчутти та сприйняти задум фільму.

У радянський період українське кіно переживало значний розвиток, що спонукало майстрів до пошуку нових технік і технологій для створення якісних робіт. Вдосконалювалися техніки нанесення гриму, зокрема метод тонування та розтушування. З'явилися нові матеріали для роботи, серед яких варто визначити спеціальні палітри гриму, креми, рідкі резини, різні види латексу, воску, гумозу тощо. Активно використовувалися протези й об'ємно-скульптурні елементи, завдяки яким можна було змінити форму обличчя актора, передати вікові зміни, імітувати рубці або інші особливості персонажів. Це дозволило створювати більш стійкі та деталізовані образи, що вимагав кіномайданчик.

Л. Друмирецька, видатна радянська й українська художниця по гриму, член Національної спілки кінематографістів України, протягом своєї кар'єри працювала над багатьма фільмами, серед яких особливо виділяються три. Перший з них – культова картина «Місце зустрічі змінити не можна» (1979) [Додаток В 18], знятий С. Говорухіним на Одеській кіностудії. У цьому детективному серіалі Л. Друмирецька, будучи частиною великої художньої команди на чолі з художником по гриму В. Лаферовим, відповідала за гримування акторів у перших двох серіях. Її майстерність дозволила створити реалістичні образи, відтворюючи атмосферу післявоєнного міста та підкреслюючи індивідуальні риси кожного героя. У телевізійному фільмі «Капітан Немо» (режисер В. Левін, 1975) [Додаток В 19], заснованому на романах Ж. Верна, завданням Л. Друмирецької було створення образів, які повинні відповідати фантастичному світу підводних пригод. Завдяки її роботі герої набули виразних рис, які підкреслювали їхні характери та походження, сприяючи зануренню глядача в світ наукової фантастики. У фільмі «Казки старого чарівника» [Додаток В 20] (режисер Н. Збандут, 1984) художниця розробляла образи чарівників, фей та інших фантастичних істот, що вимагало

творчого підходу. Творчість Л. Друмирецької залишила значний слід в українському кінематографі, а її роботи в цих фільмах виглядають яскравим прикладом високого професіоналізму та художнього таланту [109, с. 191].

Також широко стали використовувалися спецефекти у вигляді демонстрації крові, поранення, опіки, сльози й інших явищ стану зовнішнього вигляду людини. Зокрема, гримери вдало навчилися відтворювати різні види ран, використовуючи віск, латекс та інші матеріали. Саме така робота була виконана в українському радянському телевізійному шестисерійному фільмі 1990 р. «Війна на західному напрямку» [Додаток В 21] режисера Г. Кохана за сюжетом роману І. Стаднюка про початок вторгнення гітлерівської Німеччини. Над фільмом працювала радянський і український художник по гриму А. Чуря, член Національної спілки кінематографістів України та Київської кіностудії ім. О. Довженка. В одному інтерв'ю А. Чуря згадує, що в роботі з акторами, котрі грали членів радянського політбюро, значну увагу приділялося портретному гриму. Цей процес визначається надзвичайно важкою роботою, яка вимагала від художника великої майстерності. Дану техніку вміли застосовувати всього кілька фахівців у СРСР [108, с. 220]. У фільмі було багато масових сцен із солдатами, біженцями та пораненими, в яких брали участь до півтори тисячі людей – і кожному з них треба було накласти грим, щоб створити відповідний образ та певну атмосферу.

Таким чином, наведені кінострічки демонструють різні аспекти використання гриму в українському кіно радянського періоду від історичних образів до психологічних портретів персонажів. Гримувальні практики постають важливим інструментом для створення спеціальної атмосфери та передачі емоцій на екрані.

Українське кіно переживало розвиток і вдосконалення, і це не тільки сприяло зростанню професійності кіногримерів, а й вимагало підготовки нових спеціалістів. Навчання та майстерні гриму в цей час були тісно пов'язані з кіноіндустрією та театральним мистецтвом. Освітні програми з мистецтва гриму були включені до курсів акторів і режисерів, а також спеціалізованих художніх

шкіл. Для навчання гримерів в Україні зазвичай використовувалися педагогічні заклади, спеціалізовані на театральному мистецтві та кінематографії. Зокрема, одеське театральное-художнє училище з 1920 р. здійснює підготовку спеціалістів за спеціальністю «гример-художник». Київський державний інститут театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, Одеський державний інститут мистецтв та культури, а також Львівський національний університет мистецтв ім. І. Франка теж запропонували курси та спеціалізації з гриму.

Більшість українських кіностудій – таких як Київська кіностудія художніх фільмів, Одеська кіностудія художніх фільмів та Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка мали власні майстерні гриму, у яких працювали висококваліфіковані фахівці. Студії були обладнані потрібними матеріалами й інструментами. Майстри працювали пліч-о-пліч з режисерами, акторами, художниками по костюмах та іншими фахівцями кінопроцесу. Кіногримери відповідали за розробку та створення образів персонажів, їх деталізацію, підбір та виготовлення постижерних виробів, аксесуарів і спецефектів, а також супровід зовнішнього вигляду акторів продовж знімального дня.

Ранній незалежний період України (1991-2000 рр.) був періодом значних змін для українського кіно, коли Україна набула незалежність, що сприяло розвитку власної національної культурної ідентичності. У даній ситуації в мистецтві гриму відбулися ряд змін. На початку 1990-х рр. українське кіно починало активно розвиватися, і гримери отримали значно більший потенціал для експериментів від реалістичного гриму до екстравагантних і незвичних образів.

На початку даного періоду мистецтво гриму зазнало обмежень і недостатнього розвитку через складне економічне становище країни. Економічні труднощі, які виникли після розпаду СРСР та переходу до ринкової економіки, призвели до значного зниження фінансових інвестицій у культурні проекти. Використання гриму в кінематографії того часу було дуже обмеженим і зазвичай передбачало застосування простих гримувальних схем. Відсутність достатніх ресурсів, які були необхідні для реалізації більш складних ефектів гриму, обмежувало можливості розвитку даного мистецтва в цей період.

Зазначений чинник значно вплинув на відсутність широкого розкриття потенціалу даної спеціальності для творчого вираження майстрів у цей період.

Кінокартина «Дамський кравець» (1990) [Додаток В 22] за режисурою Л.Горовця базується на однойменній п'єсі О.Борщаговського, яка глибоко занурює глядача в трагічну подію Бабиного Яру. Важливу роль у візуальному оформленні стрічки відіграла видатна художниця по гриму Н.Тихонова. В умовах фінансових обмежень українського кіно 90-х вона застосовувала нехитрі, але водночас ефективні прийоми гримування, які допомагали передати не лише зовнішність, а й внутрішній світ героїв. Мінімалістичний підхід до образу головного героя дозволив підкреслити життєвий досвід і мудрість, зосереджуючи увагу на природних рисах актора, що зробило образ більш автентичним і проникливим [108, с. 311].

У фільмі «Ніч грішників» (1991) [Додаток В 23], створений під керівництвом режисера В.Костроменка, над візуальним образом героїв працював досвідчений художник по гриму В.Талала, чий внесок став ключовим у передачі атмосфери й емоційного напруження стрічки. Попри обмеженість ресурсів, він зумів створити багатопарові образи, які втілювали складність людських переживань і виборів. Завдяки майстерності гримера, фільм отримав візуальну глибину, яка сприяла кращому розумінню глядачами тематики стрічки.

У ранні 1990-ті р., коли Україна переживала свій перехідний період, мистецтво гриму не займало значного місця в списку пріоритетів культурної індустрії. Більш того, навіть при розв'язанні питань, пов'язаних із створенням візуальних образів у кіно, театрі й інших видах мистецтва, брак коштів часто спонукав творців обирати більш економічні варіанти, що не передбачало використання деталізованого та складного гриму. Інфраструктура мистецтва гриму в цей період також зазнавала значних труднощів. Школи, в яких навчалися гримери, також недостатньо фінансувалися. Українське кіно було вимушене орієнтуватися на простіші форми виразності. Таким чином, грим використовувався в основному для базового усунення дефектів або невеликого впливу на зовнішній вигляд актора. Така обмежена можливість використання

гриму в українському кіно мала свої наслідки. Однією з них була відсутність різноманітності та реалізму в образах персонажів, що демонструвалися на екрані. Другою була недостатність інновацій у цій галузі мистецтва, оскільки більшість гримерів зосереджувалися на виконанні базових робіт замість експериментування. Однак згодом із розвитком української кіноіндустрії та відкриттям кордонів гримери мали змогу безпосередньо співпрацювати з міжнародними колегами, вивчати світові тенденції та розвивати власний стиль без обмежень і цензури. Незалежний період дозволив українським гримерам здобувати професійну освіту за кордоном і підвищувати свій рівень майстерності.

Фільм «Будемо жити!» (1995) [Додаток В 24], створений режисером Д. Томашпольським, є комедійною історією, яка розповідає про неймовірні пригоди головного героя Максима. Після того, як він пережив клінічну смерть, його подорож трапилась до потойбічного світу, де він знаходить нове кохання і друзів, але врешті-решт змушений повернутися до звичайного життя [108, с. 321]. Над створенням гриму для цієї картини працювала видатна українська художниця Г. Тишлек. Вона застосовувала передові матеріали й методики, які виразно відображали відмінність між реальним життям і потойбічним світом. Сцени, які показують інший світ, були насичені яскравими та сміливими кольорами, підкреслювали свободу персонажів від звичних земних обмежень і надавали нової емоційної глибини, у той час, як сцени реального життя характеризувалися приглушеними і стриманими відтінками, що відображали буденність і рутину повсякдення.

Період, що розглядається, був часом відмови від радянської ідеології, принципи якої формували певну естетику. Мистецтво гриму також акцентувалося на зображенні української культурної традиції. Гримери зосереджувалися на пошуках нових образів, які могли б відображати реальність нової України. Вони зосереджувались на цінності людської індивідуальності та відображенні особистості акторів. Відійшовши від стандартів радянської епохи, гримери отримали можливість створювати унікальні образи й експериментувати їх практичну подачу глядачу. Мистецтво гриму

продовжувало розвиватися, намагаючись відобразити зміни, які відбувалися в країні, а також відкрити нові горизонти творчості.

Режисери цього часу часто застосовували грим для передачі атмосфери фільмів. Так, грим в історичному серіалі «Роксолана» (1996 р.) [Додаток В 26] використовувався для відтворення відповідних історичних образів, відображаючи життя в Османській імперії. Серіал, знятий за мотивами однойменної повісті О. Назарука, являє собою історичну драму, яка заснована на житті та правлінні дружини султана. У серіалі грим впроваджувався для створення історично достовірних образів – персонажів XVI ст., які відображали їхнє походження, соціальний статус та етнічну належність. Він був важливим елементом для передачі настрою та атмосфери середньовічного Стамбулу, відтворення його розкоші та краси [103, с. 330].

Фільм «Тигролови» (1994 р.) [Додаток В 25] режисера Р. Синька за мотивами роману І. Багряного розповідає про життя українців у лісах Сибіру. Грим, створений Н. Степановою, використаний для підкреслення суворості природного оточення та складних характерів персонажів. Він дозволив підкреслити фізичну підготовку героїв, певні відносини з природою та екстремальні ситуації, у яких опиняються персонажі. Наприклад, коли глядач уперше знайомиться з головним героєм Григорієм, котрий бредє тайгою, зістрибнувши з потягу й намагаючись відірватися від переслідувачів. За допомогою темного тону гримери акцентували на особливостях обличчя, підкреслювали текстуру шкіри та природні тіні западин. Усі атрибути зовнішнього образу свідчать про його знесилений, безпомічний стан: грим передає основні риси фізичної і моральної виснаженості, наляканості й безпорадності.

Після періоду активних експериментів і відродження національної ідентичності в 1991 – 2000-х рр. українське гримувальне мистецтво поступово переходить до сучасного етапу, який характеризується інтеграцією світових тенденцій та впровадженням новітніх технологій.

Сучасний період (2000-ні р. – до сьогодні). Мистецтво гриму в українському кіно відображає вплив світових тенденцій і новітніх технологій.

Художники з гриму активно користуються новітніми косметичними продуктами та техніками, серед яких помітне місце належить комп'ютерному моделюванню, airbrush-макіяжу, 3D-гриму, тату-макіяжу й ін., що дозволяє досягати надзвичайно реалістичних та складних результатів. Сучасні українські режисери виявляють інтерес до елементів українського традиційного гриму та масок, що привертає увагу до багатогранності й унікальності культурного доробку України. Ця тенденція сприяє збереженню та відродженню національної художньої спадщини, а також розширює можливості для використання українських естетичних і символічних виявів у мистецтві кіно.

Фільм «На полі крові. Aseldama» (2001) [Додаток В 27], знятий режисером Я. Лупієм, являє собою екранізацію біблійних сюжетів, зокрема низки творів Л. Українки – «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова» та «Одержима». У фільмі розкриваються глибокі моральні й духовні супротиви, що зосереджені на постатях Юди та Йоганни Міріам. Одну з ключових ролей у формуванні образів героїв зіграв художник по гриму П. Орленко. Для створення образу Юди, якого зіграв В. Задніпровський, Орленко використав грим, який базувався на темних тонах та акцентував на змучених рисах обличчя, що допомогло підкреслити моральну дилему і відчай героя [104, с. 191].

Українські гримери активно представляють країну на світових заходах і беруть участь в українських конкурсах і фестивалях, демонструючи свою майстерність та досягнення. Це не тільки підвищує рівень українського мистецтва гриму, але й забезпечує світове визнання і зв'язки з професійною спільнотою та сприяє підвищенню статусу українських спеціалістів і розвитку мистецтва гриму загалом.

Одна з кінематографічних нагород, яка видається в межах престижної кінопремії, яку присуджує Українська кіноакадемія, – це премія «Золота дзига» найкращому художнику із гриму. Ця категорія була вперше представлена на другій національній кінопремії 20 квітня 2018 р. та призначена для того, щоб вшанувати внесок гримерів у створенні фільмів українського виробництва. Першою особою, яка отримала заслужене визнання в категорії найкращого

художника з гриму, стала Л. Хома. Її відзначили за роботу над фільмом «Кіборги» [Додаток В 28], режисером якого є А. Сеїтаблаєв. Консультантами фільму виступили справжні військові. Кінокритики також відзначили роль вдалого реалістичного гримування у створенні достовірності зображуваного у фільмі [Додаток Г 4]. У 2019 р. цю премію отримала гример К. Струкова («Брама», реж. В. Тихий) [Додаток В 31]. На церемонії вручення кінопремії у 2020 р. нагороду за найкращий грим вручили А. Леоновій за фільм «Захар Беркут» [Додаток В 36]. П'ята церемонія 2021-го р. відзначилась премією для художниці з гриму М. Петровської за роботу у фільмі «Безславні кріпаки» (реж. Р. Перфільєв) [Додаток В 39] [88].

Серед номінантів різних років можна відзначити кінокартину «Припутні» режисера А. Непиталюка [Додаток В 29]. У кінокартині гример Т. Герлак втілила образи, які відображають справжні реалії життя в українській провінції [Додаток Г 5]. Вона використовувала природні відтінки, які акцентували на натуральності персонажів, додаючи елементи, які підкреслювали соціальний статус і життєві умови. Завдяки цьому, глядачі змогли глибше зануритися в атмосферу фільму, відчувши реалістичність героїв. У 2018 р. також був номінований фільм «Стрімголов» [Додаток В 30] (реж. М. Степанська). Головна художниця з гриму О. Ходос віддала перевагу мінімалізму в гримі, роблячи акцент на емоційних переживаннях персонажів. Її легкий грим підкреслював психологічний стан героїв, відображаючи вразливість і складність особистих стосунків і життєвих рішень [Додаток Г 7].

У 2019 р. серед номінантів можна відзначити гримерів О. Аїтарнія та Т. Хорошун. О. Аїтарнія, яка працювала над стрічками «Шляхетні волоцюги» та «Позивний «Бандерас»» [Додаток В 33, 34], створила різні, але однаково виразні образи. У першому випадку були втілені яскраві львівські батяри, використовуючи грим, який підкреслював харизматичність і життєрадісність [Додаток Г 10]. У «Позивному «Бандерас»» грим використовувався для передачі реалістичності військових умов, показуючи виснаження і напруження бійців, підсилюючи драматичний характер подій. У фільмі «Коли падають

дерева» [Додаток В 35] гримувальниця Т. Хорошун за допомогою гриму створила контраст між дитячою наївністю і жорстокістю дорослого світу. Вона акцентувала на внутрішніх конфліктах персонажів, підкреслюючи їхні емоційні стани та життєві випробування [Додаток Г 9].

Художник з гриму А. Леонова для масштабної сцени загримувала понад 200 акторів у американо-українському художньому фільмі 2019 р. «Захар Беркут» [Додаток В 36], який постає екранізацією однойменної історичної повісті І. Франка. А. Леонова поділилася деталями створення оригінальної зачіски для хана Бурунди, яка стала важливим елементом його образу. Вона глибоко занурилася у вивчення історичних матеріалів, аналізуючи різноманітні джерела про культуру та зовнішній вигляд монголів. Особливу увагу Леонова приділила іконографії середньовічних монголів. Вона знайшла зображення монгольського вершника, чиє волосся та прикраси на бороді та косах ідеально відповідали творчому баченню образу хана Бурунди [Додаток Г 12]. Таким чином, створення зачіски стало не лише художнім, а й дослідницьким процесом [29].

У 2024 р. Українська кіноакадемія вперше від початку повномасштабного вторгнення рашистів на територію України назвала переможців української національної кінопремії «Золота дзига» відразу за 2022, 2023 та 2024 рр. Премію за найкращий грим у 2022 та 2023 рр. отримала М. Пілунська за роботу у фільмах «Стоп-Земля» (реж. К. Горностай) [Додаток В 40] та «Памфір» [Додаток В 41] режисера Д. Сухолиткого-Собчука [88]. Дія фільму відбувається на заході України напередодні традиційного карнавалу Маланки, де використовуються український традиційний грим і маски, що сприяє не лише створенню атмосфери аутентичності, але й поглиблює сприйняття глядача щодо унікальних аспектів культури та традицій України. У кінофільмі були використані традиційний грим і маски, що зображують персонажів свята Маланки: ведмідь із каркасним костюмом, виготовленим з очерету, образ цигана з булавою, який, за сюжетом свята приборкує Урсу (ведмедя). Також важливими персонажами постають образи Діда та Баби, котрі символізували

предків. Маски, які присвячені святу Маланки, були виготовлені О.Слодзік згідно з етнографічним каноном [Додаток В 14].

У 2024 р. цю премію отримала І.Солодовська за роботу у фільмі «Довбуш» [Додаток В 42]. Історична драма відображає події XVIII ст. в Карпатах. Щоб забезпечити історичну точність, І.Солодовська разом зі своєю командою провела детальний аналіз етнографічних джерел, у яких ілюструється вигляд людей того часу. Ця підготовка дала змогу відтворити персонажів, які гармонійно вписуються в соціокультурний контекст епохи. Для Олекси Довбуша, якого грав С.Стрельников, грим відображав його перетворення з молодого чоловіка на ватажка опришків. Деталі: зміна зачіски, шрами й інші елементи, наголошували на його життєвих випробуваннях і внутрішній трансформації. Жіночі персонажі, зокрема Марічка, мали грим і зачіски, що віддзеркалювали їхній вік, соціальний стан і психологічний настрій. Завдяки акценту на деталях, глядачі могли без слів усвідомити положення та емоційні стани героїнь. Пластичний грим широко використовувався у фільмі для створення правдоподібних поранень, шрамів та інших фізичних відмінностей, що додавали сценам драматизму [Додаток Г 15].

З розвитком сучасних технологій з комп'ютерної графіки гримери в Україні також працюють над створенням спецефектів, що вимагає поєднання традиційних методів гриму з новими технологіями. Це дозволяє створювати ще більш ефектні та візуально привабливі образи на екрані. У незалежний період українського кіно активно розвиваються жанри фантастики та фентезі. Популярність фантастичних і фентезійних фільмів створила попит на грим, який міг перетворити акторів на незвичайні або неприродні персонажі.

В українсько-американському художньому фільмі жахів «Брама» (2017 р.) [Додаток В 31] режисера В. Тихого роль головної героїні бабці Прісі виконала І.Вітовська, котру до невпізнання змінили кілька шарів гриму, накладених К.Струковою, яка отримала за грим у цьому фільмі премію «Золота дзига». Акторка на відповідь про тип гриму у фільмі, відповіла, що це був грим, виконаний у технології маски. Вона вказала на наявність в Україні

високопрофесійних майстрів у даній мистецькій галузі, та її намір полягав у тому, щоб цією стрічкою підвищити рівень даної професійної діяльності, а також щоб українська аудиторія знала, що в Україні володіють вмінням створювати грим для фільмів за найвищими стандартами. У зйомках були задіяні художники з гриму І. Беліна, з якою актриса вже мала досвід роботи за даною технікою гримування, та К. Струкова, котра розмальовувала обличчя і робила практично всю роботу на майданчику. Актриса зазначає, що гримери створювали нову маску на кожен знімальний день. Робота починалася з виливання зліпків з обличчя та зони декольте. Після того, як наносили маску на обличчя, її покривали фарбами таким чином, щоб на ній було видно пори, пігментні плями, жилки тощо [Додаток Г 3] [134].

Художниця по гриму Л. Хома взяла участь в українському пригодницькому фільмі-фентезі «Сторожова застава» [Додаток В 32], знятому Ю. Ковальовим за мотивами однойменного роману В. Рутківського. Одним із завдань гримувальниці поставила зробити зовнішній вигляд образу таким, щоби він не мав аналогів в українських і закордонних роботах. Художниця підкреслила, що для роботи над образом шамана застосовувалися всі доступні речовини, серед яких одним з найголовніших стало пшеничне борошно. У творчій практиці Л. Хома найбільше захоплюється застосуванням двокомпонентного силікону, яким можна створювати незначні поранення, що особливо зручно в серіалах [Додаток Г 6] [45].

Спеціально для серіалу «Кріпосна» [Додаток В 37] Л. Хома створила образи героїв XIX ст. Завдяки її роботам, деякі артисти змінилися до невпізнання. Про важливість гриму в костюмованій мелодрамі свідчило те, що творча команда зобов'язана була перед початком роботи вивчити сценарій та зануритися в культурно-історичний контекст. Усі створені образи узгоджувалися з режисером і креативним продюсером, щоб точно передати атмосферу того часу. Головною проблемою художників по гриму в проєкті даного сценарію було відтворити стильові особливості XIX ст., одночасно адаптувавши все для сучасної аудиторії. Значну увагу Л. Хома приділила

роботі з образом головної героїні Катерини Вербицької (К. Ковальчук), оскільки кріпосна часто змінює образи відповідно до життєвих обставин. Разом з її образом змінюється і зовнішній вигляд дівчини. Складним для гримування виявився й інший герой – Тарас, якому прийшлося зображати багато шрамів і ран [Додаток Г 13] [46].

Технології гриму з використанням спецефектів дозволяють створювати фантастичних персонажів. Для цього українські майстри активно використовують техніки протезування та боді-арту, кольорові лінзи, постижерні вироби тощо. Окрім фантазійного гриму високої якості, можна назвати роботи сучасників, пов'язані з віковими змінами на екрані.

Вищезгадані кінострічки доводять, що мистецтво гриму в українському кіно продовжує розвиватися та адаптуватися до сучасних тенденцій та вимог. Грим ХХІ ст. в українському кінематографі відрізняється від попередніх періодів його існування своєю технічною розвиненістю, високою якістю та більшою реалістичністю. Основні тенденції гриму в сучасному кіно включають використання передових матеріалів і технологій.

Художники з гриму можуть працювати з діджитал-гримерами, які створюють грим і спецефекти за допомогою комп'ютерних програм. Це включає створення штучних шрамів, ран, оживлення мертвих персонажів або навіть зміну вікових характеристик акторів. Діджитал-грим може бути використаний самостійно або в поєднанні з традиційним гримом, що надає більше гнучкості та можливостей для візуальної трансформації акторів [226, с. 400].

Художник по гриму М. Скальска, тренер команди візажистів Ukrainian Fashion Week, була керівником українського *департаменту* гриму у всесвітньо відомому серіалі «Чорнобиль» [Додаток В 38], створеному НВО. Художниця співпрацювала з продакшн-компаніями, які своєю діяльністю охоплювали не тільки Україну, а й Велику Британію та Литву. М. Скальска разом з командою за допомогою вдалих візуальних концептів 80-х рр., а також професійній роботі над складними техніками опіків і поранень передали атмосферу страху від цієї катастрофи. Грим серіалу був частково розроблений для того, щоб

достовірно відтворити історичні образи тієї події. Також важливим був пластичний грим, відповідальність за створення якого покладали на групу майстрів під керівництвом Д. Паркера. Команда досліджувала вплив радіації для того, щоб максимально точно передати всі стадії радіаційного ураження. Тестування спеціального гриму відбувалось перманентно. Це була дуже об'ємна та складна праця – десять фахівців гримували одного актора, персонаж якого, за сценарієм, постраждав від радіації [Додаток Г 11] [110].

Серіал майстерно відтворив образи 80-х рр. завдяки пильному тестуванню гриму. Акторів гримували заздалегідь, а якщо волосся не відповідало певній дійсності, застосовували перуки, загальна кількість яких переважала 150 виробів. Значну увагу гримери приділяли специфічним деталям, наприклад, підбираючи відтінок помади, враховували естетичні вподобання відповідної епохи. На противагу цьому, масові сцени з шахтарями вимагали зовсім іншого підходу. Гримери зобразили 50 робітників покритими брудом після роботи в шахті, включаючи такі дрібниці, як бруд під нігтями [110].

Отже, в ранній кінемаграфічний період (1910-1930 рр.) мистецтво гриму було спрямоване на створення контрасту й експресії емоцій. Панувало німе кіно, яке надавало велике значення візуальному сприйняттю та емоційному вираженню. В Україні починає розвиватися власна традиція виготовлення гриму та відкриваються спеціалізовані навчальні курси. Грим у кінопроектах був спрямований на передачу характерів персонажів і підкреслення їхньої психоемоційної складової.

Під час радянського періоду 1930-1990 рр. мистецтво гриму в українському кіно значно розвинулося та зазнало значних трансформацій. Гримери створювали образи, які відповідали вимогам соціалістичного реалізму, а також акцентували національні особливості української культури. У той час мистецтво гриму відображало художні тенденції та ідеологічні принципи радянської держави. Так званий «соціалістичний реалізм» проголошувався необхідним базисом художньої творчості. У кіно акцентувалося на національному фольклорі та традиціях, що відображалося в образах героїв і

характері зовнішнього вигляду. Відображення національних традицій радянського кіно все ж відіграло роль у зміцненні самосвідомості українського народу та збереженні етнокультурних цінностей, попри ідеологічний тиск наративів радянської влади [108].

Ранній незалежний період (1991-2000 рр.) був періодом значних змін для українського кіно, коли гримери отримали можливість працювати з різноманітними жанрами та стилями від драм до комедій та експериментального кіно. На початку цього періоду мистецтво гриму зазнало обмежень і недостатнього розвитку через складне економічне становище країни. Ближче до кінця періоду мистецтво гриму характеризувалося експериментами зі стилем і техніками, намагаючись відобразити зміни, які відбувалися в країні, а також відкрити нові горизонти для творчості.

Сучасний період мистецтва гриму в історії українському кіно першої чверті XXI ст. відображає вплив світових тенденцій та новітніх технологій. У цей період з'являється престижна кінопремія «Золота Дзига. Найкращий грим», що надає українським художникам з гриму визнання та можливість продемонструвати свої здібності на високому рівні. Якісно вдосконалилися технології відтворення фантазійних і казкових персонажів, більш реалістичними стали можливі образи вікового гриму. Грим у кіно все більше стає пов'язаним з комп'ютерними технологіями, що відкриває нові можливості для режисерів у пошуках зовнішньої характеристики персонажів.

З ростом незалежної кіноіндустрії в Україні більше фільмів виходять за межі традиційних образів і жанрів. Ця обставина вказує на те, що гримери отримали значно більше свободи для експериментів і використання нестандартних технік. З розвитком технологій гриму гримери спроможні створювати все більш складні та реалістичні образи. Як і в інших частинах світу, в Україні грим починає розглядатися як форма мистецтва. Гримери не просто створюють образи для персонажів, вони також виражають свій власний творчий внесок у кіно.

3.2. Особливості розвитку українського естрадного гриму

Набуття зовнішнього вигляду естрадного виконавця за допомогою гриму віддзеркалює як соціокультурні, так і особистісні потреби у формуванні цілісного сценічного образу. Такий образ часто базується на жанрових стереотипах і водночас сприяє створенню естетичної реальності, притаманної конкретному напрямку естради. У межах сучасної популярної культури грим виявляється багатограним інструментом, що зумовлює поліфункціональність результату його нанесення. Адже кінцевий естрадний образ, змодельований завдяки косметичним засобам, не є пасивним наслідуванням канонів, а, навпаки, може репрезентувати авторське бачення естетики. На концептуальному рівні грим постає символічною знаковою системою із певною структурною організацією, яка віддзеркалює тематичну й емоційну систему естрадного жанру. При цьому його функціонування вибудовує спеціальний простір для комунікації, де поєднуються художні й технічні засоби, необхідні для втілення артистичної візії.

Цілісний метод розбудови персонального стилю естрадного виконавця неодмінно стосується ретельного опрацювання візуальних характеристик, зокрема, гриму. У цій площині зовнішні риси артиста стають надзвичайно важливими, оскільки вони формують перше враження і співвідносяться із уявленнями глядачів про індивідуальність виконавця [28, с. 51]. Звернення до сценічної символіки передбачає, що артист створює певний концепт виступу, де глядачі «прочитують» цілісний образ, закладений у зовнішності, рухах і, безумовно, у гримуванні. В естрадній практиці грим, на відміну від театральної традиції, не завжди покликаний визначати сюжетну позицію героя, виконуючи роль засобу миттєвого емоційного й візуального посилення. Утім, з огляду на публічний характер цього жанру, грим є цілісним семіотичним інструментом, що стикається із завданням відобразити не лише привабливість, а й сутнісні риси особистості, які закладено в сценічний образ. Саме тому його використання має сенс розглядати як складний конструкт, де кожен

деталізований штрих набуває семантично насиченого характеру й збагачує візуальний код виступу.

У статті В. Медведєвої «Сучасні технології використання гримувального мистецтва у створенні художнього образу на естраді» акцентується, що грим, як візуальний компонент естрадного іміджу, постає ключовим засобом формування сценічної ідентичності. Авторка називає гримування семіотичним актом, у якому кожен елемент, що нанесений на шкіру виконавця, передає певну ідею від виконавця до аудиторії, а також забезпечує емоційне залучення глядачів. У такий спосіб грим виступає універсальною технікою авторського самовираження, що залежить від творчого задуму і значною мірою визначає, наскільки ефективно встановлюється контакт із публікою [66, с. 107].

У контексті естрадного мистецтва грим є не лише інструментом корекції зовнішності, але й суттєвим засобом формування сценічного персонажа. Така візуальна конструкція уявляється результатом колаборації між художником по гриму та виконавцем, де кожний елемент візажу носить визначене семантичне навантаження. Перший контакт глядача з естрадним артистом, який виходить на сцену, визначає перші асоціації й емоційне сприйняття виступу. Таким чином, грим акцентує не тільки на візуальній привабливості, але й допомагає передачі глядачам внутрішнього світу сценічної особистості. Характеристики образу, втіленого на сцені, зазвичай, мають виразний, насичений характер. Їх стиль завжди враховує конкретний жанр виступу та історико-культурний контекст. Тому вибір гриму доречно вважати необхідним чинником, який корелює із загальними артистичними інтенціями виконавця та з певним історичним періодом [103, с. 21].

Розвиток гримувального мистецтва в українській естраді налічує декілька таких важливих періодів своєї історичної еволюції, які дещо збігаються з періодизацією розвитку гримувального мистецтва в українському кінематографі:

- радянський період 1930-1990 рр.;
- період буття української культури доби незалежності останнього десятиріччя ХХ ст.;

- сучасний період першої чверті ХХІ ст.

Мистецтво гриму в українській естраді радянського періоду 1930-1990 рр. відіграло важливу роль у візуальній репрезентації артистів естради. У радянський період візаж слугував не лише засобом корекції зовнішності, але й важливим інструментом формування сценічного образу артиста. Мистецтво гриму в українській естраді тісно пов'язане з розвитком масової культури й естрадного жанру, які починають формуватися на теренах України з 1930-х рр. ХХ ст. До цього періоду в Російській імперії не існувало поняття естради як самостійного жанру; музичне мистецтво обмежувалося академічною та народною піснею. Естрада як жанр масової культури виникає одночасно з появою засобів масової інформації, які сприяють поширенню культурних продуктів до широкої аудиторії. Тому саме в цей час, з 1930-х рр. ХХ ст., в Україні виникає масова радянська пісня, що знаменує початок естрадного жанру як складника масової культури. Виникнення естради стало каталізатором для розвитку мистецтва гриму: він набув нового значення як засіб створення образів, які відповідали ідеологічним вимогам та естетичним стандартам соціалістичного реалізму. Естрадні артисти потребували виразних зовнішніх характеристик, які б підсилювали привабливість для масового глядача. У цьому контексті грим підкреслював індивідуальні риси виконавця, адаптуючи його зовнішність до естетичних вимог часу та очікувань глядачів. В українській радянській естраді мистецтво гриму стало невід'ємним компонентом естрадного виступу. Гримери прагнули того, щоб їх робота відображала сучасні тенденції і водночас була в гармонії з характером і художнім стилем артиста. Грим надавав виступу додаткового драматизму, емоційної насиченості та відтінку персонажа, якого втілював артист на сцені. Протягом декількох десятиріч радянські спеціалісти з гриму активно розвивали свої методи, експериментуючи з техніками і засобами візажу відповідно до технологічного прогресу.

1950-ті рр. були характерні для естрадного мистецтва стилю, який отримав назву «радянський ампір». Ця епоха визначалася розкішними вбраннями, яскравим макіяжем та об'ємними зачісками.

Період післявоєнних десятиліть радянської естради визначався іменами видатних артисток К. Шульженко та Л. Гурченко. Особливо значущим у контексті естрадного мистецтва було формування сценічного образу Л. Гурченко. Специфіка часу, коли вона досягла своєї популярності, вимагало від артистки особливого підходу до підкреслення сценічної індивідуальності. У виборі палітри для візажу співачки можна відзначити використання насичених кольорів, зокрема для акцентування губ та очей. Замість превалюючої в той час естетики реалістичного гриму, артистка надавала перевагу сміливим акцентам. Очі, зазвичай виразно підкреслені тіннями та тушшю, стали домінуючим елементом її гримування. Яскраві відтінки червоного на губах слугували ще одним сильним акцентом образу. Для підкреслення власної форми та пропорцій обличчя Л. Гурченко демонструвала майстерність у техніках контурингу, використовуючи бронзатори та хайлайтери. Важливо відзначити, що артистка підходила до формування своєї сценічної ідентичності з розумінням необхідності гармонії між компонентами – гримом, одягом, зачіскою та манерою поведінки. Її здатність гармонійно поєднувати всі елементи сприяло формуванню унікального сценічного іміджу, завдяки чому вона стала однією з найвідоміших артисток свого покоління [66, с. 107].

К. Шульженко, виконавиця романсів і народних пісень, відзначалася особливою грацією та унікальним тембром голосу. У контексті її артистичної діяльності грим відігравав стратегічне значення, стаючи важливим елементом сценічної ідентичності. Її підхід до створення образу був спрямований на підкреслення природної краси. Грим артистки складався з легкого контурингу, що підкреслювало рельєф обличчя, а за допомогою світлотіні виділялися вилиці та западини. Особливу увагу Шульженко приділяла очам. Такий підхід забезпечував увагу до їх виразності під сценічним освітленням. Для завершення образу часто застосовувалася помада нюдових відтінків, створюючи збалансований вигляд без багатошаровості та перебільшення. Цей підхід дозволяв співачці створити яскравий та водночас витончений образ.

У контексті естрадного мистецтва Радянського Союзу візажу приділяли особливу увагу, відображаючи панівні ідеологічні погляди та концепції «соціалістичного реалізму». У межах естрадних виступів грим став не лише засобом акцентування особливостей виконавця, а й механізмом передачі ідеологічних засад. Зокрема, створення образу «позитивного героя», який символізував ідеального радянського громадянина, передбачало використання натуралістичного гриму, близького до макіяжу. Такий підхід відповідав основним принципам «соціалістичного реалізму», спрямованим на відображення реальності в її «революційній динаміці». Окрім того, грим дозволяв створювати відчутний контраст між персонажами, які представляли різні соціальні класи. Ідеологічний підтекст передбачав акцентування піднесення пролетарських героїв на тлі «буржуазних», які зазвичай подавалися в негативному контексті. Проте, до кінця радянської епохи спостерігалось пом'якшення жорстких ідеологічних рамок у зовнішніх образах артистів. Зумовлювалося це змінами в суспільній свідомості, а також впливом закордонних культурних тенденцій, що сприяло творчому розвитку та експериментам у сфері естрадного мистецтва, зокрема у варіаціях зовнішньої характеристикації.

Одним з яскравих прикладів цьому постає творчість українського радянського артиста естради Н. Яремчука, котрий виступав на сцені в стилі «соціалістичного реалізму» і пропагував соціалістичні цінності й ідеали. Артист популярно прославляв робітничий клас, а його пісні були наповнені оптимізмом і вірою в краще майбутнє, що уявляється ключовими характеристиками комуністичної ідеології. Яремчук був прикладом справжнього радянського артиста, котрий служив ідеалам соціалізму [28, с. 103]. Сценічний грим був виконаний у стриманій колірній гамі, у якій переважали нейтральні нюдові відтінки, що підкреслювало природну привабливість і мужність. Використовувалось мінімум декоративної косметики: матуюча пудра або тональний крем, щоб згладити тон шкіри та прибрати блиск, який може виникнути під сценічним освітленням. Загалом, такий вид гримувальної схеми відображав особливості радянської естради означеного періоду.

Отже, зовнішній вигляд артистів, важливою складовою якого визнається грим, у радянській естраді відіграв важливу роль, відображаючи ідеологічні норми та цінності «соціалістичного реалізму». Проте із плином часу ця практика поступово зникла, і мистецтво гриму повністю звільнилося від строгих рамок минулої доктрини.

У 1960-х рр. естрадна сцена пережила значні трансформації. Артисти виступали на сцені, представляючи різні народи СРСР, включаючи українців. Гримери втілювали етнічні образи, використовуючи традиційні елементи українського національного вбрання, прикрас і гриму.

Популярними на просторах СРСР, включаючи Україну, стали вокально-інструментальні ансамблі, які виконували пісні на міжнародні теми, – ВІА «Кобза», «Водограй», «Смерічка», «Березень», «Дзвони», «Мрія», «Світязь», «Жива вода», «Візерунки шляхів», «Музики» та інші. Їхній внесок у культуру і розвиток музики був беззаперечним [28, с. 161]. Створені виконавцями естетика, музичний стиль і, звісно, сценічні образи вплинули на подальшу діяльність багатьох артистів. Сценічний грим радянських ВІА був часто простим. Зазвичай образи акцентували на зображенні фольклорних і традиційних українських мотивів, що відображалось у виборі кольорової палітри, орнаментів та загального стилю костюмів, зачісок і візажу. Використовувалися народні символи, наприклад, «берегині», що повинно відповідати створеним гримерами образам. Українські виконавці часто носили вишиванки, або на звичному одязі окремі її елементи та інші національні атрибути.

Гримери використовували яскраві кольори, зокрема червоний для акцентування губ, щік та повік. Це було спрямовано на підкреслення національних особливостей для забарвлення виступів естрадних зірок. Майстри гриму намагалися поєднати традиційні фольклорні мотиви із сучасними тенденціями в макіяжі та знайти між ними баланс. Фольклорні мотиви у виступах були притаманні не лише ВІА. Наприклад, відома народна співачка Н. Матвієнко часто виступала з традиційним українським репертуаром. Візажисти створювали для неї етнічні образи з акцентом на вишиванках та традиційному розумінні

української краси. Відданість національним традиціям простежувалась і в образах українського композитора та співака В. Івасюка. Артист був одним з найяскравіших представників радянської естради. Образи співака часто були простими й елегантними, що підкреслювало його музичний талант [71, с. 41].

Сценічний грим артистів естради часто не обмежувався лише обличчям. Він також спроможний наноситися та тіло, руки, шию артистів, наприклад, блискітки та стрази часто використовували ВІА, щоб додати образу ансамблю більшої екстравагантності й унікальності. Варто відзначити, що в контексті радянської естетики повторювані гримувальні схеми учасників ВІА могли бути використані для підкреслення єдності і колективізму ансамблю, заперечуючи індивідуальність кожного учасника. Так, популярний український естрадний ансамбль ВІА «Зоряні Брати» виступили з образами, які могли включати яскравий візаж і костюми. Візажисти акцентували на очах і губах виконавців, додаючи гламурного блиску до виступів. Деякі музиканти, наприклад, ВІА «Смерічка» використовували яскраві і барвисті образи, завдяки яким створювалася святкова та весела атмосфера. Інші, наприклад, гурт «Браво», віддавали перевагу більш стриманому і серйозному зовнішньому вигляду.

У 1970-х рр. на естраді знову з'явився яскравий візаж, але на цей раз він характеризувався більшою витонченістю та вишуканістю. Існувала тенденція зростання популярності яскравих кольорів у візажі: тіні використовували для створення контрастних образів, що виділялися на сцені. Особливо популярними стали «електрично» синій, зелений та фіолетовий відтінки. Радянські майстри гриму розуміли, що вплив сценічного освітлення може вплинути на натуральні відтінки шкіри, тому під час створення гриму обов'язково враховували колірну гаму світлових фільтрів.

Естрадні гримери накопичували різні прийоми та техніки нанесення косметичних засобів, завдяки яким ураховувалась специфіка сценічного освітлення: наприклад, при використанні жовтого світлофільтра необхідно посилити червону палітру в гримі на щоках і губах, тому що даний світловий фільтр може спотворити передачу кольору, посилюючи зелений відтінок.

Застосовуючи синій світлофільтр, слід урахувати такий ефект: рум'яна можуть набути лілового відтінку або стати фіолетовими. Для того, щоб цього уникнути, підсилювали базовий тон та зменшували насиченість червоного кольору, водночас підсиливши синю підводку очей та надбрівних дуг [66, с. 108]. Досвід провідних художників з гриму дав можливість зробити висновки, щодо впливу світлового оформлення сцени на сценічний грим. Загальні правила цього ефекту можна побачити в більшості навчальних посібників з гримувального мистецтва та в теоретичних працях, наприклад, у В. Медведєвої [66] та А. Шаркіної [116].

У той час особливої популярності набули естрадні виконавці, які співали пісні в стилі диско, наприклад, С. Ротару. Стилiстика її гриму була просякнута трендами епохи, але водночас зберігала індивідуальність іміджу. Зазвичай в образі співачки домінували стриманість та натуральність, які підкреслювали жіночність та витонченість. Інтенсивність візажу була пропорційна обставинам виступу – більш розкішний та яскравий застосовувався для вечірніх виступів або телевізійних шоу, тоді як денні або камерні заходи вимагали більш природного вигляду [71, с. 81].

Візажисти працювали над створенням гламурних образів, які включали яскравий макіяж та перлинний блиск на очах і губах. Водночас майстри все активніше експериментували з текстурами й фінішами: матова та перламутрова косметика могли плавно розтушовуватись, що надавало образу новизни й ширшого діапазону експресії. У виконавських професіях (спів, хореографія, конференс) яскраві акценти на очах вважали особливо потрібними, оскільки під інтенсивним освітленням вони часто втрачають виразність.

Професійні художники по гриму часто вдавалися до використання спеціалізованої косметики, яка відзначається своєю стійкістю та високим рівнем пігментації. Успішний сценічний макіяж потребує гармонії в усьому – врахування колористичних основ, тону та типу шкіри, кольору та довжини волосся тощо. Ескіз майбутнього візажу повинен враховувати особливості та стиль запланованого виступу. Єдність образу досягалася через злагодженість зовнішності, костюма та його складових [63, с. 237-238].

В естрадних виступах радянської епохи 70-х рр. з'явилася мода на умовні види гриму, які зосереджувалися на винятковості стилістики. Серед них виділявся особливий стиль *лінійного* гриму, за допомогою якого є можливість підкреслити риси, що має сенс для сприйняття артиста з великої відстані від сцени [65, с. 147-148].

Цікавим прикладом трендового елементу іміджу артиста свого часу можна назвати «образний макіяж». Цей вид макіяжу виник у 70-х рр., а для натхнення використовував елементи природи – пори року, птахів і квіти, створювалися унікальні образи. Цей новаторський підхід до гриму й нині активно використовується в українському естрадному мистецтві [62, с. 152-153].

У 1980-х рр. на сцені утвердився стиль, який можна визначити як «радянський рок». Цей період був позначений популярністю естрадних артистів, які використовували новий звук, наприклад, гурт «Скрябін» [84, с. 250]. Так, А. Кузьменко, незмінний лідер групи, часто демонстрував яскраві й екстравагантні образи. У таких випадках грим допомагав акцентувати художню унікальність певних образів. Для стилізації образу Скрябін використовував різні кольори, а також різноманітні маски та головні убори.

Українсько-радянський рок-гурт «Друге дихання» був відомий своїм яскравим і оригінальним гримом. Гурт був сформований у Києві в 1966 р. і швидко став одним з найпопулярніших рок-гуртів в Україні. Їхня музика поєднувала різні стилі, включаючи хард-рок, поп-рок і психоделічний рок, хоча самі музиканти, згідно з панівною тоді на Заході традицією, характеризували себе як «біг-біт». Цей гурт використовував яскраві кольори, візерунки та символи, які часто мали політичне навантаження. Наприклад, у композиції «Пісня про свободу» гурт використовував образ лева, який уявляється символом свободи та боротьби. Артисти створювали образи, щоб висловити індивідуальність та протестувати проти радянського режиму.

У період радянської епохи в Україні сценічний грим рок-музикантів виявився чітким відображенням характеру й еволюції жанру. Адаптуючи різні напрями музики, виконавці створювали візуальні образи, які доповнювали їх

музичні композиції. Особливо яскраво це можна спостерігати в групах, які входили до жанру глем-року та хард-року, де грим ставав одним з ключових елементів сценічного перформансу, про що пише В. Окаринський «Нарис історії західноукраїнської (галицької) рок-музики (1960-і – початок 1980-х рр.)» [84, с. 251].

Сценічний грим, від яскраво підкреслених очей до екстравагантних аксесуарів, функціонував як інструмент для генерації певних емоцій та реакцій серед аудиторії. При цьому різноманітність підходів до використання гриму була вражаючою: деякі музиканти прагнули до максимальної природності, інші обирали більш виразний стиль, що стало частиною творчості створення певної ідентичності. Таким чином, на культурних теренах радянської України сценічний грим задовольняв не лише естетичну функцію, а й мав глибокий семантичний зміст, демонструючи індивідуальність та творчий потенціал музикантів.

У радянський період, незважаючи на ідеологічні обмеження, рок-музиканти в Україні активно шукали можливості для творчого самовираження. Видатний представник цього напрямку та відомий артист С. Вакарчук використовує сценічний грим як важливий елемент сценічної візуальної естетики. Навіть до формування відомого гурту «Океан Ельзи» він часто застосовував білий грим, що призводило до створення його містичного образу на сцені. Його використання гриму змінювалося залежно від конкретних виступів, що відображало широкий діапазон творчих пошуків музиканта.

Аналізуючи контекст радянської сцени України, важливо звернути увагу на гурт «Еней». Колектив, який був популярним у 1970-х рр., поєднав традиційний український народний стиль з елементами рок-музики. Їх сценічні образи були насичені етнічними мотивами, що відображало творчу ідентичність колективу. Проте радянські виконавці дуже часто не мали можливості вільно демонструвати свої творчі експерименти, як це було з групою «Еней», яка була заборонена владою в 1979 р. [84, с. 260]. Таким чином, українська радянська сцена була місцем творчих пошуків, де грим

використовувався як засіб підкреслення індивідуальності музиканта та створення унікальної атмосфери під час виступів.

Мистецтво гриму в українській естраді раннього незалежного періоду останнього десятиріччя XX ст. пройшло значні зміни порівняно з радянською епохою. Саме цей період став часом активного розвитку естрадного мистецтва в Україні та формування нових тенденцій у зовнішньому вигляді виконавців. У ранній незалежний період українська естрада переживала стан відродження та пошуку «нового обличчя». Грим став важливим засобом для створення ефектних сценічних образів та виразності виступів [101, с. 119].

Під час періоду незалежності в Україні спостерігалася істотна трансформація у сфері мистецтва гриму. Отримавши творчу свободу, художники по гриму та виконавці змогли досліджувати різноманітні стилі та методики. Розвиток інформаційних технологій і посилення міжнародної інтеграції надали можливість українській естраді активно взаємодіяти з глобальними тенденціями в галузі сценічного гриму. Сучасні технології аерографії, силіконових протезів і різноманітних спецефектів стали доповненням до арсеналу українських гримерів, роблячи внесок в естрадне мистецтво країни. Ця динаміка відзначалася прагненням до створення виразних, емоційно насичених і провокаційних образів.

З огляду на історичний контекст радянська доба задала деякі вектори розвитку косметології. Але впровадження високоякісних косметичних продуктів, якими визнаються стійкі помади, кремові тіні та водостійкі підводки, відкрили нові горизонти для професіоналів даної галузі. Таким чином, період незалежності не лише сприяє формуванню виразних естетичних образів на українській естраді, але й значною мірою акцентує на національній ідентичності та культурних особливостях вітчизняної культури. У цьому контексті грим відіграє важливу роль, відображаючи та підсилюючи українську культурну спадщину через візуальну символіку.

У контексті музичного мистецтва естрадний грим є значущим інструментом для формування художньої ідентичності та візуальної

репрезентації. Грунтуючись на глобальних тенденціях у цій сфері, українська сцена активно інтегрує цю практику у свою діяльність, що сприяє створенню унікального візуального стилю виконавців. Візуальний образ не лише модифікує зовнішність артиста, але також слугує проекцією художньої візії, дозволяючи аудиторії сприймати соціокультурні та психологічні аспекти творчості артиста. Цей інструмент може бути використаний для акцентування специфічних рис особистості, відображення внутрішніх переживань та почуттів, а також стає мостом між внутрішнім світом музиканта та його публічним образом.

Проаналізувавши українську сценічну майстерність, можна виявити, що грим вважається одним із ключових компонентів у формуванні ідентичності, перебудові художнього повідомлення та конструюванні міфологічного простору окремої соціальної групи або окремого виконавця. Це не тільки стимулює увагу з боку аудиторії, але й поглиблює розуміння музичного матеріалу. У такому контексті естрадний грим може бути відповідним чинником культурологічного аналізу сучасного українського суспільства.

Отже, естрадний грим як компонент вітчизняної культури являє собою об'єкт з багатогранними семіотичними імплікаціями, що заслуговує детального наукового дослідження.

У деяких аспектах грим естрадних виконавців може бути створений за допомогою традиційних технік. Він завжди передбачає унікальність і відображає особливості конкретного музиканта та співака. Тому грим можна розглядати як амбівалентний інструмент: з одного боку, він є способом відображення індивідуального образу, з іншого – вважається способом встановлення зв'язку з універсальними культурними образами.

Рок-гурт «ВВ» («Воплі Відоплясова»), фронтменом якого є О. Скрипка, займає відоме місце на українській сцені. Гурт впізнаваний не тільки за рахунок особливої музичної майстерності, а й завдяки детальному підходу до сценічного образу. Музиканти з успіхом інтегрували українську етнічну тематику в межах рок-музики, пропонуючи унікальний фолк-рок напрям. У своїх

сценічних образах О.Скрипка часто використовує кольорові окуляри, ексцентричні головні убори й інші аксесуари. Мінімалістичний грим доповнюється акцентом на очі, що виконується чорним олівцем і тушшю. Сценічний грим учасників гурту, хоч і зазвичай тяжіє до стриманості, все ж відзначається своєю ефективністю впливу на аудиторію. Особливу увагу «Воплі Відоплясова» приділяють візуальному компоненту, репрезентуючи етнічні українські мотиви та використовуючи яскраві кольори й орнаментику. Цікавим уявляється рішення образів гурту, які відображені в кліпі до пісні «Чіо Чіо Сан» [Додаток Г 16]. У роботі даного гурту містяться елементи української та японської традиційних культур. Співпраця учасників творчого процесу з українсько-японським центром дозволила з глибокою деталізацією відтворити грим у стилі театру Кабукі, що має велике символічне значення. Фронтмен гурту виступив режисером роботи, а також запам'ятався втіленням образу гейші.

Продовжує творчу діяльність гурт «Океан Ельзи», який на сьогодні вважається одним із найвідоміших в Україні. Соліст користується авторитетом не тільки в ролі талановитого музиканта, а й справжнього шоумена. Зокрема, у своїх сценічних образах 90-х р. артист намагався відтворити образ іншого музиканта – Джима Моррісона та бути схожим на нього. У цей період гурт здебільшого обирає стриманий підхід до стилізації візуальних компонентів. Учасники часто з'являються в костюмах темних кольорів, що контрастують з білими сорочками. Фронтмен гурту часто доповнює образи за допомогою аксесуарів, які складають шарфи, браслети, намиста та персні. Колірна палітра сценічного макіяжу змінюється залежно від заходу, значну увагу приділяють очам. У цьому разі акцент здійснюється за допомогою чорної підводки, також використовуються різнокольорові рум'яна та хайлайтери. Зірка іноді фарбує волосся в різні кольори, наприклад, у синій або зеленій. Важливим визнається внесок професіоналів у сфері гриму, зокрема візажиста В.Турчина, котрий відповідає за створення візуальних образів музикантів означеного періоду. У цьому контексті грим гурту не слід розглядати лише як засіб візуального оформлення. Він є потужним засобом комунікації, дозволяючи музикантам

виразити унікальність, донести творче бачення світу до аудиторії та підкреслити власну роль у сучасному музичному просторі України.

Ефективно використовує грим для сценічних образів А. Данилко, який створив яскравий комічний персонаж «Вірки Сердючки». Артист в образі Вірки грає багато різноманітних персонажів – провідницю спального вагона, школярку й інші, при цьому сам відповідає за створення гримування [68, с. 109]. Образ Вірки Сердючки, демонструє значущість гриму як інструменту сценічної візуалізації. Сердючка репрезентує ексцентричний і енергійний комічний типаж, для якого візуальний аспект постає одним із визначальних. Грим підсилює цей образ, додаючи йому гламуру, відвертості та характерності. Цей сценічний макіяж орієнтований на створення образу яскравої, відвертої жінки. Елементи, які включають насичені тіні, накладні вії, графічно підведені брови та губи, спрямовані на візуальне акцентування очей та широкого рота персонажа. Кольорова гама варіюється від ніжно-рожевих до насичених відтінків синього та фіолетового кольорів, гармонійно доповнює обрані сценічні костюми. Таким чином, грим шоумена працює на створення карикатурного, гротескного образу і робить виступи особливо ефектними та більш розважальними для аудиторії. Еволюція образу артиста та його вплив на культурний ландшафт України демонструють шляхи репрезентації культурної та гендерної різноманітності в сучасному світі за допомогою гриму.

У ранній незалежний період України естрада активно формувала свою національну ідентичність, основуєчись на різноманітних стилістичних орієнтирах. У цей час грим перетворився на інструмент вираження індивідуальності артистів, підкреслюючи унікальність виконавців і втілюючи різноманітні творчі концепції, що привертає увагу з боку аудиторії. Ця епоха була часом експериментів, пошуків нових векторів розвитку, де грим слугував дзеркалом соціокультурних змін, які відбувалися в українському суспільстві, а також віддзеркалював глобальні культурні тенденції [101, с. 119].

У 1990-х рр. декілька ключових чинників, зокрема політичні трансформації, активізація міжнародних контактів і вплив світової моди

сформували основу для нового погляду на грим. Комерційний сегмент суспільного життя, який швидко розвивався, сприяв появі нових косметичних продуктів, роблячи грим більш динамічним та варіативним. Ця декада засвідчила розмаїття підходів до гриму, включаючи як гламурні, так і андеграундні стилі. Грим став платформою для вільного вираження та створення пародійних комічних образів, із яких одним з найвідоміших став образ Вірки Сердючки. Цей персонаж демонструє силу гриму як засобу комунікації та культурної самоідентифікації в українському естрадному мистецтві.

Мистецтво гриму в українській естраді сучасного періоду (перша чверть XXI ст.) набуває нових форм і технік. Завдяки інтернету та зростанню міжнародної співпраці, українські гримери, візажисти та виконавці мають доступ до світових тенденцій і новітніх технік і технологій у цій галузі. Ця обставина відкриває нові можливості для експериментів і творчості у її межах. Широкій аудиторії цікаво спостерігати за виконавцем, який вирізняється унікальним іміджем, важливим елементом якого стає грим. Глядачів приваблює артист, котрий виглядає нестандартно і захоплює своєю неповторністю [53, с. 176].

Сучасна українська естрада характеризується значною кількістю різноманітних виконавців, які прагнуть вирізнитися на тлі загальної картини. Гримери та стилісти допомагають артистам, створюючи унікальні образи, які підкреслюють індивідуальність. У роботі сучасні майстри все частіше використовують екологічні й органічні матеріали, які не лише безпечні для артистів, але й забезпечують дбайливе ставлення до навколишнього середовища. Активно використовують нові технології, серед яких чільне місце належить комп'ютерному моделюванню, 3D-друку та віртуальній реальності. Це дозволяє гримерам досягати вражаючих результатів, створюючи неперевершені образи для виконавців.

А. Шаркіна у своїй дисертації перелічує сучасних українських гримерів та їх досягнення [116]. Серед них – Т. Антоненко, котра працювала з І. Дорном, Джамалою та Монатіком, а також з іншими відомими діячами естради сучасної сцени. З 2021 по 2024 рр. вона активно співпрацювала з провідними зірками,

створюючи образи для музичних відео, концертів і телевізійних проєктів. У 2021 р. візажистка працювала над створенням образу Т. Кароль для кліпу на пісню «Красиво». Цей відеокліп став визначним у кар'єрі співачки. Завдяки майстерності Т. Антоненко, Кароль постала в образі, який гармонійно поєднував елегантність із викликом. Візаж з акцентом на виразних очах і насичених губах підкреслював жіночність і силу виконавиці, надаючи образу драматичності та глибини. Кліп отримав схвальні відгуки критиків, які відзначили його візуальну досконалість. У 2022 р. Т. Антоненко створювала образи для сольного проєкту Н. Дорофєєвої. Для кліпу на пісню «Горить» художниця розробила сміливий і динамічний макіяж, що відображав новий творчий етап співачки. Антоненко підкреслила природну красу співачки, зробивши акцент на очах та вилицях, що додало образу свіжості й енергії. Цей кліп став символом оновленого стилю та естетики виконавиці. Завдяки майстерності, Т. Антоненко продовжує залишатися однією з найвпливовіших візажисток України, створюючи образи, які підкреслюють індивідуальність і стиль сучасних українських зірок [116, с. 111-112].

Відомою українською художницею з гриму артистів естради є К. Малярчук, котра отримала визнання як художник гриму в галузі сценічного мистецтва. У 2020 р. вона як майстер постижерних виробів створювала образи для відеокліпу гурту «Антитіла» [116, с. 111-112]. Цікавими є створені нею фантастичні образи «зомбі» в кліпі «Маскарад». Тут складність полягала в тому, що в сценах були залучені понад 500 осіб. Головним гримером у кліпі «Маскарад» виступила Д. Духновська, а К. Малярчук працювала в складі творчої команди продакшена [Додаток Г 21]. У період з 2021 по 2024 рр. вона створювала яскраві й неповторні образи для багатьох відомих вітчизняних виконавців і музичних гуртів. Візажистка також активно займається викладацькою діяльністю, де вона навчає студентів грима та постижерного мистецтва. Її педагогічна робота сприяє формуванню нового покоління професіоналів, завдяки передаванню їм багаторічного досвіду та знань. Дослідниця є почесним членом журі багатьох творчих конкурсів і фестивалів,

включаючи конкурс мистецтва гриму «Джоконда» [91, с. 13]. К. Малярчук своїм творчим підходом та участю у соціальних ініціативах залишається значущою постаттю в українському гримувальному мистецтві, надихаючи багатьох і розвиваючи цю індустрію.

Мистецтво гриму не лише допомагає створювати диференційовані унікальні образи, але й підкреслює особливості кожного виконавця, дозволяючи йому виділитися на тлі колег по сцені. Цей аспект є невід'ємною складовою шоу-бізнесу, впливаючи на перцептивний образ зірок, а також на сприйняття творчого доробку артистів. Використання гриму як візуального інструменту в естраді сприяє втіленню творчих концепцій, дозволяючи артистам підкреслити характер музики, стиль та взаємодіяти з аудиторією на більш глибокому візуальному рівні.

Художниця з гриму М. Борщевська визнається засновницею київської студії з іміджу та стилю M-Look. Вона працювала в багатьох відомих телепроектах, таких як «Танці з зірками», «Шанс» та ін. Візажистка втілювала образи відомих естрадних співаків і гуртів, вміло формуючи індивідуальний стиль, враховуючи особливості персональної репрезентації артистів [116, с. 110-111]. За останні роки художниця втілила низку яскравих робіт включаючи образи відеокліпу «Солодкі 16» співачки Тарабарової, роботу в кліпі «О, Панно!» Артема Пивоварова та гурту The Вуса у 2024 р.. А також як візажиста і стиліста для зйомок популярного журналу Плей бой.

Рок-гурт «The Hardkiss», який брав участь у Національному відборі до Євробачення 2016, відрізняється своїм авангардним стилем образів. Солістка Ю. Саніна відома своїми експериментами з гримом, включаючи контрастні кольори та незвичайні елементи. У багатьох її кліпах майстром зі сценічних образів колективу виступав відомий мейкап-артист – С. Чайка. Їхній тандем став визначальним у створенні образів, які відображають сучасні тенденції й індивідуальність гурту. Нині С. Чайка визнається головним офіційним візажистом бренду косметичної продукції L'Oreal України. Авторський стиль роботи візажиста характеризується увагою до створення комплексного образу

виконавця, «зміщуючи акценти» та виділяючи окремі нюанси зовнішнього вигляду [116, с. 111].

У 2023 р. Юлія Саніна стала однією з ведучих Євробачення. Її образи, які не залишили байдужими ні шанувальників, ні критиків, стали об'єктом широкого обговорення. Макіяж, створений С. Чайкою, наголошував на виразності очей і губах, додаючи образу глибини й драматизму [Додаток Г 17]. У 2024 р. під час Національного відбору на Євробачення Ю. Саніна знову привернула увагу незвичайним футуристичним виглядом. Макіяж підкреслював природну красу, додаючи образу загадковості та витонченості. Співпраця між Ю. Саніною та С. Чайкою яскраво ілюструє гармонію між музичним та візуальним мистецтвом, створюючи образи, які запам'ятовуються глядачам і підкреслюють унікальність гурту.

Сучасна українська художниця з гриму В. Бессараб значну увагу приділяє роботі з протезним, пластичним видом гриму та з техніками боді-арту. Вона працювала над відомими українськими проєктами – «Х-Фактор», «Україна має талант», «Танці із зірками», «Танцюють усі!-2», «Супермодель по-українськи» та ін. Упродовж 2014-2015 рр. візажистка співпрацювала з телеканалом СТБ у масштабному проєкті 3D-телешоу «Вартові Мрій» [Додаток Г 22] [116, с. 89]. У численних інтерв'ю В. Бессараб зауважувала про складність роботи над візуальною частиною заходу, а також звертала увагу на технічні особливості: для створення образів гримерами було використано близько 250 кг гриму [77]. Різдвяна історія «Вартові мрій» передбачала багато казкових персонажів, і для перетворення артистів гримери застосовували здебільшого технологію пластичного гриму, широко використовувались постижерні вироби, латексні накладки та наліпки. Зважаючи на те, що прем'єри вистав відбувалися майже щодня, В. Бессараб повсякдень виготовляла для артистів елементи, які вимагали заміни. Спеціально для шоу гример розробила маски, виготовлені таким чином, щоб актори мали змогу залишити можливість мимічної гри [13].

В. Бессараб – перший український фахівець, котра пройшла навчання в провідній голлівудській школі Cinema Makeup School. Вона стала першою

українкою, яка посіла друге місце на відомому міжнародному конкурсі IMATS-2016 Battle Of The Brushes у Лос-Анджелесі [77]. У 2022 р. В. Бессараб працювала над створенням образів для музичного кліпу гурту «Антитіла» на пісню «2Step», записану спільно з британським співаком Едом Шираном. Цей кліп відображає реалії воєнного часу та став символом підтримки України на міжнародній арені. Завдяки своїй майстерності й інноваційному підходу до гриму, В. Бессараб продовжує робити значний внесок у розвиток української музичної індустрії, створюючи унікальні та запам'ятовувані образи для артистів [13].

Художник по гриму І. Беліна працювала над образами в українському сатиричному проєкті «Дизель Шоу». Протягом тривалого періоду гример не тільки виконувала грим, а й самостійно виробляла постижерні вироби. Цікавою справою уявляється її співпраця з шоуменом Д. Монатіком. Для нього майстер виконувала грим і бороду в складній техніці, що потребувало особливої майстерності, тому що на зйомках за сценарієм кліпу вироби повинні були зістригати. Протягом п'яти років вона відповідала за створення яскравих сценічних образів не тільки для самого артиста, а й для його танцювального колективу, що значно вплинуло на формування неповторного візуального стилю виступів. Як концертний гример впродовж останніх років з артистом працювала візажистка та викладач мистецтва візажу О. Бушинська. У 2022 р., з початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну, Олена вступила до лав Сил територіальної оборони України. Таким чином, внесок О. Бушинської не обмежується лише сферою української естради. Вона не тільки допомагає створювати унікальні сценічні образи, але й своїм прикладом громадянської сміливості надихає інших.

Український естрадний ансамбль «Dakh Daughters» [Додаток Г 1], який поєднує елементи «фрік-кабаре» та театрального перформансу, активно інтегрує грим у свій візуальний арсенал. Стратегія візуального рішення колективу нагадує стилізацію традиційних японських ляльок, де переважним постає білий колір обличчя. Учасники гурту зазначають, що процес гримування для ансамблю вважається не просто методом візуального перетворення, а й особливим

ритуалом перед виступом. За інтерв'ю однієї з учасниць С. Мельник основою їх гриму складають кремкові білі фарби, які фіксуються спеціалізованою пудрою, що дозволяє забезпечити довготривалий і незмінний вигляд роботи. Завершальними акцентами гримувального малюнка є чорна окантовка очей, накладні вії, насичені рум'яна й експресивна червона помада [113].

Грим етнопопколективу «KAZKA» відрізняється своєю визначною сценічною ідентичністю, яка базується на етнічних мотивах. У контексті гримерської практики особливе місце займає візаж вокалістки О. Зарицької, яка активно використовує традиційні українські кольорові та стилістичні рішення. Грим допомагає забезпечити візуальну гармонію образу під час виступів. Солістка гурту активно розширює свою діяльність у сфері краси і моди, ведучи освітній блог на YouTube. В одному з епізодів, у співпраці з візажисткою Ю. Кузьменко, артистка демонструвала особливості сценічного макіяжу, обравши характерні для виступів гурту косметичні засоби й інструменти, що включало оригінальні елементи – вії, створені з квіткових пелюсток. Їх специфічний дизайн, виявився ідентифікаційним для гурту та став характерною рисою образу [Додаток Г 18].

У сучасному мистецтві гриму на українській естраді спостерігається значний вплив кіномистецтва, телевізійних продуктів та анімації. Гримери не лише вдосконалюють свою майстерність, але й застосовують новаторські підходи, інспіровані масовою культурою. Адже, завдяки розвитку соціальних медіа та блогінгу, нові тренди в гримі швидко набирають популярності. Виконавці не просто слідують моді, а взаємодіють зі своєю аудиторією в мережі, ділячись свіжими ідеями та майстер-класами. Ця взаємодія дозволяє прихильникам зазирнути за лаштунки мистецтва та відчувати ще більшу близькість до своїх кумирів. Новітні тенденції в гримі часто об'єднують елементи різних видів мистецтв: від моди до живопису, від скульптури до графіки. Це відкриває безмежні горизонти для творчого самовираження, надаючи можливість створення яскравих і неперевершених образів на сцені.

ОНУКА, представник української музичної сцени, визнається прикладом інтеграції традиційних народних мотивів гриму стосовно сучасної електронної музики [Додаток Г 19]. Оснований композиторкою Н. Жижченко музичний колектив демонструє особливий підхід до синтезу культурних і музичних елементів. Сценічний образ вокалістки включає елементи гриму, додатково підкреслюючи цю інтеграцію. Зокрема, грим вважається інструментом, який дозволяє звернути увагу на комбінації традиційних і сучасних естетичних компонентів, додаючи образу виразності та містичної глибини. Застосування яскравих кольорів, а також етнічних і геометричних мотивів корелює із традиційними українськими арт-напрямами, що свідчить про глибоке розуміння та повагу до національної культурної спадщини в контексті сучасного мистецтва.

Також слід зазначити гурт ZWYNTAR, який грає у дарк-кантрі, готик-американна, саузерн-рок і готик-фолк, що зумовлює стильові характеристики образів виконавців [Додаток Г 20]. Цей музичний колектив славиться своїм унікальним використанням готичного гриму. Основу образів його музикантів складають світла, майже бліда тональна фарба, яка виглядає дуже контрастно поряд з насиченими темними кольорами на губах і очах. Для надання виразності очам гурт часто вдається до темних кольорів – тіні чорного, глибокого сірого або навіть фіолетового відтінків. Додатковий акцент робиться завдяки контурному олівцю чорного кольору.

Артист DZIDZIO (М. Хома) являє собою колоритний сценічний образ і вважається одним з найбільш яскравих представників української естради. Сценічний грим, який використовується у виступах цього артиста, являє собою комплексний естетичний засіб, який забезпечує додаткову виразність та характер сценічного образу. Специфіка малюнка гриму вбачається в театральнo-карикатурних елементах, які вдало корелюють з веселим та енергійним характером творчості музиканта. Контрастність та яскравість кольорів сприяють акцентуванню експресивних рис обличчя, додаючи цілому образу додаткової виразності [53, с.171].

Отже, розвиток гримувального мистецтва в українській естраді можна розділити на три ключові періоди – радянський, ранній незалежний і сучасний, кожний з яких має свої особливості та стилістичні риси. Радянський період характеризувався впливом ідеології з використанням етнографічних і тематичних образів, тоді як ранній незалежний період приніс колоритні й екстравагантні сценічні образи, які відзначені зростаючим різноманіттям стилів. У сучасний період грим стає інструментом для експериментів з національними мотивами та авангардними техніками, завдяки чому відомі візажисти створюють унікальні образи для артистів естради.

3.3. Сучасний стан і перспективи розвитку мистецтва гриму у XXI ст.

У сучасному мистецтві гриму XXI ст. простежується поєднання традиційних та нових технік, інноваційних матеріалів і технологій, а також наближення різних галузей мистецтва, що створює безліч можливостей для художників гриму та їхньої творчості. Грим розширив свою сферу впливу, і тепер гримери спеціалізуються в галузях реклами, fashion, різноманітних субкультурних практиках, акціонізмі, відеоіграх та інших культурних сферах буття. Це відображає різноманітність мистецтва гриму та його значення в сучасній культурі.

Незважаючи на появу нових технологій та новаторських підходів до краси, традиційний грим залишається не тільки актуальним, але й набуває нових вимірів у відображенні культурних цінностей, ідентичностей та естетичних вподобань. Традиційний грим – це інструмент культурної самоідентифікації, який використовувався в різних культурах світу. Від аборигенів Австралії до корінних народів Європи та Азії він застосовувався для ритуалів, свят, у воєнних походах або як елемент створення повсякденного образу. Сучасна культура активно переймає ці традиції, адаптуючи їх до нових трендів у моді. Техніки, які колись були використані для підкреслення соціального статусу, сакрального змісту або військових цілей, тепер використовуються для створення інтегруючих і креативних візуальних

вражень. Сучасні художники гриму черпають натхнення з традиційних форм оздоблення тіла, розширюючи межі своєї творчості та трансформуючи старовинні техніки в нові способи їх модифікації. Це підтверджує незмінну важливість гриму як інструменту самовираження. Традиційний грим з його фольклорними мотивами трансформується в сучасних естетичних практиках, а також впливає на процеси самоідентифікації та культурної ідентичності ХХІ ст.

Вплив традиційного гриму можна помітити в багатьох сучасних трендах. Наприклад, техніки боді-арту з мотивами орнаментів аборигенів Австралії або татуювання в стилі маорі вже стали частиною глобальної культури. Африканські й індіанські мотиви застосовуються в художньому гримі на модних показах та в кінематографі.

Сучасні українські художники гриму часто використовують традиційні мотиви орнаменталістики, синтезуючи їх з образами сучасної стилістики, що, в цілому, характерно для теперішньої культурної ситуації: квіткові мотиви, геометричні візерунки, символи землі, сонця та води стають основою для створення нових актуальних образів. Авторка даної дисертації в статті «Грим як простір семіотичної комунікації» [92] аналізує результати творчої праці фотомитця І. Єфімова, які викликали глибокі почуття та реакцію в соцмережах. Серія знімків включає фотографії, на яких використовуються косметичні матеріали, аксесуари, костюми та інші засоби для втілення образу української ляльки-мотанки. Це вражаюче поєднання візуальних аспектів, що акцентує на символізмі та глибокому змісті кожного кадру. Дана фотосесія не лише втілює красу та мистецтво фотографії, а й занурює глядачів у символічний світ української культури [Додаток Г 23] [27].

У цьому контексті подвійна семіотична природа гриму має символічне навантаження, що веде глядача до образу ляльки-мотанки за принципом візуальної тотожності. Образ, створений за допомогою гриму, складається з таких компонентів: щільного тонування шкіри, узгодженого з кольором сукні, нанесеного таким чином, щоб перекривати колір шкіри; очей, закритих тонкою червоною стрічкою; червоної лінії, яка простягається від лоба до шиї по центру

обличчя. Смуга складається з кількох щільно переплетених ліній, які своєю текстурою нагадують волокна тканини, а також потоки крові. Лінія разом зі стрічкою на очах утворюють хрест. Колір, місце нанесення, геометрія розташувань різноманітних фігур, лінії та тон виступають знаками української ідентичності. Сутність даного творчого акту уявляється в репрезентації сакральної української культурної традиції з її обрядами. Згідно з архаїчною символікою, хрест на ляльці символізує сонце як центр Всесвіту та життя (також, відомо, що мотанка створювалась як оберіг, який набуває нових значень у контексті війни) [92, с. 39-40].

Семіотичний аналіз роботи концентрується на ролях усіх учасників цього акту творчої комунікації. Для фотосесії знялися жінки, чоловіки яких перебували в полоні. Як відомо, від початку війни захисники України тримають біля себе символічні мотанки як обереги. Отже, в цьому контексті в роботі фотомитця І. Єфімова простежується наявний синтез світоглядних уявлень української традиційної культури з нинішніми актуальними подіями. Цей образ належить до тематичних візуалізацій певних елементів української традиційної обрядності сучасного гримувального мистецтва. Запропонований тип гримування привертає увагу до актуалізації власної ідентичності в контексті українських традицій та подій сьогодення [92, с. 41].

Традиційний грим і народні мотиви займають важливе місце в сучасній українській культурі, стаючи важливою частиною нових трендів, і зберігають національну ідентичність. Візуальні мотиви української традиційної культури стають джерелом натхнення для сучасних художників гриму, які відтворюють та адаптують національні мотиви до вимог ХХІ ст. [92, с. 42].

Аналіз системи взаємодії сакральної семантики з гримом дає змогу з'ясувати функції цього культурного механізму. Різні варіації сакрального прикрашання тіла добре відомі в багатьох соціокультурних регіонах минулого. Вони разом створили поле наукових розвідок для дослідників у галузях культурології та мистецтвознавства, охоплюючи семіотику гримувального мистецтва та механізм сакралізації [92, с. 35].

Таким чином, грим має змогу виражати значущі архетипічні елементи сучасної художньої культури. Це зумовлено тим, що зміст колективного несвідомого через грим знаходить своє вираження в сучасному процесі сакралізації (ресакралізації), тобто набуванні елементами зовнішнього образу сакральної значущості. Дана обставина дає можливість застосувати стосовно вивчення гриму методологічний підхід, аналогічний щодо фольклору та міфології. Отже, враховуючи потужний вплив гриму на відображення самовираження, можна стверджувати, що мистецтво гримування використовується як інструмент для вираження репрезентації архетипів колективного несвідомого у XXI ст.. Поняття архетипу запозичено з роботи К. Юнга «Архетипи і колективне несвідоме» [120]. Архетипи, які сформовані протягом тисячоліть людської історії та відображені у міфах, релігіях і фольклорі, нерозривно вплетені в тканину колективного несвідомого. У контексті гриму ці архетипи можуть виявлятися у виборі кольорів, стилів і форм, які відображають універсальні патерни людського досвіду. З цього приводу прикладом може слугувати використання гриму як способу вираження індивідуального стилю, що може бути визначено через міфічні традиції.

Міфічна традиція використовується як схема конструювання сучасного індивідуального стилю. Наприклад, А. Шаркіною в статті «Художня структура тематичного жіночого образу з фольклорними мотивами: етапи створення» було висвітлене створення тематичного образу з традиційними українськими мотивами, що символізує осінні землеробські народні традиції та обряди. Ця взаємодія сучасної людини «з культурним досвідом давніх українців» створюється за допомогою елементів гриму [115, с. 148]. Авторка зазначає, що кожна з його деталей – грим, зачіска, костюми тощо, створювалися за допомогою художньо-асоціативного методу, що синтезує асоціації зі жницею у вінку з пшеничних колосків із традиційної української міфології з тенденціями сьогоденної молодіжної моди [115, с. 150]. Тобто індивідуум може використовувати знаки та символи, які мають сакральне значення у власній культурі для вираження персональної особистості або почуттів. Грим може виступати важливим

інструментом комунікації, що дозволяє виразити унікальність, водночас з'єднуючись з ширшими архетипічними образами та міфологічними значеннями, що, у свою чергу, через візуальний ряд стають доступними для реципієнтів. Таким чином, створення нових образів із різноманітних елементів за допомогою гриму призводить, зрештою, до процесу сакралізації.

А. Шаркіна охарактеризувала процес створення кожної структурної складової сакралізованого образу слов'янської міфології. До природної форми гримованої моделі брів було додано тонкі гілки колосків за допомогою спеціального силіконового клею, брови розчесано в такому ж напрямі за «ростом» декоративних елементів, неначе вони з них вирости. Авторка наголошує, що за допомогою колірної гами та прикладних елементів вдалося висловити контраст між юністю та зрілістю [115, с. 156]. Отже, процес сакралізації – перетворення повсякденних об'єктів або практик на метафоричні символи з глибоким міфологічним значенням – може проявлятися через малюнок гриму. Ця обставина призводить до розуміння, що грим може використовуватися не лише засобом персонального стилю, але і як символічна система дискурсивних практик, яка відображає також колективні образи. У цьому контексті грим, як і міфологія або фольклор, осмислюється через призму семіотики як науки про знаки та знакові системи.

Мистецтво гриму розвивається завдяки глобалізації та кроскультурній комунікації, які сприяють народженню нових гримувальних концепцій і технік, а також об'єднанню художників з гримування, які належать до різних модифікацій культури. Також слід відзначити роль гриму в розвитку культурної свідомості та культурному обміні між різними країнами та народами. Це впливає не лише на збагачення арсеналу гримерів, а й на циркуляцію традиційних практик, які, трансформуючись, продовжують посідати значуще місце в сучасній культурній свідомості. Саме завдяки гриму вдається не лише продемонструвати самобутність етнічних спільнот та окремих індивідів, а й досягти інтеграції цих спільнот у нове соціокультурне середовище [93, с. 30].

У процесі соціокультурної адаптації грим відіграє вирішальну роль у забезпеченні культурної унікальності. Для численних переселенців використання гриму може бути міцним символом їхньої етнокультурної спадщини, допомагаючи утримати зв'язок з власними традиціями. Цей аспект стає особливо актуальним, коли існує загроза культурної ерозії або «розчинення» всередині більшої культурної спільноти. Через застосування традиційних стилів, форм і технік гриму особа може підкреслити свою самосвідомість у приналежності до певної культурної спадщини та, одночасно, підсилити почуття принадності до етнічних цінностей, які зумовлюють її ідентичність. Варто навести приклад з мехенді (менді) – традиційними візерунками хною (фарбою з висушеного листя лавсонії), які визнаються популярним способом прикрашання обличчя та тіла серед жінок у різноманітних культурах Близького Сходу та Південної Азії [93, с. 31]. Ця техніка не лише візуально приваблива та містить у собі багатошарові семіотичні навантаження, але й виступає знаком традиційної народної спадщини та культурної самоідентифікації. Створюючи візерунки хною в новому середовищі, жінки, які мігрували в інші країни, мають змогу зберігати взаємозв'язки із власними культурними практиками та репрезентувати свою ідентичність з певними традиціями.

Як відомо, грим багато століть використовувався в суто практичних цілях. Сучасна гримувальна практика певною мірою стирає кордони між традиційно визначеними сферами його використання, так що військовий камуфляжний грим не стає винятком. Цей специфічний тип гриму, який має за мету приховати та замаскувати обличчя людини в бойових умовах, зазнав трансформації продовж історії буття людини. Військовий камуфляжний грим традиційно використовується для збільшення виживання військових на полі бою, завдяки своїм маскувальним властивостям. Характерні темні та світлі відтінки використовуються для створення ілюзій глибини та висоти, приховуючи природні лінії та форми обличчя. Так, в Одеській кіностудії розробили тактичний грим для ЗСУ, який допомагає бійцям ефективно маскуватися, не шкодячи шкірі. Робота художниці гриму К. Дубчак, спеціальна

суміш гриму, захищає українських бійців від впливу погодних умов [111]. Таким чином, у взаємодії військового камуфляжу та гриму спостерігається яскравий приклад того, яким чином практичний, функціональний аспект гриму може бути розширений через культурну рефлексію [Додаток Г 24].

Маскування обличчя є важливим компонентом сучасної військової практики. Маскувальний грим виконує подвійне завдання: він використовується як практичний засіб для зменшення помітності військовослужбовців і як символ військової культури, що відображає інтеграцію тактичних інновацій у щоденну практику військового мистецтва. Окремі розробки українським виробництвом артефактів тактичного гриму не тільки відповідають військовим стандартам, але й включають доглядові властивості, що дозволяє зберігати здоров'я шкіри під час тривалого використання. Використання маскувального гриму можна розглядати не лише як суто утилітарний інструмент, але й як прояв елементів сучасної військової естетики. Такий підхід ілюструє симбіоз технологічного прогресу і традицій української військової майстерності. Маскувальний грим у Збройних силах України є багатогранним елементом військової культури, який поєднує функціональність, технологічність та естетику.

У контексті сучасної культури можна стверджувати, що грим також стає інструментом активізму, використовуючи візуальні образи для привернення уваги до соціальних, політичних та екологічних питань. Художники гриму можуть створювати сильні та провокаційні образи для соціальних заходів. Зростає тенденція активного використання гриму в різноманітних соціальних заходах. Зокрема, посилюється його роль як механізму формування емоційності образів, які протестують проти насильства на війні в Україні. Соціальні кампанії, спрямовані проти насильства, відзначаються високою емоційною інтенсивністю, від якої в значному ступені залежить успіх ініціативи. У цьому контексті грим стає суттєвим інструментом, що допомагає забезпечити потрібний емоційний вплив на аудиторію. Однією з таких подій постають акції проти масових згвалтувань в Україні, здійснених російськими окупантами, які відбулися в різних

країнах світу. Ці акції проходили в рамках всесвітнього руху «Women for Ukraine – жінки для України» [122], які започаткували латвійські й естонські жінки. Їх учасники постали перед посольством Росії зі зв'язаними руками, мішками на головах і в закривавленій білизні. Головною метою акцій було привернути увагу до проблеми сексуалізованого насильства під час війни [95, с. 25].

Техніки гриму, які імітують наслідки насильства на тілі акторів у межах соціальних проєктів, мають потенціал стимулювати глядачів до активної дії в напрямі запобігання насильницьких дій, надання допомоги та підтримки постраждалим. Створення таких візуальних образів може ефективно поширювати ідею необхідності своєчасного реагування на подібні ситуації. Використання гриму в такому разі має на меті посилити виразність та емоційність зображуваних образів. Процес гримування як елемент культурного кодування дозволяє моделювати образи, які сприяють соціалізації та культурній адаптації, спрямовуючи свідомість індивіда до формування відчуття відрази до актів насильства. Грим стимулює ці процеси, роблячи візуальне кодування насильства надмірно експресивним. Окрім естетичної ролі, грим виконує семіотичну функцію, створюючи символічний простір осудження насильства. Така візуалізація стає виявом соціального протесту проти антигуманних дій, через які відбувається афірмація соціокультурного простору гуманізму як оптимального середовища для людини, культури і суспільства. Отже, можна вважати, що в кампаніях проти насильства грим використовується як потужний інструмент візуалізації та комунікації, що сприяє більш ефективній взаємодії з масовою публікою та підсилює емоційний вплив аналогічних заходів [95 с.27].

Мистецтво гриму як один з інструментів у створенні певних образів часто використовує реклама для впливу на думки споживачів. Яскравий грим здатний демонструвати ідею індивідуальності та самовираження, у той час, як більш нейтральний образ – відображати простоту й органічність продукту. Грим також може допомогти у створенні певної атмосфери або настрою в рекламі. Він може використовуватися в соціальній рекламі для підкреслення суспільно значущих питань або викликів. Наприклад, рекламні кампанії використовують

його для підкреслення різноманітності кольорів шкіри, віку, гендеру чи інших аспектів ідентичності. Нарешті, грим уявляється важливим інструментом у формуванні бренд-іміджу. Візуальний образ сприятиме визначенню питання: яким чином бренд сприймається суспільством та як допомогти відрізнити бренд від конкурентів.

Як приклад, варто навести патріотичну рекламну кампанію «Перемагають сильні духом», яку запустила гемблінгова компанія «Cosmolot» після повномасштабної агресії Росії проти України [Додаток Г 25]. Меседж реклами – перемога українців над окупантами. У серії рекламних роликів показано: яким чином персонажі української міфології та фольклору стають на захист рідної землі – Мара, Лісовик, Польова русалка тощо. До участі в рекламній кампанії був запрошений відомий український художник з гриму О. Цьось [87].

Гримувальні практики в різноманітних субкультурах. У їх горизонті грим використовується не лише засобом індивідуального вираження, але й як маркер групової приналежності та спосіб відокремлення від домінуючої «офіційної» культури. Наприклад, він є важливим візуальним атрибутом субкультури «готів» і відіграє роль не тільки естетичного акценту, але й важливого засобу вираження ідентичного стилю та символу угруповання. Образ гота створюється гримуванням обличчя в чорно-білі, монохроматі кольори. Тон наближений до білого, що нагадує вигляд порцеляни або снігу. Затемнені чорним вилиці, брови та очі, чорна помада. Названа гримувальна схема створює контраст між блідістю шкіри та темрявою рис обличчя, що використовується концептуальним прийомом у рамках означеної субкультури [94, с. 357].

Субкультура кіберготів, яка поєднує елементи «класичної» готики з технологічними та футуристичними впливами, часто користується гримом з металевими тонами [Додаток Г 26]. Яскраві неонові та срібні кольори, а також візерунки, які нагадують механізми цифрових мікросхем, відображають технологічну спрямованість субкультури. Характерні елементи гриму включають різні текстури, графічні лінії та електронні компоненти, часто імітуючи образи з наукової фантастики та кібернетики [174, с. 210]. Водночас, як

і в готичній субкультурі, зберігається вплив темних і похмурих тональностей, створюючи контраст, який нагадує про співіснування людини та машини. Грим кіберготів, як і візуальна ідентичність угруповання, відображає погляди на світ і суспільство, світогляд і певні життєві принципи. Мистецтво гриму виступає мовою, якою спільнота виражає своє бачення майбутнього, змішуючи страх і захоплення перед технологічним прогресом. Цікавим аспектом гриму в кіберготичній субкультурі вважається його спосіб впливу на відчуття тіла й особистої ідентичності. У такому разі візаж може бути використаний для втілення характерного для жанру «кіберпанк» постлюдського трансгуманізму, в якому кордони між людиною та машиною вважаються стертими.

У субкультурі панків грим може бути провокативним, часто використовуються сильні контрастні акценти, наприклад, у поєднанні чорного з білим використовують яскраво-червоний колір [Додаток Г 27]. Це відображає бунтарський дух панк-субкультури у протилежність загальноприйнятим нормам естетичного образу людини [177, с. 101]. Грим передає принципи прямоти та відмови від соціальних конвенцій. Візуальний образ часто містить відверті контрасти, виразні лінії та експерименти з кольорними палітрами та модифікаціями тіла. Традиційно панки використовують чорний eyeliner, туш для вій та яскраву помаду: це поєднання надає образу драматичного забарвлення. Таким чином, грим має вигляд засобом вираження бунту, відвертості та відмови від домінуючих соціальних норм, що дозволяє учасникам панк-культури відображати свою відмінність від мейнстріму.

У світі косплею грим використовується для перевтілення учасників угруповання на персонажів з поп-культури манги, аніме, коміксів, фільмів і відеоігр [Додаток Г 28]. У межах цієї субкультури грим містить критичне значення, підсилюючи вірогідність та ефективність відтворення персонажа. Оскільки багато персонажів наділяються фантастичними рисами, косплеєри використовують високохудожні техніки гриму та спеціальні ефекти для досягнення потрібного вигляду. Іноді грим застосовується для візуального зміщення форми та структури обличчя. Така техніка здатна значно змінити

вигляд особи, дозволяючи косплеєру наблизитися до вигляду обраного персонажа. Косплей-образи часто супроводжуються засобами для зміни кольору та форми очей, включаючи контактні лінзи та вії тощо. Крім того, грим може містити використання спеціалізованих матеріалів та спільну роботу з професійними стилістами та візажистами [198, с. 95].

Наведені приклади показують, яким чином грим використовується в різних субкультурах для вираження групової ідентичності, а також індивідуальних емоцій та почуттів. Через грим індивіди та групи можуть створювати власні унікальні знакові системи, які відображають їхні цінності та дозволяють інтерпретувати особистість через гримувальні практики як одну з приналежних до тієї чи іншої субкультури. Сучасна культура відзначається зростанням усвідомлення різноманітності й інклюзії в культурі та мистецтві, включаючи грим. Художники гриму працюють з різними типами шкіри, формами обличчя та культурними особливостями, і таким чином усі люди можуть відчувати себе відображеними та врахованими в галузі мистецтва гриму. Гримери все більше звертають увагу на потреби та відмінності людей різних рас, статей та вікових груп. Це сприяє розвитку нових продуктів і технік.

Макіяж виступає важливим інструментом у формуванні гендерної ідентифікації і самовираження, а його роль у гендерному дискурсі значно еволюціонувала протягом останніх десятиліть. Грані гендерів у сучасних процесах індустрії краси почали стиратися, і макіяж став більш поширеним серед осіб чоловічої статі. Багато чоловіків тепер використовують макіяж як засіб для підкреслення рис обличчя, маскуванню недоліків шкіри або як ефективну форму самовираження індивідуальності. Така тенденція відбиває поступову відмову від строгих гендерних норм і правил. Останніми роками косметична індустрія також зробила значні кроки в напрямі визнання та підтримки різних гендерних ідентичностей. Дедалі більше брендів випускають «гендерно-нейтральні» продукти і намагаються бути більш виключними у своєму маркетингу [99; 765]. Унісекс-косметика відповідає розширеному розумінню гендера як небінарного та плинного, а не строго поділеного на

«чоловіче» та «жіноче». Вона часто зосереджується на ефективності продукту та якості інгредієнтів, а не на гендерно-кодованих атрибутах – таких як запахи або відтінки. Тренд на унісекс-косметику також підтримується зміною в соціальних уявленнях про маскуліність та доглядом за шкірою. З маркетингової точки зору унісекс-косметика пропонує виробникам можливість розширити ринок.

Окрім даної обставини спостерігається розвиток і поширення небінарних і трансгендерних ідентичностей та подолання дискомфорту з дисгармонії гендера. Таким чином, сучасний макіяж вважається важливим засобом у гендерному дискурсі, допомагаючи особам різних гендерних ідентичностей виражати себе та формувати свої гендерні образи. У контексті функції адаптації гримувальних практик, як свідчать дослідження Токійського університету (2021) [158], косметика може значно зменшувати соціальну тривожність серед трансгендерних людей і полегшувати процес їх інтеграції в суспільство. Створення більш «жіночого» або виразного образу часто допомагає людині відчувати себе безпечніше та гармонійніше [93, с. 31].

Грим у культурі дрег-квін (англ. drag queens). У цьому просторі він відіграє фундаментальну роль як інструмент трансформації, самовираження та втілення гендерної пластичності [Додаток Г 29]. Варто зазначити, що дрег-квін можна розглядати в контексті естрадного мистецтва, однак об'єднана активна діяльність дрег-артистів, яка почалася наприкінці ХХ ст. для проведення благодійних та активістських заходів, дає підстави розглядати дрег-королев як культурне угруповання. Активісти беруть участь у протестах на підтримку прав людини, виступаючи за рівність та визнання кожного індивіда, незалежно від статі, сексуальної орієнтації тощо. У такому разі грим уявляється невід'ємною складовою образу дрег-квін, який дозволяє перетворитися та втілити в життя виразні й ексцентричні виступи. Drag Queens – це, зазвичай, виконавці, але не виключно чоловіки, які виступають у жіночому вбранні, використовуючи косметичну продукцію, костюми, аксесуари та манеру поведінки, щоб втілювати в життя гіперболізовані образи жінок. Перевтілення часто

супроводжується характерною поведінкою, яка здебільшого вважається типовою до гендерної ролі жіночої статі [180, с. 40].

Разом із потенціалом гриму, який відкриває різноманітні субкультури, популярнішою у XXI ст. стає *феміністський рух бодіпозитивізму*. Прихильники даного руху виступають проти сексизму і сексуальної об'єктивації, спонукаючи людей підтримувати позитивне ставлення до свого тіла, приймати його таким, яким воно існує, та вільно виражати себе через нього [132, с. 67]. Ця течія безумовно вплинула на мистецтво мейкапу, закликаючи до більш природного, індивідуалізованого підходу. Грим у контексті бодіпозитивності відображає різноманітність та унікальність кожної особистості, намагаючись відійти від традиційних стандартів краси. Бодіпозитивний образ ставить акцент на підкреслення природної краси людини, незалежно від її віку, кольору шкіри або гендера. Це сприяло появі продуктів, які покликані підкреслити індивідуальні особливості замість їх приховування або перетворення. Бодіпозитивність також має на увазі прийняття змін, які відбуваються з тілом протягом часу, включаючи старіння. Це призводить до зміни у ставленні до макіяжу, зосереджуючи його на здоров'ї шкіри та підкресленні природної краси, замість спроб замаскувати або виправити «недо» [160, с. 128]. Нарешті, бодіпозитивний образ відмовляється від використання продуктів, які шкодять тілу або довкіллю. Це означає, що багато прихильників бодіпозитивності обирають органічні природні косметичні продукти.

Ще однією тенденцією постає врахування екологічних та етичних питань, які спроможні підштовхнути мистецтво гриму до розвитку екологічно збалансованих практик. Зростаюча популярність веганського способу життя та свідомого споживання змінює підхід до гриму. Продукція стає більш екологічною, обмежується тестування її на тваринах. Сучасні споживачі все більше переходять на етичні й альтернативні продукти.

У контексті актуальних арт-тенденцій гримувальних практик особливо важливо відзначити зростаючий інтерес до *мистецтва боді-арту*, що відіграє важливу роль у контексті сучасної культури. Нині він стає не лише мистецьким

вираженням, але й частиною діалогу, який формує нові тренди, жанри, ідеї тощо. У художньому контексті розпис тіла може розглядатися як форма втілення образотворчого мистецтва на живому полотні – тілі людини [116, с. 95]. Сучасні художники body-art використовують техніки розпису тіла для створення вражаючих ілюзій, зображень тварин і сюрреалістичних пейзажів. У релігійному та обрядовому контексті розпис тіла може виступати важливою складовою ритуалів і церемоній. Нині боді-арт є складовою багатьох перформативних проєктів, де глядачеві пропонується інтерактивний спосіб комунікації, запрошуючи стати учасником творчого дійства. Зрештою боді-арт наочно стирає кордони сприйняття професії гримера як фахівця технічного рівня до гримера як художника та митця. Трансформація ролі гримера відображає суттєвий потенціал та значення гримувальних практик для сучасної культури та мистецтва.

Разом з активним використанням гримувальних практик у повсякденному житті художній грим у fashion-індустрії ХХІ ст. відіграє значну роль, залишаючись важливою складовою модних показів, фотосесій та творчих компаній. Грим дає можливість робити виразні образи, підкреслювати деталі на окремих елементах і доповнювати загальну концепцію заходу. Сучасний грим зосереджується на індивідуальності моделей, відзначаючи унікальність та харизму. А. Шаркіна в статті «Практики гриму в fashion-інноваціях: специфіка, функції» демонструє, що грим має потужний вплив не тільки на вигляд моделей, а й на загальне сприйняття та інтерпретацію модних тенденцій. Гримована модель може змінювати настрій та атмосферу показу, надаючи конкретний характер і стилістичних особливостей заходу. Такий підхід підкреслює важливість візажу як креативного засобу вираження, що допомагає об'єднувати мистецтво моди та візуальне мистецтво. Грим у fashion-індустрії відрізняється від гриму в театрі або кіно, акцентуючи стильові особливості та специфіку бренду [117, с. 132]. Дослідниця наполягає на тому, що грим повинен максимально підкреслювати загальну ідею модного показу, не відволікаючи увагу глядача. Часто грим у fashion-індустрії створюється з

огляду на певну тему або концепцію, що дозволяє гармонійно поєднати одяг, аксесуари та візаж.

Гримери продовжують розширювати свої межі активно використовують нові технології у форматі комп'ютерних програм для моделювання образів та 3D-принтери для створення візуально ефектних елементів гриму. А. Шаркіна у вищезазначеній дисертації зупинилася на тому, яким чином косметичні бренди ефективно застосовують сучасні технології 3D-макіяжу, системи розумного догляду за шкірою та віртуальні примірочні [Додаток Г 30] [117, с. 123].

Вплив соціальних медіа на моду та красу також продовжує зростати. Я. Жукова зазначає, що Україна вже безпосередньо бере участь в еволюції світової модної індустрії. Проект діджитал-моди, який заснували українки Н. Моденова та Д. Шаповалова у 2019 р. під назвою «Dress-X», містить у собі колекції сучасних брендів і 3D-дизайнерів [26, с. 74]. На своєму сайті митці пропонують візаж для обличчя, на якому за задумом 3D-дизайнера «ростуть дорогоцінні каміння для ейфоричного вигляду. Цей цифровий стиль було створено, щоб переосмислити та надихнути на нові способи самовираження» [26, с. 74].

Отже, *візаж знайшов своє місце у віртуальному світі*: відеоігри, онлайн-персонажі та віртуальні реальності дозволяють художникам гриму створювати цифрові образи, які можуть взаємодіяти з глядачами у віртуальному середовищі. Таким чином, мистецтво гриму постійно розвивається та адаптується до нових технологій та медіаплатформ.

Цифровий грим також призначений для саморепрезентації особистості в соцмережах. Як повідомляє Я. Жукова, «ця практика змінює перебування сучасної людини у віртуальному просторі» [26, с. 75]. Таким чином, соціальні медіа стали важливим каналом для популяризації грим-арту та віртуального макіяжу. Художники гриму використовують платформи Instagram, YouTube та TikTok для демонстрації своїх робіт, навчання технік гриму та залучення нових клієнтів. Грим-арт продовжує розвиватися, а гримери забезпечують більш широке визнання своєї творчості.

Instagram-маски – це AR-фільтри, що містять ефекти у форматі 2D або 3D, які створені для накладання на зображення, яке фіксується або знімається камерою, додаючи цікаві та креативні елементи до візуального відтворення. Маски варіюються за стилями: від яскравих та екстравагантних, які привертають увагу до натуралістичних варіантів, що покликаний скоригувати обличчя. Окрім цього, користувачі підкреслюють значущість віртуального макіяжу, що значно прискорює процес створення та зміни образу [168, с. 58].

Магістральними перспективами розвитку мистецтва гриму в майбутньому вважається використання передових технологічних інновацій – 3D-друк, віртуальна/доповнена реальність та комп'ютерне моделювання. Віртуальна (VR) та доповнена реальність (AR) є ключовими аспектами в майбутньому розвитку гриму в діджитал просторі. Уже зараз у кіновиробництві VR і AR дедалі активніше використовуються для створення віртуальних персонажів і розробки макіяжу для реальних акторів, які виступають у штучному середовищі. Така інтерактивна й занурювальна взаємодія дозволяє гримерам досягати ще більш реалістичних ефектів [172, с. 120].

У мистецтві гриму все більш популярним стає комп'ютерне моделювання. Це процес використання комп'ютерних програм та алгоритмів для створення, аналізу та оптимізації візуальних образів макіяжу [233, с. 100]. Воно відкриває широкі можливості для художників гриму, дозволяючи планувати, проектувати та візуалізувати ідеї перед реальною роботою з моделями. Комп'ютерне моделювання використовується в різних аспектах мистецтва гриму, оскільки це дозволяє гримерам ефективно експериментувати, перш ніж наносити косметику на обличчя моделі. Комп'ютерне моделювання може бути інтегроване з іншими технологіями – такими як доповнена/віртуальна реальність та 3D-друк.

Однією з ключових тенденцій мистецтва гриму у XXI ст. виявляється його трансформація у *самостійний вид мистецької діяльності*, який виходить за межі традиційних прошарків його застосування. Ця трансформація відкриває перед гримерами новий шлях, що дозволяє репрезентувати творчість

художника-митця з точки зору спроможності виражати власні ідеї та повідомлення через мистецьке втілення на тілі моделей. У такому контексті грим може розглядатися як своєрідна арт-практика, де гример виступає творцем. Важливою рисою грим-арту є його репрезентативність як окремого заходу: виставка гримерних робіт, конкурси, перфоманси, майстер-класи, фотосесія, відео тощо [91, с. 13].

У ХХІ ст. *грим-арт* зазнає величезних змін, які в процесі розвитку гримувального мистецтва включали перехід від традиційного до інноваційного, від природного до штучного, від обмеженого до безмежного. Розвиток технологій та доступність косметичних продуктів роблять грим-арт неймовірно інноваційним і демократичним. Він вважається вираженням особистої творчості, культурної динаміки, соціальних і політичних змін. Грим як арт-мистецтво може бути вираженням певних політичних або соціальних «викликів», наприклад, для підкреслення гендерних питань, расової рівності, сексуальної орієнтації та ідентичності.

Одним з головних аспектів грим-арту у ХХІ ст. визначається його глобалізація. Інтернет і соціальні медіа стали важливими платформами для виконання, поширення та навчання мистецтва гриму [165]. Майстри з усього світу спроможні ділитися творчістю, натхненням і техніками з глобальною аудиторією, використовуючи платформи соціальних мереж, YouTube-канали тощо. У подальшому розвитку грим-арт може продовжувати еволюцію в нових формах і стилях, оскільки технології продовжують розвиватися, а демократизація краси набуває обертів. У результаті, у гримувальних практиках майбутнього очікується ще більше інноваційних і захопливих тенденцій.

Отже, мистецтво гриму у ХХІ ст. продовжує розвиватися та адаптуватися до сучасних технологій, культурних впливів і соціальних тенденцій. Художники гриму продовжують вдосконалювати навички та техніки, щоб створювати нові, захопливі й емоційно насичені образи, які відображають різноманітність сучасного світу. Гримери співпрацюють з іншими мистецькими галузями та глобальною спільнотою, діляться отриманими знаннями та власним

досвідом. Синтезуючи традиційні гримувальні мотиви, які містять навантаження міфологічних архетипів із сучасним контекстом культурних практик, митці створюють новий антропологічний вимір процесу сакралізації (ресакралізації), який притаманний постмодерністській культурній ситуації глобального синкретизму.

У XXI ст. мистецтво гриму продовжує підкреслювати важливість самовираження та індивідуальності в контексті маніфестації гримувальних практик у субкультурах. Грим допомагає людям виявляти свою унікальність та креативність через персональний стиль, створюючи образи, які відображають їхні особистості та цінності. Ця тенденція знаходить своє відображення в процесах соціокультурної адаптації, де грим стає чинником збереження власної культурної ідентичності – етнічної, духовної, макросоціальної тощо, та стає одним із засобів для реалізації актуальної парадигми інклюзивності. Він використовується як комунікативний засіб у заходах соціального активізму для створення певного типу наративу, необхідного для донесення конкретних ідей та проблематик до суспільства.

Мистецтво гриму також застосовується як дієвий засіб створення рекламного повідомлення та посилення його дії. У сучасній культурі макіяж продовжує формувати гендерну ідентичність та, водночас, стає індикатором суттєвих змін щодо межі між обома гендерами, яка стає трансгресивною, що логічно приводить до унісекс-стилістики. Таким чином, у субкультурі Drag Queens виступає засобом трансгресивного переходу, абсолютно імпліцитним для притаманних цій соціальній групі репрезентативних стратегій. Художній грим у fashion-індустрії XXI ст. поєднується з новим технологічним модусом цифрових технологій, відеоігор, віртуальної і доповненої реальності та соціальних мереж у створенні нової гіперкомунікативної естетики мультимодальності.

Нині грим визнається невід'ємною складовою нового художньо-комунікативного цифрового середовища. У вигляді грим-арту він набуває самостійного значення як самодостатня галузь образотворчого мистецтва, що є логічним результатом його історичного розвитку.

Висновки до розділу 3

Процес становлення та перетворення мистецтва гриму в українській кінематографії та естраді пройшов декілька важливих стадій від свого зародження і до сьогодення, коли грим став одним з їх ключових елементів. У період зародження кінематографа (1910-1930 рр.) грим в українських кінострічках був простим і використовувався виключно для відтворення емоцій персонажів у німому кіно. Українська культура починає створювати й удосконалювати власні підходи до гримувального мистецтва та запроваджує спеціалізовані освітні програми з гримування. Період 1930-1990 рр. характеризується посиленням ролі радянського кіно в культурному просторі. Так званий «соціалістичний реалізм» став головним мистецьким засобом українського кіно радянської доби. Водночас кінопроекти також використовували національний фольклор та елементи традиційної української візуальної образності. Часто знімалися історичні стрічки, де грим допомагав зобразити портрети діячів та передати атмосферу різних історичних епох.

Ранній період розвитку кіногриму на початку незалежності України (1991 – 2000 рр.) став часом суттєвих перебудов: розпад Радянського Союзу та відродження української культури зумовили зміни в підходах до гриму. В умовах важкого економічного положення гримери отримали можливість працювати з різнобічними жанрами та стилями, включаючи авангардне кіно. Сучасний період розвитку художнього гриму в українській кіноіндустрії у першій чверті XXI ст. віддзеркалює вплив глобальних трендів і передових технологій. Він свідчить про стабільну еволюцію, гармонійну інтеграцію зі світовими тенденціями й активне використання інноваційних технік і матеріалів.

Еволюція української гримувальної майстерності в естрадному мистецтві розподіляється на такі ключові етапи: радянський 1930-1990 рр., початок незалежності України, яке охоплює останнє десятиріччя XX ст. та сучасний період першої чверті XXI ст. Радянський етап застосування гриму в естраді був позначений його використанням як засобу для висвітлення ідей та концепцій

«соціалістичного реалізму». Стилі гриму естрадних виконавців зазнавали змін згідно із соціально-політичними настроями, включаючи традиційні українські мотиви. У 1950-х рр. натуралістичний грим виконував критично важливу роль у відображенні ідеології соціалістичного реалізму. У 1960 рр. гримери естради активно використовували етнографічні елементи українського національного костюма. У 1970-х рр. на сцену повернувся яскравий макіяж, який став більш витонченим. Набули популярності естрадні виконавці, які співали пісні в диско-стилі. У 1980-ті рр. на естраді з'явився стиль гримування естрадного напрямку, який доповнював музичний напрям «радянський рок». В українській естраді 1990-2000-х рр. мистецтво гриму розвивалося в контексті культурних змін, які відбулись після здобуття незалежності. Цей період також став часом активного відродження і підкреслення національної ідентичності та культурних особливостей України. Сучасний період використання гриму характеризується експериментами з національними народними мотивами, авангардними стилями та впровадженням новітніх технологій.

У ХХІ ст. мистецтво гриму акцентує значущість самовираження та індивідуальності в контексті маніфестації гримувальних практик у субкультурах. Воно допомагає формувати індивідуальний стиль, який віддзеркалює певні ціннісні орієнтації та стає чинником збереження власної ідентичності (культурної, етнічної, гендерної тощо). Він застосовується в акціях соціального активізму та використовується як ефективний інструмент у контексті реклами, fashion тощо. Поєднуючись з цифровими технологіями, грим створює нову гіперкомунікативну естетику мультимодальності. У формі грим-арту гримувальні практики здобувають власне, незалежне значення як самодостатня галузь образотворчого мистецтва, що варто визначити логічним наслідком історичної еволюції гриму.

Результати розділу оприлюднено в працях здобувачки [91, 93, 94, 95, 99, 101, 103, 104].

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження на тему «Історико-культурологічні аспекти мистецтва гриму в українській культурі ХХ – початку ХХІ століття» було досягнуто основної мети – комплексного вивчення гриму як багатовимірного феномену української культури в єдності синхронічного та діахронічного векторів її існування.

1. Запропонована нова концептуальна модель дослідження гриму, яка вперше розглядає його як самостійну форму художньої творчості. З'ясовано, що, на відміну від традиційного уявлення про грим як допоміжного елемента, у запропонованій моделі він постає фактором, що має власну драматургію візуального образу та є повноцінним засобом самовираження митця. Таке розуміння зумовлює переосмислення усталених підходів до вивчення гриму. Він постає медіатором між різними рівнями культурної свідомості, репрезентуючи як загальнонаціональні цінності й ментальні структури, так і локальні особливості художнього мислення. Зосередженість на гримі як на багатоаспектному історичному та культурному феномені, уможливорює виявлення складних смислових нашарувань, що детермінують його функціонування від архаїчних уявлень до відображення суспільних суперечностей та естетичних орієнтирів конкретної епохи. Такий підхід дозволяє розкрити роль гриму як художньої практики, яка акумулює в собі досвід історичних зламів, соціальних перетворень і змін культурної парадигми. Водночас у творчому процесі актуалізуються не лише загальнохудожні, а й глибинні екзистенційні сенси, пов'язані з ідентичністю суб'єкта творчості та її аудиторії, де грим виступає повноцінним засобом естетичної комунікації.

2. У дослідженні запропонований новий методологічний підхід, оснований на поєднанні історико-культурологічного та мистецтвознавчого підходів у розумінні феномену гриму. Історико-культурна його складова зосереджується на розумінні гриму в контексті історичного та культурного явища, тоді як мистецтвознавство вивчає естетичні та технічні аспекти

феномену, розглянутого в дисертації. Взаємодія цих підходів сприяла комплексному вивченню гриму як цілісного явища. Дослідження розширило та поглибило теоретичні підходи до аналізу візуальної культури, взаємодії мистецтва та соціокультурних процесів. Воно підкреслило важливість гриму як об'єкта наукового вивчення, з'ясування його ролі у формуванні культурної спадщини та впливу на сучасне українське суспільство.

3. Встановлено, що грим як культурний феномен в українській культурі виконує важливі соціокультурні функції. У роботі виявлено кілька основних його функцій – адаптаційна функція як засіб пристосування до зовнішніх умов; естетична функція прагнення до краси і гармонії, а також до вираження художніх ідеалів; ідентифікаційно-репрезентаційна функція вираження індивідуальності та приналежності до певних соціальних чи культурних груп; сакральна функція гриму як медіатора між світом людей і трансцендентним (використовується в ритуалах і обрядах); комунікативна функція передачі невербальних повідомлень, культурних кодів та емоційних станів; регулятивна корегує відносини між її носіями, виражається в прийнятті соціумом системи норм і правил, які стосуються зовнішнього вигляду; ігрова забезпечує елемент експерименту: дозволяє індивідам перевтілюватися, виходити за межі повсякденної реальності та взаємодіяти з магічним або фантастичним світом; образотворчо-психологічна функція впливу на психологічний стан і поведінку індивідів; функція історико-культурного ретранслятора зі збереження та передачі культурної спадщини.

За допомогою термінологічного аналізу сформовано чіткий категоріальний апарат дослідження. Визначені ключові терміни – грим, макіяж, гримування, грим-маска, живописний і об'ємний грим. Застосування компаративного і типологічного методів, аналізу та синтезу, а також історико-еволюційного та герменевтичного підходів забезпечило глибоке розуміння основних концепцій гримувального мистецтва, розкривши його багатогранність та значення в історико-культурному процесі.

4. Проведений огляд літератури з дисертаційної теми засвідчив значну увагу дослідників до цього феномену як складової сценічного мистецтва та способу вираження національної ідентичності. Грим розглядається не лише інструментом художнього вираження, але й провідником соціальної комунікації та культурної рефлексії, що відображає соціокультурні, історичні й естетичні його особливості. Аналіз наукових праць дозволив виявити дослідження гриму в контексті сучасних субкультур, його впливу на формування певних ідентичностей, визначити його роль у світовій естраді та масовій культурі, а також у віртуальному просторі, рекламі та fashion-індустрії. Однак виявлено недостатність ґрунтовних досліджень, присвячених особливостям і розвитку гриму саме в українському сценічному та кіномистецтві. Це підкреслює необхідність подальших наукових пошуків, які б інтегрували попередні напрацювання в даній галузі та розширили теоретичні засади вивчення гриму в історико-культурному полі.

5. Виявлені історичні витоки еволюції гриму. Дослідження показало, що гримувальні практики сягають архаїчних обрядових практик і ритуалів, у яких грим мав сакральне значення. В архаїчних обрядових і фольклорних практиках давніх слов'ян маски і грим відігравали визначальну роль, глибоко впливаючи на їхній міфологічний світогляд і культурні традиції. У традиційних святах та обрядах грим використовувався для символічного перевтілення учасників, забезпечуючи зміну їх онтологічного статусу та зв'язок з трансцендентним. У первісному суспільстві маска-грим, яка включала компоненти костюма, татуювання та розфарбування тіла, була тісно пов'язана з міфологічними уявленнями та виконувала магичні функції в обрядах, слугуючи провідною ланкою між сакральним і профанним світами. Тотемізм і шаманські практики суттєво сприяли розвитку гриму, зокрема через ритуали ініціації і шаманські обряди, де грим був складовою костюма і символізував зв'язок з пращурами та духовною сферою. Використання поховального гриму та посмертних масок, знайдених на території України з періоду ямної і катакомбної культур, свідчить про давність цих традицій та їхнє значення в

обрядках вшанування пращурів. Підкреслено, що грим як елемент шаманського вбрання був невід'ємною складовою релігійних вірувань та обрядовості, впливаючи на зародження перших форм театру і, відповідно, на подальший розвиток українського театрального мистецтва. Виявлено, що давньослов'янська традиція обрядового гриму стала фундаментом для української культури гримування, зберігаючись у народних обрядах, театральних постановках та інших культурних заходах. У контексті українських народних свят грим використовується для втілення міфологічних образів і символів, які мають значну культурну вагу. Традиції застосування масок і гриму серед скоморохів як представників давньоруської та української народної традиції глибоко вкорінені в обрядових практиках давніх слов'ян і відображають їхню культурну спадщину та міфологічний світогляд.

6. Витоки українського театрального гриму походять від давніх практик прикрашання тіла, сформованих у контексті складних міжкультурних взаємодій. В античному театрі його використовували для підсилення емоцій акторів, акцентування характерних рис персонажів і збільшення театрального впливу. Установлено, що античне театральне мистецтво сформувало власну парадигму для розвитку гримувальних практик у європейському театрі, зокрема й українській. У середньовіччі розвиток гриму в Україні підтримували ярмарковий театр і народні ігри. Після епохи Відродження український театр активно засвоював та інтегрував західноєвропейські гримувальні практики. У XVIII ст. український театральний грим досяг високого мистецького рівня, порівняно з європейськими театральними стандартами. Протягом XVIII–XIX ст. український театральний грим також розвивався під впливом західноєвропейських течій, впроваджуючи новітні техніки та матеріали.

7. На початку XX ст. український театральний грим проходить через модернізацію, що супроводжувалося розширенням його естетичних і виразних можливостей. Установлено, що в період 1910–1930-х рр. в Україні активно розвивалися авангардні театральні течії, які вплинули на візуальне оформлення сценічних образів. У радянський період з 1930-х до 1980-х рр. театральний

грим набув важливого значення як інструмент державної ідеології. В епоху «шістдесятництва» радянський театр пережив значні трансформації, інновації та художні експерименти, що відображається в практиках гримування. У період незалежності українська культура відзначається унікальними візуальними рішеннями, які включають елементи трансгресивного й авангардного мистецтва. У перехідний час від 1990-х до 2000-х рр. грим трансформується в спосіб передачі символічних і метафоричних ідей. У сучасному українському театральному мистецтві спостерігається тенденція до використання в гримуванні цифрових технологій, що відповідає сучасним трендам у медіа та культурі, відкриваючи нові можливості для інтерактивності в театрі.

8. У період зародження українського кінематографа (1910–1930 р.) грим у фільмах був досить простим: гримери переважно використовували чорні та білі відтінки для підсилення контрастності на екрані. Період з 1930 по 1990 рр. характеризується тим, що ідеологія так званого «соціалістичного реалізму» стала головним мистецьким напрямом в українському радянському кіно. Незважаючи на ідеологічний тиск з боку радянської влади, відображення українських національних традицій у гримувальних практиках кінематографа відіграло важливу роль. У цей час часто створювали історичні фільми, в яких грим допомагав передати атмосферу різних історичних постатей та епох. У ранній період незалежності України (1990–2000 рр.) гримери отримали можливість працювати з різноманітними жанрами та стилями, включаючи авангардне кіно. Цей період відзначений експериментами зі стилями та технологіями гриму, спрямованими на відображення суспільних змін і відкриття нових шляхів для творчого самовираження. Сучасний етап розвитку художнього гриму в українській кіноіндустрії, який припадає на першу чверть XXI ст., відображає вплив глобальних тенденцій та передових технологій. Він свідчить про стійку еволюцію, гармонійну інтеграцію зі світовими трендами та активне використання інноваційних технік і матеріалів.

9. У радянський період грим в естраді використовувався як засіб для висвітлення ідей і концепцій «соціалістичного реалізму». Стилі гриму

естрадних артистів змінювалися відповідно до соціально-політичних настроїв, часто включаючи традиційні українські мотиви. У 1950-х рр. натуралістичний грим відігравав критичну роль у відображенні ідеології того часу. У 1960-х рр. гримери естради зверталися до етнографічних елементів українського національного костюма. Зросла популярність виконавців, які виконували композиції на іноземні теми. У 1970-х рр. на сцені знову з'явився яскравий макіяж, який став більш витонченим, і набули популярності артисти, котрі співали в стилі диско. У 1980-ті рр. в естраді виник стиль гримування, який доповнював музичний напрям «радянського року». Протягом раннього періоду незалежності (1991–2000-ні рр.) мистецтво гриму української естради розвивалося в контексті важливих культурних змін цього часу. Він відзначався значними експериментами та новаторством, пошуком нових форм і методів вираження. Цей час став епохою активного відродження та підкреслення національної ідентичності й культурних особливостей України. Сучасний етап використання гриму в естраді характеризується експериментами з національними мотивами: майстри гриму не тільки відтворюють традиційні мотиви, але й переосмислюють їх, додаючи нові смислові шари й адаптуючи до сучасних соціокультурних реалій.

10. У ХХІ ст. в мистецтві гриму наголошується важливість самовираження та індивідуальності, особливо в контексті використання гримувальних практик в окремих субкультурах. Грим допомагає створювати унікальний стиль, який відображає ціннісні орієнтації людини та сприяє збереженню її власної ідентичності – культурної, етнічної, гендерної тощо. Він активно застосовується в акціях соціального активізму та є ефективним інструментом у сферах реклами, моди й інших галузях. Поєднуючись із цифровими технологіями, грим формує нову гіперкомунікативну естетику мультимодальності. У вигляді грим-арту це мистецтво здобуває самостійне значення як окрема галузь образотворчого мистецтва, що вважається логічним наслідком його історичної еволюції.

Загальний висновок полягає в тому, що грим в українській культурі позиціонується багатовимірним та багатофункціональним феноменом, який здійснює значний вплив на формування національної ідентичності, культурної самосвідомості та соціокультурної динаміки суспільства. Дослідження показало, що українські гримувальні практики взаємодіють зі світовими тенденціями, зберігаючи при цьому національну самобутність. Грим сприяє культурному діалогу та взаємозбагаченню, є засобом презентації української культури на міжнародній арені. Поєднання історико-культурологічного та мистецтвознавчого підходів до вивчення гриму дозволило глибоко зрозуміти його сутність, еволюцію та сучасний стан.

У дисертаційному дослідженні підкреслюється необхідність збереження та розвитку гримувальних традицій, їх інтеграції в сучасні культурні практики та підтримку національної культурної спадщини. Подальше дослідження цієї теми сприятиме глибшому розумінню ролі гриму в українській культурі та його впливу на розвиток мистецтва й глобальні культурні процеси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аналітично-соціологічне дослідження «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми» / С. Г. Васильєв, І. Ю. Чужина, Н. О. Соколенко, О. О. Салата, О. О. Тукалевська, В. В. Жила. Київ : Гільдія незалежних театрів України, 2018. С. 21–50. URL: <https://nstdu.com.ua/publication/ukrayinskiy-teatr-shlyah-do-sebe-doslidzhennya-stanu-teatralnoyi-galuzi-v-ukrayini/> (дата звернення: 24.05.2023).
2. Балушок В. Ініціації давніх слов'ян // Неопалима Купина. 1995. № 5–6. С. 243–249.
3. Балушок В. Обряди посвячення в Україні // Українська родина: Родинний і громадський побут / упоряд. Л. Орел. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2000. С. 224–241.
4. Балушок В. Роль жінки в юнацьких ініціаціях давніх слов'ян // Родовід. 1994. № 9. С. 18–25.
5. Балушок В. Традиційні ініціації в українському традиційному селі // Родовід. 1994. № 9. С. 29–37.
6. Бевзюк-Волошина Л. Зміна візуальної домінанти у виставах постмодерністського (постдраматичного) театру України (2000–2010 рр.) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. С. 47–55.
7. Безклубенко С. Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва. Київ, 2003. 261 с.
8. Богданова Л. С. Мистецтво гриму: від традицій до сучасності // Мистецтвознавчі записки. 1990. № 5. С. 70–78.
9. Бойко Т. А., Татаренко М. Г. Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 44. С. 127–134.
10. Вовк Ф. В. Студії з української етнографії та антропології. Київ : Наукова думка, 1995. 320 с.

11. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. Київ, 1992. 125 с.
12. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис: [у 2 т.] Мюнхен : Українське видавництво, 1958. Т. 1. 308 с.
13. Вікторія Бессараб. Режим доступу: https://makefx.com.ua/ru/recommend/viktoriya_bessarab/
14. Грим // Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2005. С. 261. URL: <https://slovnyk.me/dict/vts/грим> .
15. Дихнич Л. П. Грим у подіумно-художньому образі // Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences. 2019. Т. VII, Вип. 34. С. 7–15.
16. Дихнич Л. П. Світовий кінематограф у розвитку індустрії моди в 1930-х роках // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. 2017. Вип. 24. С. 68–73.
17. Дихнич Л. П., Костюченко О. В. Гендерне тло у сучасних дослідженнях моди // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Сер. Культурологія. 2016. Вип. 23. С. 140–148.
18. Дихнич Л., Шаркіна А., Харченко А. Засоби вираження індивідуальності людини у стародавніх цивілізаціях // Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали III міжнар. конф. (м. Київ, 22 квіт. 2021). Київ : КНУТД, 2021. Т. 1. С. 28–31. URL: <http://designconference.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/30>.
19. Дихнич Л. П. Феномен моди в соціокультурних процесах XX століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистец. Київ, 2002. 20 с.
20. Дихнич Л., Шаркіна А. Історичний та інноваційний досвід в системі освіти і практики художника-гримера // Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору : спеціальний тематичний випуск XV міжнар. наук.-практ. конф. «Вища освіта України у контексті

інтеграції до європейського освітнього простору» (м. Київ, 26–28 листоп. 2020 р.). Київ : Гнозис, 2020. Кн. 2. Т. I (86). С. 155–164.

21. Джамала кардинально змінила імідж: «виглядає ідеально» // Politeka. 6 березня 2025 р. URL: <https://politeka.net/uk/show-business/943804-dzhamala-kardinalno-smenila-imidzh-smotritsja-idealno> (дата звернення: 28.02.2025).

22. Джулія Мельник про професію художника з гриму. Режим доступу: <https://womo.ua/dzhuliya-melnik-o-professii-hudozhnika-po-grimu/>

23. Євдокимов Г. Л. До питання щодо черепів-масок із поховань епохи ранньої бронзи степової зони України // Проблеми вивчення катакомбної культурно-історичної спільності: тези доповідей всесоюзного семінару. Запоріжжя, 1990. С. 18-20.

24. Єсипенко Р. М. Проблеми творчості українського театру 60–80-х років ХХ ст. // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2018. Вип. 1. С. 18–27.

25. Елдрідж Л. Писана краса. Історія макіяжу. Art Huss Style Book, 2018. 240 с.

26. Жукова Я. О. Цифрове майбутнє української моди // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф. (26–27 листоп. 2020 р.) / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2020. 439 с.

27. Закривавлені обереги-мотанки: наречені полонених «азовців» знялися у символічній фотосесії // Gazeta.ua. 12 липн. 2022 р. URL: https://gazeta.ua/articles/life/_zakrivavleni-oberegimotanki-narecheni-polonenih-azovciv-znyalisya-u-simvolichnij-fotosesiyi/1100301 (дата звернення: 28.02.2025).

28. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ: навч. посіб. 2-е вид. Київ : Дакор, 2006. 252 с.

29. Захар Беркут. Режим доступу: <http://surl.li/iwbng>

30. Історія українського театру: у 3 т. Т. 2: 1900–1945 / Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красільнікова, Ю. Станішевський та ін.; редкол. т. I. Юдкін (відп. ред.), О. Шевчук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. 876 с.

31. Коваленко П. Театральний грим. Київ : Мистецтво, 1953. 57 с.

32. Килимник С. К. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ : Обереги, 1994. 400 с.
33. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
34. Крипчук М. В. Символічна образність масових видовищ Давньої Греції (на прикладі Діонісійських містерій) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 205–211. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_3_34.
35. Купчинський О. А. Українська обрядовість та народні свята. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2001. 290 с.
36. Курочкін О. В. Українські «маланкари» – східна гілка карпато-балканської карнавальної традиції // Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2000. Т. 18. С. 70–75. URL: <https://svarga.dp.ua/ukraiinski-malankari-sxidna-gilka-karpato-balkanskoii-karnavalnoii-tradiczii.html>.
37. Курочкін О. Маски в поховальних іграх українців // Родовід. 1992. № 4. С. 32–39.
38. Курочкін О. Обряд «водіння кози» // Етнографія. URL: <https://ethnography.org.ua/content/obryad-vodinnya-kozy>.
39. Курочкін О. Свято Василя // Етнографія. URL: <https://ethnography.org.ua/content/svyato-vasylya>.
40. Курочкін О. Свято Маланки // Етнографія. URL: <https://ethnography.org.ua/content/svyato-malanky>.
41. Курочкін О. Обрядові танці-ігри – малодосліджені компоненти традиційного весілля українців // Народна творчість та етнологія, 2019. № 6 (382). С. 78–91.
42. Кравченко З. Дослідження елементів африканської естетики художником-гримером для її втілення в театрі та кіно // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 2019. Т. 2, № 1. С. 24–32.

43. Кравченко М. А. Театральний текст як об'єкт семіотичного дискурсу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. 2015. Вип. 42. С. 35–46. URL: <http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk42/vypusk42-35-46.pdf>.

44. Лариса Кадочникова, актриса. У Парижі про фільм «Тіні забутих предків» написали: «Це гуцульські Ромео і Джульєтта» // Укрінформ. 3 верес. 2020 р. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3092272-larisa-kadocnikova-aktrisa.html> (дата звернення: 1 березня 2025 р.).

45. Ліліана Хома. https://makefx.com.ua/ua/recommend/liliana_homa/

46. Ліліана Хома розкрила секрети перевтілення акторів «Кріпосної». Режим доступу: <https://www.stb.ua/kriposna/ua/2019/07/19/liliana-homa-raskryla-sekrety-perevoploshheniya-akterov-krepostnoj/>

47. Лозко Г. Українське народознавство. 5-те вид., зі змін. та допов. Тернопіль : Мандрівець, 2011. 512 с.

48. Лосєв М., Шатохін І. Майстерність гриму. Державне видавництво «Образотворчого мистецтва і музикальної літератури УРСР», Київ, 1960. 84 с.

49. Малярчук К. Г. Грим як об'єкт наукової рефлексії // Культура і сучасність: альманах, 2019. № 1. С. 283–287. URL: <https://journals.uran.ua/kis/article/view/181089/181114.journals.uran.ua>

50. Малярчук К. Г. Грим і маска як структурні складники сценічного образу // Вісник КНУКіМ. Серія: мистецтвознавство, 2021. Вип. 45. С. 191–198.

51. Малярчук К. Г. Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2019. Вип. 40. С. 45–50. URL: <https://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/172675>.

52. Малярчук К. Г. Мистецтво гриму: соціальний міф та соціальна стратифікація // Культура і сучасність : альманах. 2021. № 1. С. 121–126.

53. Манько С. Б. Створення стилю-іміджу артиста в контексті сучасної масової культури (на прикладі українських естрадних виконавців) // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. 2017. Вип. 56. С. 170–180.

54. Ціхун С. І., Курочкін О. В., Банакурський А. Г. Маска // Енциклопедія Сучасної України. 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-64158>.

55. Маски та грим: «Тіні забутих предків», спогади // Блог Карпати.ua. URL: <https://blog.karpaty.ua/spoghadi-mariyi-iliichuk-pro-uchast-u-ziomkakh-filmu-tini-zabutikh-priedkiv/>

56. Медведєва А. О. Маска в сценічному мистецтві артиста театру та естради : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2012. 228 с.

57. Медведєва А. О. Техніка трансформації як своєрідна форма перевтілення актора // Вісник КНУКіМ. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2018. Вип. 1. С. 18–27.

58. Медведєва В. В. Грим і трансформація образу в сценічному мистецтві // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. молодих науковців, 22–23 квіт. 2010 р. Харків : ХДАК, 2010. С. 55–56.

59. Медведєва В. В. Пошуки характерності в гримі як умова створення цілісного художнього образу // Культура України : зб. наук. пр., 2010. Вип. 31. С. 193-199.

60. Медведєва В. В. Накопичування матеріалу для гриму як необхідна умова роботи актора над роллю // Культура України : зб. наук. пр. 2007. № 20. С. 224–230.

61. Медведєва В. В. Семіотика гриму // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. молодих науковців, 18-19 квіт. 2013 р. Харків : ХДАК, 2013. С. 204–205.

62. Медведєва В. В. Особливості гриму на естраді // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2010 р. Харків : ХДАК, 2010. С. 152–153.

63. Медведєва В. В. Особливості сценічного макіяжу // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квіт. 2016 р. Харків : ХДАК, 2016. С. 237–238.

64. Медведєва В. В. Семіотичний аспект мистецтва гриму // Культура України. 2014. Вип. 46. С. 228–235.

65. Медведєва В. В. Сучасні тенденції гриму в масових видовищах // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2015 р. Харків : ХДАК, 2015. С. 147–148.

66. Медведєва В. В. Сучасні технології використання гримувального мистецтва у створенні художнього образу на естраді // Соціально-гуманітарний вісник. 2019. Вип. 25. С. 106–109.

67. Медведєва В. В. Феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2022. № 33. С. 45–50.

68. Медведєва В. В. Особливості сценічного макіяжу // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квіт. 2016 р. Харків : ХДАК, 2016. С. 237–238.

69. Медведєва В. В. Макіяж як відображення соціального статусу жінки. // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2017 р. Харків : ХДАК, 2017. С. 207–208.

70. Медведєва В. В. Новітні тенденції гримувального мистецтва в сучасних масових видовищах // Інноваційні підходи й сучасна наука, 2018. Вип. 1. С. 23–29.

71. Мельниченко В. І. Естетичні особливості сценічного гриму. Київ : Мистецтво, 2015. 200 с.

72. Мейсон Л. Омолоджувальний макіяж. Київ : Видавництво «Б'юті-Прес», 2018. 180 с.

73. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Харків : Дім Реклами, 2018. 680 с.

74. Михайлов Б. Д. Петрогліфи Кам'яної Могили в Україні (семантика, хронологія, інтерпретація). Запоріжжя : ІПК «Запоріжжя», 1994. 193 с.

75. Михайлова Н. Культ оленя у стародавніх мисливців Європи та Північної Азії. Київ, 2018. 350 с.

76. Михайлова Н. Р., Яневич О. О., Гарфінкель А. Оленячі маски в археології та етнографії: скрад чи камлання? Помилкова дихотомія інтерпретації // Кам'яна доба України: зб. наук. статей. 2021. Вип. 21. С. 179–196. URL: <https://www.academia.edu/61000495/>.

77. Матеріали для гриму Вартових Мрій // STB.UA. URL: <https://www.stb.ua/ua/2015/12/09/hudozhnik-po-grimu-stb-privezla-250-kg-materialov-dlya-grima-vartovih-mrij/>

78. Момчилова А. Грим у модних інноваціях // Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences. 2019. VII(34), I.: 205. С. 15–17.

79. Момчилова А. Колір як образотворчий засіб гриму // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 28. С. 294–299.

80. Момчилова А. Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»: зб. наук. пр. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2018. Вип. 38. С. 259–268.

81. Момчилова А. Г. Образотворчі засади гриму в модних інноваціях // Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доп. міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 20–21 березня 2019 р.). Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2019. С. 203–204.

82. Мудренко А. В. Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2012. Вип. 18(1). С. 40–45.

83. Образ В. Режисерська творчість Івана Кавалерідзе та його вплив на українську художню культуру. Майстер і музи // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2008. Вип. 4. С. 88–96.

84. Окаринський В. Нарис історії західноукраїнської (галицької) рок-музики (1960-і – початок 1980-х рр.) // Міжнародний збірник наукових праць «Україна–Європа–Світ». Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. 2010. С. 250–264.

85. Павлюк С. П. Культурна ідентичність в українському мистецтві. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2001. 270 с.

86. Пелагейченко М. Л., Філенко О. В. З історії макіяжу. Макіяж як корекція форми та рис обличчя // Трудове навчання (обслуговуючі види праці). 9 клас. 2017. Режим доступу: <https://uahistory.co/pidruchniki/pelagaichenko-labor-training-service-types-of-work-9-class-2017/17.php>

87. Перемагають сильні духом. Режим доступу: <https://life.nv.ua/ukr/lyudi/peremagayut-silni-duhom-slov-yanski-bozhestva-nishchat-rosiyan-razom-iz-zsu-v-patriotichniy-reklami-50281331.html>

88. Переможці: премія «Золота дзига» найкращому художнику із гриму. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Премія_«Золота_дзига»_найкращому_художнику_із_гриму

89. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця ХІХ ст.) / Р. Пилипчук ; передм. О. Клековкін ; НВП «Видавництво «Наукова думка» НАН України» ; Львівський національний університет імені Івана Франка, Кафедра театрознавства та акторської майстерності. Львів : Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2019. 356 с. Режим доступу: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Pylypchuk-DRUK.pdf>.

90. Писаренко Ю. Хрестоматія актора: міміка, грим, рух, мова. Київ : Книгоспілка, 1930. 256 с.

91. Проскурякова О.В. Всеукраїнський конкурс гримувального мистецтва «Джоконда» як репрезентація гримувального мистецтва України ХХІ ст. // Культура та інформаційне суспільство: матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 квіт. 2024 р. Харків : ХДАК, 2024. С. 12-13.

92. Проскурякова О.В. Грим як простір семіотичної комунікації // Культура України : зб. наук. пр. Харків. 2022. Вип. 78. С. 38-44. DOI: 10.31516/2410-5325.078.04

93. Проскурякова О.В. Грим як інструмент соціокультурної адаптації // Культура та інформаційне суспільство : матеріали міжнар. наук. конф., 20-21 квіт. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 30-31.

94. Проскурякова О.В. Грим як механізм усвідомлення та здійснення соціокультурної ідентичності // Чорноморські наукові студії : матеріали VIII всеукр. мульти-дисциплінарної конф., 24 черв. 2022 р. Одеса : МГУ, 2022. С. 357-359.

95. Проскурякова О.В. Грим як механізм формування емоційності образів соціальних заходів проти насильства // Українознавчі студії у контексті сучасної доби: філософський, історичний та філологічний аспекти: матеріали всеукр. наук. конф., 10 трав. 2023 р. Львів : ЛНУП, 2023. С. 25-27.

96. Проскурякова О.В. Грим як складова культури та мистецтва української традиції: сакральне коріння й аксіологічна функція // Культурологія та соціальні комунікації: матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2023 р. Харків: ХДАК, 2023. С. 41-42.

97. Проскурякова О.В. Гримувальне мистецтво в українському науковому дискурсі: історіографічний аналіз та перспективи культурологічного дослідження // Питання культурології: зб. наук. пр. Київ. 2023. Вип. 42. С. 256-269. DOI: 10.31866/2410-1311.42.2023.293793

98. Проскурякова О.В. Гримувальне мистецтво в контексті культурологічного вивчення: джерельна база дослідження // Культурологічний альманах: зб. наук. пр. Київ. 2023. Вип. 4. С. 249–254. DOI: 10.31392/cult.alm.2023.4.34

99. Проскурякова О.В. Естетична функція гриму в культурі тілесності чоловічого образу // Modern research in world science. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference, 10-12 July 2022. Lviv, Ukraine, 2022. P. 765-768.

100. Проскурякова О.В. Історико-культурні витoki гримувального мистецтва: спадщина Стародавнього Сходу та античності // Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук : матеріали міжнар. наук. конф., 14 листоп. 2024 р. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2024. С. 491-493.

101. Проскурякова О.В. Культурологічний та мистецтвознавчий аспекти сценічного макіяжу як художнього засобу естрадного жанру // Вісник

Маріупольського державного університету: зб. наук. пр. Київ. 2024 Вип. 28. С. 119-126. DOI: 10.34079/2226-2830-2024-14-28-119-126

102. Проскурякова О.В. Мистецтво гриму в культурі сакралізації // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 17–18 листоп. 2022 р. Харків: ХДАК, 2022. С. 33-35.

103. Проскурякова О.В. Основні етапи еволюції гриму в українському естрадному мистецтві // Культура та інформаційне суспільство: матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 квіт. 2024 р. Харків : ХДАК, 2024. С. 21-23

104. Проскурякова О.В. Роль гримувального мистецтва в еволюції української кінематографії // Fine Art and Culture Studies: зб. наук. пр. Луцьк. 2024. Вип. 5. С. 191-197 DOI: 10.32782/facs-2024-5-25

105. Проскурякова О.В., Гориславець В.М. Акторське мистецтво та «краса»: інноваційний підхід до виховання // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 6-8.

106. Прядко О. М., Гончаренко М. М. Новаторський підхід в екранізації п'єси «За двома зайцями» // Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип. 33. С. 233-242.

107. Семененко В. Г. Технологічні аспекти кіновиробництва в Україні. Київ : Кінематографіст України, 1998. 316 с.

108. Сидоренко О. В. Нариси з історії кіномистецтва України. Київ : Інтертехнологія, 2006. 846 с.

109. Скуратівський В. Святвечір : нариси-дослідження у двох книгах. Т. 1. Київ : Перлина, 1994. 220 с.

110. Таємниці «Чорнобиля». Інтерв'ю з українським гримером з команди найпопулярнішого серіалу в світі. Режим доступу: <https://thepage.ua/ua/style/persona/tayemnici-chornobilya-intervyu-z-ukrayinskim-grimerom-z-komandi-najpopulyarnishogo-serialu-v-sviti>

111. Тактичний грим для ЗСУ: на Одеській кіностудії допомагають військовим маскуватися. Режим доступу: <https://www.unian.ua/society/taktichniy-grim-dlya->

zsu-na-odeskiy-kinostudiji-dopomogayut-viyskovim-maskuvatisya-video-novini-odesi-11900679.html

111. Тюрменко І. І., Горбула О. Д. Сутність культури, її структура, функції та характерні ознаки // Культурологія: теорія та історія культури : навч. посібник / за ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. Київ : Центр навчальної літератури, 2004. 368 с. Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/books-text-1111.html>

112. Художник за гримом СТБ привезла 250 кг матеріалів для гриму Вартових Мрій. Режим доступу: <https://www.stb.ua/ua/2015/12/09/hudozhnik-pogrimu-stb-privezla-250-kg-materialov-dlya-grima-vartovih-mrij/>

113. “Хто ми як люди, а не просто маски”. DakhDaughters про грим, подорожі та найдивніші костюми. Режим доступу: <https://bigkyiv.com.ua/hto-my-yak-lyudy-a-ne-prosto-masky-dakh-daughters-pro-grym-podorozhi-ta-najdyvnishi-kostyumu/>

114. Шаркіна А. Асоціативний метод у творчості художника-гримера // Дизайн після епохи постмодерну: ідеї, теорія, практика : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 15–16 квіт. 2021 р.) / МОН України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв ; редкол.: Н. Удріс-Бородавко, А. Болтенков. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 182–186.

115. Шаркіна А. Художня структура тематичного жіночого образу з фольклорними мотивами: етапи створення // Art and Design. 2020. № 2. С. 147–157.

116. Шаркіна А. Г. Грим у модних інноваціях ХХІ століття: художні засоби і технології : дис. ... д-ра філософії : спец. 022 Дизайн. Київ : КНУКіМ, 2021. 206 с.

117. Шаркіна А. Практики гриму в fashion-інноваціях: специфіка, функції // Art and Design. 2020. № 3 (11). С. 132–144.

118. Шатохін І. О. Грим у театрі й у кіно. Київ : Мистецтво, 1971. 170 с.

119. Шейко В.М., Кушнарєнко Н.М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 2-ге вид. перероб і доп. Київ : Знання-Прес, 2002. 295 с.

120. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / Карл Густав Юнг; пер. з нім. Київ : Астролябія, Центр навчальної літератури, 2018. 638 с.
121. Ятченко В.Ф. Український шаманізм : монографія. Київ : Міленіум, 2011. 216 с.
122. У Відні відбулася акція проти масових зґвалтувань в Україні російськими окупантами // Укрінформ. 2022. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3495057-u-vidni-vidbulasa-akcia-proti-masovih-zgvaltuvan-v-ukraini-rosijskimi-okupantami.html> (дата звернення: 01.03.2024).
123. Abdulsahib T. Contemporary make-up techniques and aesthetic additions to the dramatic character in child theater // *International Journal of Humanities and Educational Research*. 2021. Т. 3, Вып. 5. С. 358–370.
124. Auslander P. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2006. 280 p.
125. Baker R., Rinzler J. W. *Rick Baker: Metamorphosis*. Cincinnati : Cameron Books, 2019. 386 p.
126. Baron C. *Crafting the Look: Makeup Design in Contemporary Television* // *Critical Studies in Television*. 2019. Vol. 14, No. 1. P. 21–37.
127. Basten F. E. *Max Factor: The Man Who Changed the Faces of the World*. New York : Arcade Publishing, 2012. 240 p.
128. Berry S. *Hollywood Exoticism: Cosmetic Surgery and Racial Difference in Silent Film and the 1920s* // *Film History*. 1998. Vol. 10, No. 1. P. 72–89.
129. Berthold M. *The History of World Theater: From the Beginnings to the Baroque*. New York : Continuum, 1991. 511 p.
130. Billingham M., Clark A., Lee G. *A Survey of Augmented Reality* // *Foundations and Trends in Human–Computer Interaction*. 2015. Vol. 8, No. 2–3. P. 73–272.
131. Booth M. R. *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 262 p.

132. Bordo S. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley : University of California Press, 2003. 368 p.
133. Bouvier G., Machin D. Snapchat and the Discursive Construction of the Ideal Self: Makeup and Self-Representation // *Social Media + Society*. 2018. Vol. 4, No. 4. P. 1–10.
134. Brama. The Gateway // Громадське радіо. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/hromadska-hvylya/babu-prisyu-ya-zigrala-ochyma-irma-vitovska-pro-novy-film-brama-video>.
135. Bryan M. Makeup Artistry as Contemporary Art // *International Journal of Art and Design Education*. 2018. Vol. 37, No. 1. P. 56–65.
136. Bryson S. Virtual Reality in the Movies: Computer Graphics Techniques // *IEEE Computer Graphics and Applications*. 2005. Vol. 25, No. 3. P. 17–20.
137. Buchman G. *Cinematic Make-up Techniques: Crafting Realities on Screen*. New York : Focal Press, 2005. 290 p.
138. Burt G., Phil D. Enhancing Practical Makeup with CGI // *Computer Graphics World*. 2014. Vol. 37, No. 6. P. 24–29.
139. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990. 272 p.
140. Butler M. *Theatre and Crisis 1632–1642*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984. 332 p.
141. Bühler K. *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2nd ed. Stuttgart : Gustav Fischer, 1965. 434 p.
142. Carter M. Immersive Design: The Role of VR in Makeup Artistry // *Digital Creativity*. 2018. Vol. 29, No. 2. P. 120–132.
143. Connelly B. Practical Effects in the Digital Age: The Resurgence of Makeup Artistry in Modern Cinema // *Journal of Film and Video*. 2015. Vol. 67, No. 3–4. P. 41–55.
144. Corson R. *Fashions in Makeup: From Ancient to Modern Times*. London : Peter Owen Publishers, 2003. 720 p.
145. Corson R. *Stage Makeup*. 10th ed. New York: Routledge, 2019. 528 p.

146. Dakh Daughters про грим, подорожі та найдивніші костюми // Великий Київ. URL: <https://bigkyiv.com.ua/hto-my-yak-lyudy-a-ne-prosto-masky-dakh-daughters-pro-grym-podorozhi-ta-najdyvnishi-kostyumu/>
147. Davis G., Hall M. The Makeup Artist Handbook: Techniques for Film, Television, Photography, and Theatre. Burlington : Focal Press, 2008. 296 p.
148. Debreceni T. Special Makeup Effects for Stage and Screen: Making and Applying Prosthetics. Burlington : Focal Press, 2009. 344 p.
149. Debreceni T. Special Makeup Effects for Stage and Screen: Making and Applying Prosthetics. 2nd ed. Burlington : Focal Press, 2020. 530 p.
150. Dessen A. C. Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters. Cambridge : Cambridge University Press, 1984. 228 p.
151. Dovey J., Kennedy H. W. Game Cultures: Computer Games as New Media. – Maidenhead, UK : Open University Press, 2006. 192 p.
152. Duncan J., Fordham J. Digital Domain: Integrating Makeup and CGI in 'Maleficent' // Cinefex. 2014. No. 138. P. 38–57.
153. Egan J. Imaging the Role: Makeup as a Stage in Characterization. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1992. 208 p.
154. Eldridge L. Face Paint: The Story of Makeup. New York : Abrams Image, 2015. 240 p.
155. Enders J. Death by Drama and Other Medieval Urban Legends. Chicago : University of Chicago Press, 2002. 352 p.
156. Engelman L. Making Faces: The Art and Techniques of Film Makeup. New York : Allworth Press, 2000. 240 p.
157. Evans C. Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness. New Haven : Yale University Press, 2003. 336 p.
158. Exploring a Makeup Support System for Transgender Passing based on Automatic Gender Recognition // ResearchGate. 2021. URL: https://www.researchgate.net/publication/349914011_Exploring_a_Makeup_Support_System_for_Transgender_Passing_based_on_Automatic_Gender_Recognition.

159. Falk S. L. *The Shakespearean Masque*. London : Routledge, 2013 (reprint). 228 p.
160. Fardouly J., Rapee R. *The Impact of No-Makeup Selfies on Young Women's Body Image // Body Image*. 2019. Vol. 28. P. 128–134.
161. Faulstich W. *Theater im 19. Jahrhundert*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1995. 320 p.
162. Fordham J., Duncan J. *The Curious Case of Benjamin Button: Aging Faces with Digital and Practical Effects // Cinefex*. 2009. No. 116. P. 66–101.
163. Fordham J., Duncan J. *Digital Makeup Effects in Contemporary Cinema // Cinefex*. Various issues from 2000 onwards, 2010. 175 p.
164. Fraser A., Hunter I. *The Practical Effects Handbook: Special Makeup Effects in the 21st Century*. London : Bloomsbury Academic, 2016. 320 p.
165. Gamboa I. *Makeup as an Art Form // The Aggie*. 2019. URL: <https://theaggie.org/2019/02/27/makeup-as-an-art-form/> .
166. Geczy A., Karaminas V. *Fashion and Art*. London : Berg Publishers, 2012. 192 p.
167. Gibson I., Rosen D. W., Stucker B. *Additive Manufacturing Technologies: 3D Printing, Rapid Prototyping, and Direct Digital Manufacturing*. 2nd ed. New York : Springer, 2015. 498 p.
168. Gimlin D. *Body Work: Beauty and Self-Image in American Culture*. Berkeley : University of California Press, 2002. 224 p.
169. Goodman E., Smith A. *Digital Manipulation and Perceptions of Beauty in Makeup Advertising // Journal of Consumer Culture*. 2013. Vol. 13, No. 2. P. 124–143.
170. Gordon M. *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell' Arte*. New York : Performing Arts Journal Publications, 1983. 96 p.
171. Gordon N. *Silent Stars and Their Makeup Artists: Crafting the Face of Early Hollywood // Journal of Film and Video*. 2010. Vol. 62, No. 3. P. 15–29.
172. Gorton K. *Media Audiences: Television, Meaning and Emotion*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. 192 p.

173. Green S. The Role of Makeup Artistry in 21st Century Fashion Shows // *Fashion Theory*. 2010. Vol. 14, No. 2. P. 135–150.
174. Griffiths A. Cybergoth and the Visual Aesthetics of Future Noir // *Fashion Theory*. 2009. Vol. 13, No. 2. P. 201–220.
175. Gronemeyer A. Theatrical Makeup and Early Film: Transitioning Techniques // *Early Popular Visual Culture*. 2007. Vol. 5, No. 3. P. 281–294.
176. Gunn J. Primordial Communication: The Language of Makeup // *Communication and Critical Cultural Studies*. 2004. ol. 1, No. 3. P. 201–222.
177. Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. London : Routledge, 1979. 205 p.
178. Hernandez G. *Classic Beauty: The History of Makeup*. Atglen, PA : Schiffer Publishing Ltd, 2017. 224 p.
179. Hilton P. 3D Printing Revolutionizes Prosthetic Makeup // *Make-Up Artist Magazine*. 2017. No. 122. P. 54–61.
180. Hopkins S. Let's Play: Drag Queens and the Construction of Identity // *Journal of Gender Studies*. 2004. Vol. 13, No. 1. P. 39–50.
181. Hornblow A. *A History of the Theatre in America from Its Beginnings to the Present Time*. New York : J.B. Lippincott Company, 1919. 470 p.
182. Howarth W. D. *French Theatre in the Neo-classical Era, 1550–1789*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 718 p.
183. Husband T. B. *The World in Play: Luxury Cards 1430–1540*. New York : Metropolitan Museum of Art, 2016. 180 p.
184. Innes C. *Melodrama in the Nineteenth-Century Theatre*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 372 p.
185. Jeffries S. Making Up the Avant-Garde: The Role of Cosmetics in Performance Art // *Performance Research*. 2010. Vol. 15, No. 2. P. 45–52.
186. Johnston A. F. Costumes and Cosmetics in Medieval English Cycle Plays // *Early Theatre*. 2000. Vol. 3. P. 29–44.

187. Jones M. *Media-Bodies and Photoshop: Exploring Cultural and Aesthetic Practices in Digital Environments* // *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 2006. Vol. 20, No. 1. P. 65–82.
188. Kehoe V. J-R. *The Technique of the Professional Makeup Artist for Film, Television, and Stage*. Boston : Focal Press, 1991. 352 p.
189. Kerlow I. V. *The Art of 3D Computer Animation and Effects*. 4th ed. Hoboken : John Wiley & Sons, 2009. 515 p.
190. Kim J.-E. R., Ogawa K. *Augmented Reality Makeup Applications in Film* // *Computers in Entertainment*. 2017. Vol. 15, No. 1. Article 4.
191. Knight C. *The Origins of Symbolic Culture* // In: Frey U. J., Störmer C., Willführ K. P. (Eds.). *Homo Novus – A Human Without Illusions*. Berlin, Heidelberg : Springer-Verlag, 2010. P. 193–211.
192. Landis D. N. (Ed.). *Hollywood Costume*. London : V&A Publishing, 2012. 320 p.
193. Lazarus G. *Digital Face: The Impact of Technology on Makeup Artistry in Contemporary Cinema*. New York : Applause Theatre & Cinema Books, 2018. 256 p.
194. Leaver T. *Face Value: Digital Makeup and the Need for Physical Performance in the Age of Virtual Actors* // *Media International Australia*. 2011. Vol. 139, No. 1. P. 67–76.
195. Lee S., Kim H., Choi S. *Realistic Skin Rendering for 3D Facial Makeup* // *Journal of Korea Multimedia Society*. 2013. Vol. 16. P. 520–528.
196. Liptrot M. *Punk Fashion and Iconography* // *Fashion Theory*. 2003. Vol. 7, No. 1. P. 33–50.
197. Llewellyn-Jones L. *Aphrodite's Tortoise: The Veiled Woman of Ancient Greece*. Swansea : The Classical Press of Wales, 2003. 336 p.
198. Lunning F. (Ed.). *Cosplay: The Fictional Mode of Existence*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2015. 224 p.
199. Makeup // *Encyclopedia Britannica*, 29 Mar. 2016, <https://www.britannica.com/art/makeup-performing-arts>. [Accessed 10 October 2024].

200. Martinez J. Virtual Vanity: Makeup and Identity Expression in Social Media Platforms // *New Media & Society*, vol. 20, no. 9, 2018, pp. 3201–3218.
201. McCabe J. Lifecasting Innovations in Contemporary Cinema // *Make-Up Artist Magazine*, no. 98, 2013, pp. 42–49.
202. McCabe M., Malefyt T., & Fabri, A. Women, Makeup, and Authenticity: Negotiating Embodiment and Discourses of Beauty // *Journal of Consumer Culture*, vol. 20, no. 4, 2017, pp. 656–677.
203. McDowell F., & Tuttle K. "Advancements in Prosthetic Makeup in Late 20th Century Cinema." // *Journal of Film Studies*, vol. 12, no. 4, 2005, pp. 78–95.
204. McDowell T. Virtual Prototyping: VR in Makeup Design // *Film Criticism*, vol. 42, no. 1, 2018, pp. 100–112.
205. Mears A. *Pricing Beauty: The Making of a Fashion Model*. Berkeley : University of California Press, 2011. 320 p.
206. Moody R. *America Takes the Stage: Romanticism in American Drama and Theatre, 1750–1900*. Bloomington : Indiana University Press, 1955. 312 p.
207. Moyes H. *Sacred Darkness: A Global Perspective on the Ritual Use of Caves*. Boulder : University Press of Colorado, 2012. 520 p.
208. Muggleton D., & Weinzierl, R. (Eds.). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford : Berg, 2003. 320 p.
209. Murube J. Ocular Cosmetics in Ancient Times // *The Ocular Surface*, vol. 11, no. 1, 2013, pp. 2–7.
210. Negrin L. *Appearance and Identity: Fashioning the Body in Postmodernity*. London : Palgrave Macmillan, 2008. 240 p.
211. Negrin L. Cosmetics and the Female Body: A Critical Appraisal of Poststructuralist Theories of Masquerade // *European Journal of Cultural Studies*, vol. 3, no. 1, 2000, pp. 83–101.
212. Netzley P. D. *Encyclopedia of Movie Special Effects*. Phoenix : Oryx Press, 2000. 304 p.
213. O'Quinn, D. *Staging Governance: Theatrical Imperialism in London, 1770–1800*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2005. 412 p.

214. Olson K. *Dress and the Roman Woman: Self-Presentation and Society*. London : Routledge, 2008. 200 p.
215. Orgel S. *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*. Berkeley : University of California Press, 1975. 208 p.
216. Payne C. *The Art of Horror Makeup*. London : Batsford, 1999. 128 p.
217. Peiss K. *Hope in a Jar: The Making of America's Beauty Culture*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1998. 312 p.
218. Perlingieri C. R. G. *The Illustrated Guide to Makeup Artistry*. San Francisco : Chronicle Books, 2016.
219. Peyran J.-M. *Le Maquillage Théâtral au XIXe Siècle (Французькою мовою)*. Paris : L'Harmattan, 1998.
220. Pierson M. CGI Effects in Hollywood Science-Fiction Cinema 1989–95: The Wonder Years // *Screen*, vol. 40, no. 2, 1999, pp. 158–176.
221. Pierson M. *Special Effects: Still in Search of Wonder*. New York : Columbia University Press, 2002. 272 p.
222. Polhemus T. *Style Surfing: What to Wear in the 3rd Millennium*. London : Thames & Hudson, 1996. 144 p.
223. Purse L. *Contemporary Action Cinema*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2011.
224. Reyes G. Digital Sculpting in Makeup Design // *Journal of Digital Media Arts and Practice*, vol. 5, no. 2, 2015, pp. 88–97.
225. Ribeiro A. *Dress in Eighteenth-Century Europe, 1715–1789*. New Haven : Yale University Press, 2002. 288 p.
226. Rickitt R. *Special Effects: The History and Technique*. New York : Billboard Books, 2006. 416 p.
227. Roberts R. The Face of Silence: Makeup Techniques in Silent Cinema // *Silent Film Quarterly*. 2016. Vol. 2, No. 2. P. 40–55.
228. Rosenthal M. Cosmetics in Ancient Rome // *The Classical Journal*. 2004. Vol. 99, No. 2. P. 149–165.

229. Savini T. *Grande Illusions: A Learn-by-Example Guide to the Art and Technique of Special Make-Up Effects*. Pittsburgh : Morris Customs, 1983. 160 p.
230. Senelick L. *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*. London : Routledge, 2000. 566 p.
231. Smith D. *Dick Smith's Do-It-Yourself Monster Makeup Handbook*. New York : Imagine, 1985. 96 p.
232. Stewart J. *Dawn of the Dead: Makeup Effects in Early Horror Cinema*. London : British Film Institute, 2003. 192 p.
233. Stewart S. *Cosmetics & Perfume in the Roman World*. Stroud : Tempus Publishing, 2007. 160 p.
234. Thomas Michael. *Monster Makeup*. New York : St. Martin's Press, 1986. 160 p.
235. Tydeman W. *The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, c. 800–1576*. Cambridge : Cambridge University Press, 1978. 336 p.
236. Vanderploeg A., et al. *3D Printing in the Film Industry: A Case Study of Prosthetics // Additive Manufacturing*, vol. 21, 2018, pp. 1–7.
237. Whiteley, S. & Shara R., eds. *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*. Oxford : Oxford University Press, 2016. 720 p.
238. Wickham G. *The Medieval Theatre*. Cambridge : Cambridge University Press, 1974. 348 p.
239. Williams D., et al. *The Virtual Census: Representations of Gender, Race and Age in Video Games // New Media & Society*, vol. 11, №. 5, 2009, pp. 815–834.
240. Wixson H. A. *Monsters, Makeup & Effects: Conversations with Cinema's Greatest Artists*. Baltimore : BearManor Media, 2017. 424 p.
241. Wolkoff J. *How Ancient Egyptian Cosmetics Influenced Our Beauty Rituals // CNN*, 29 April 2016. URL: <https://www.cnn.com/style/article/ancient-egypt-beauty-ritual-artsy/index.html>.
242. Young C. *Classic Hollywood Style*. London : Frances Lincoln Limited, 2012. 224 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дослідження:

1. Проскурякова О.В. Грим як простір семіотичної комунікації // *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2022. Вип. 78. С. 38-44. DOI: 10.31516/2410-5325.078.04

2. Проскурякова О.В. Гримувальне мистецтво в українському науковому дискурсі: історіографічний аналіз та перспективи культурологічного дослідження // *Питання культурології* : зб. наук. пр. Київ, 2023. Вип. 42. С. 256-269. DOI: 10.31866/2410-1311.42.2023.293793

3. Проскурякова О.В. Гримувальне мистецтво в контексті культурологічного вивчення: джерельна база дослідження // *Культурологічний альманах* : зб. наук. пр. Київ, 2023. Вип. 4. С. 249–254. DOI: 10.31392/cult.alm.2023.4.34

4. Проскурякова О.В. Роль гримувального мистецтва в еволюції української кінематографії // *Fine Art and Culture Studies* : зб. наук. пр. Луцьк, 2024. Вип. 5. С. 191-197. DOI: 10.32782/facs-2024-5-25

5. Проскурякова О.В. Культурологічний та мистецтвознавчий аспекти сценічного макіяжу як художнього засобу естрадного жанру // *Вісник Маріупольського державного університету* : зб. наук. пр. Київ, 2024. Вип. 28. С. 119-126. DOI: 10.34079/2226-2830-2024-14-28-119-126

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Проскурякова О.В. Грим як механізм усвідомлення та здійснення соціокультурної ідентичності // *Чорноморські наукові студії* : матеріали VIII всеукр. мультидисциплінарної конф., 24 черв. 2022 р. Одеса : МГУ, 2022. С. 357-359.

7. Проскурякова О.В. Естетична функція гриму в культурі тілесності чоловічого образу // *Modern research in world science. Proceedings of the 4th*

International scientific and practical conference, 10-12 July 2022. Lviv, Ukraine, 2022. P. 765-768.

8. Проскурякова О.В. Мистецтво гриму в культурі сакралізації // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 17–18 листоп. 2022 р. Харків : ХДАК, 2022. С. 33-35.

9. Проскурякова О.В. Грим як інструмент соціокультурної адаптації // Культура та інформаційне суспільство: матеріали міжнар. наук. конф., 20-21 квіт. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 30-31.

10. Проскурякова О.В. Грим як механізм формування емоційності образів соціальних заходів проти насильства // Українознавчі студії у контексті сучасної доби: філософський, історичний та філологічний аспекти : матеріали всеукр. наук. конф., 10 трав. 2023 р. Львів : ЛНУП, 2023. С. 25-27.

11. Проскурякова О.В. Грим як складова культури та мистецтва української традиції: сакральне коріння й аксіологічна функція // Культурологія та соціальні комунікації: матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2023 р. Харків : ХДАК, 2023. С. 41-42.

12. Проскурякова О.В. Основні етапи еволюції гриму в українському естрадному мистецтві // Культура та інформаційне суспільство : матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 квіт. 2024 р. Харків : ХДАК, 2024. С. 21-23.

13. Проскурякова О.В. Історико-культурні витоки гримувального мистецтва: спадщина Стародавнього Сходу та античності // Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук : матеріали міжнар. наук. конф., 14 листоп. 2024 р. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2024. С. 491-493.

ВИСТАВИ

1. Цар Едіп (1918, Молодий театр, м. Київ, авт. за Софоклом, пер. І. Франка, реж. Л. Курбас, художник А. Петрицький)
2. Різдвяний вертеп (1919, Молодий театр, м. Київ, народна драма, реж. Л. Курбас, художник А. Петрицький)
3. Цар Едіп (1921, Театр ім. І. Франка, м. Харків, реж. Г. Юра, худ. І. Шпинель)
4. Газ (1923, «Березіль», м. Київ, авт. Г. Кайзер, реж. Л. Курбас, сценограф. В. Меллер)
5. Джиммі Хіггінз (1923, «Березіль», м. Київ, за романом Е. Сінклера, реж. Л. Курбас, оформлення сцени та костюмів – художник В. Меллер)
6. Народний Малахій (1928, «Березіль», м. Харків, авт. М. Куліш, реж. Л. Курбас, оформлення сцени та костюмів – художник В. Меллер)
7. Мина Мазайло (1929, «Березіль», м. Харків, авт. М. Куліш, реж. Л. Курбас, оформлення сцени та костюмів – художник В. Меллер)
8. Украдене щастя (1940, Театрі ім. І. Франка, реж. Г. Юра, гример М. Пастухова)
9. Ярослав Мудрий (1946, Київський академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, авт. І. Кочерга, реж. Г. Юра, гример М. Пастухова)
10. Тарас Бульба (1952, Державний Академічний драматичний український театр ім. І. Франка, м. Київ, за М. Гоголем, реж. Г. Юра, гример М. Пастухова)
11. Назар Стодоля (1954, Одеського академічного українського музично-драматичного театру ім. В. Василька, за Т. Шевченком, реж. А. Гончаренко, гример О. Ковальчук)
12. Гайдамаки (1963, Львівський академічний музично-драматичний театр ім. М. К. Заньковецької, за Т. Шевченко, інсценізація В. Грипича, художник М. Кипріян)

13. Перший день свободи (1965, академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, м. Львів, авт. Л. Кручковський, реж. С. Данченко, художник М. Кипріян)

14. Маклена Граса (1967, академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької, м. Львів, авт. М. Куліш, реж. С. Данченка, художник М. Кипріян)

15. Покоївки (1992, Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка, м. Київ, авт. Ж. Жене, реж. Р. Віктюк, гример Л. Новіков)

16. Гамлет. Сні. (2002, Харківський державний академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка, за мотивами п'єси В. Шекспіра, реж. А. Жолдак, художники-постановники Ю. Ринтовт та К. Карамфілов (Болгарія))

17. Україна містична. (Шекспірівський цикл: «Макбет. Пролог», «Річард III», та «Король Лір») (2004, Центр сучасного мистецтва «ДАХ», м. Київ, авт. В. Шекспір, реж. В. Троїцький, художник Н. Мариненко)

18. Жінка з минулого (2007, Київський театр «Вільна сцена», авт. Р. Шиммельпфенніг, реж. Д. Богомазов, художник-гример Т. Пантюшина)

ФІЛЬМОГРАФІЯ

1. Відхід великого старця (1912, реж. Я. Протазанов, художник-постановник І. Кавалерідзе)
2. Кабінет доктора Калігарі (1920, реж. Р. Віне, художники-постановники Г. Варм, В. Рьоріг і В. Райман)
3. Алім (1926, реж. Г. Тасін, художник-постановник Р. Шарфенберг)
4. Тарас Шевченко (1926, реж. П. Чардинін, художнє оформлення В. Кричевський)
5. Злива (1929, реж. та художник І. Кавалерідзе)
6. Шкурник (1929, реж. М. Шпиковський, художник С. Зарицький)
7. Арсенал (1929, реж. О. Довженко, художники Й. Шпінель та В. Мюллер)
8. Земля (1930, реж. О. Довженко, художник-постановник В. Кричевський)
9. Перекоп (1930, реж. І. Кавалерідзе, художник Г. Довженко)
10. Коліївщина (1933, реж. І. Кавалерідзе, художник М. Симашкевич)
11. Тарас Шевченко (1951, реж. І. Савченко, художники з гриму С. Чевичелов та Я. Грінберг)
12. Дорогою ціною (1957, реж. М. Донської, художник-гример Я. Грінберг)
13. Лісова пісня (1961, реж. В. Івченко, художник-гример Я. Грінберг)
14. За двома зайцями (1961, реж. В. Іванов, грим А. Дубчак)
15. Тіні забутих предків (1964, реж. С. Параджанов, гример В. Шикін)
16. Білий птах з чорною ознакою (1970, реж. Ю. Ілєнко, художник-гример Я. Грінберг)
17. Захар Беркут (1971, реж. Л. Осика, художники з гриму О. Матвєєв О. Парфенюк)
18. Місце зустрічі змінити не можна (1979, реж. С. Говорухін, художник-гример В. Лаферов)

19. Капітан Немо (1975, реж. В Левін, художники по гриму Л. Друмирецька та Г. Волошин)
20. Казки старого чарівника (1984, реж. Н. Збандут, художник по гриму Л. Друмирецька) реж. Н. Кошеверова.
21. Війна на західному напрямку (1990, реж. Т. Левчук, Г. Кохан, гример А. Чуря)
22. Дамський кравець (1990, реж. Л. Горовець, грим Н. Тихонова)
23. Ніч грішників (1991, реж. В. Костроменко, художник-гример В. Талала)
24. Будемо жити! (1995, реж. Д. Томашпольський, художники по гриму Г. Тишлек та Л. Семашко)
25. Тигролови (1994, реж. Р. Синько, гример Н. Степанова)
26. Роксолана (1996, реж. Б. Небієрідзе, художники-гримери І. Горбунова, С. Дубина та інші)
27. На полі крові. Aseldama (2001, реж. Я. Лупій, грим П. Орленко та О. Єрмоленко)
28. Кіборги (2017, реж. А. Сеїтаблаєв, художник із гриму Л. Хома)
29. Припутні (2017, реж. А. Непиталюк, художник із гриму Т. Герлак)
30. Стрімголов (2017, реж. М. Степанська, художник із гриму О. Ходос)
31. Брама (2017, реж. В. Тихий, художник із гриму К. Струкова)
32. Сторожова застава (2017, реж. Ю. Ковальов, художник із гриму Л. Хома)
33. Шляхетні волоцюги (2018, реж. О. Березань, художник із гриму О. Аїтарнія)
34. Позивний «Бандерас» (2018, реж. З. Буадзе, художник із гриму О. Аїтарнія)
35. Коли падають дерева (2018, реж. М. Нікітюк, художник із гриму Т. Хорошун)
36. Захар Беркут (2019, реж. А. Сеїтаблаєв та Дж. Вінн, художник із гриму А. Леонова)

37. Кріпосна (2019, реж. Ф. Герчиков та М. Литвинов, художник із гриму Л. Хома)
38. Чорнобиль (2019, реж. Ю. Ренк, дизайн гриму Д. Паркер)
39. Безславні кріпаки (2020, реж. Р. Перфільєв, художник із гриму М. Петровська)
40. Стоп-Земля (2021, реж. К. Горностай, художник із гриму М. Пілунська)
41. Памфір (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук, художник із гриму М. Пілунська)
42. Довбуш (2023, реж. О. Санін, художник із гриму І. Солодовська)

1. Український жіночий театрально-музичний гурт «Dakh Daughters»



2. Фрагмент фільму «На полі крові. Асeldата» (2001, реж. Я. Лупій, грим П. Орленко та О. Єрмоленко)



3. І. Вітовська в образі баби Присі у фільмі «Брама» (2017, реж. В. Тихий, художник із гриму К. Струкова)



4. Офіційний постер до фільму «Кіборги» (2017, реж. А. Сеїтаблаєв, художник із гриму Л. Хома)



5. Фото з фільму «Припутні» (2017, реж. А. Непиталюк, художник із гриму Т. Герлак)



6. Фрагмент фільму «Сторожова застава» (2017, реж. Ю. Ковальов, художник із гриму Л. Хома)



7. Постер до фільму «Стрімголов» (2017, реж. М. Степанська, художник із гриму О. Ходос)



8. Фрагмент фільму «Шляхетні волоцюги» (2018, реж. О. Березань, художник із гриму О. Аїтарнія)



9. Фрагмент фільму «Коли падають дерева» (2018, реж. М. Нікітюк, художник із гриму Т. Хорошун)



10. Позивний «Бандерас» (2018, реж. З. Буадзе, художник із гриму О. Аїтарнія)



11. Фрагмент фільму «Чорнобиль» (2019, реж. Ю. Ренк, дизайн гриму Д. Паркер)



12. Персонажі фільму «Захар Беркут» (2019, реж. А. Сеїтаблаєв та Дж. Вінн, художник із гриму А. Леонова)



13. Персонажі серіалу «Кріпосна» (2019, реж. Ф. Герчиков та М. Литвинов, художник із гриму Л. Хома)



14. Фрагмент фільму «Памфір» (2022, реж. Д. Сухолиткий-Собчук, художник із гриму М. Пілунська)



15. Афіша до трейлеру фільму «Довбуш» (2023, реж. О. Санін, художник із гриму І. Солодовська)



16. Фрагмент кліпу гурту Воплі Відоплясова на музичну композицію «Чіо Чіо Сан», 2013, альбом «Чудовий світ»



17. Юлія Саніна, фронтвумен гурту «The Hardkiss», на музичному конкурсі Євробачення-2023 у Ліверпулі в образі, створеному Л. Мдінарадзе, креативним



директором GUDU та візажистом С. Чайкою

18. Олександра Заріцька (KAZKA) в образі слов'янської богині Морени.
Гример Dark Dany. KAZKA Beauty Vlog



19. Солістка електро-фольк гурту ONUKA



20. Учасниця гурту ZWYNTAR на музичному виступі (м. Львів)



21. Гурт Антитіла за зйомках кліпу пісні «Маскарад» 2021 р. Головний гример Д. Духновська



22. Фрагмент 3D-шоу «Вартові мрій» 2015 р. Режисер-постановник К. Томільченко, гример В. Бессараб



23. Образ Ляльки-мотанки. Фотограф проєкту: І. Єфімов. Творчий керівник: Г. Біляєва



24. Фрагмент відео сюжету ТСН: «Грим для ЗСУ: як в Одеській кіностудії маскують українських військових». Художниця з гриму К. Дубчак



25. Образи з рекламної компанії «Cosmolot», художник з гриму О. Цьось



26. Субкультура кіберготів

27. Стилістика

28. Субкультура косплею

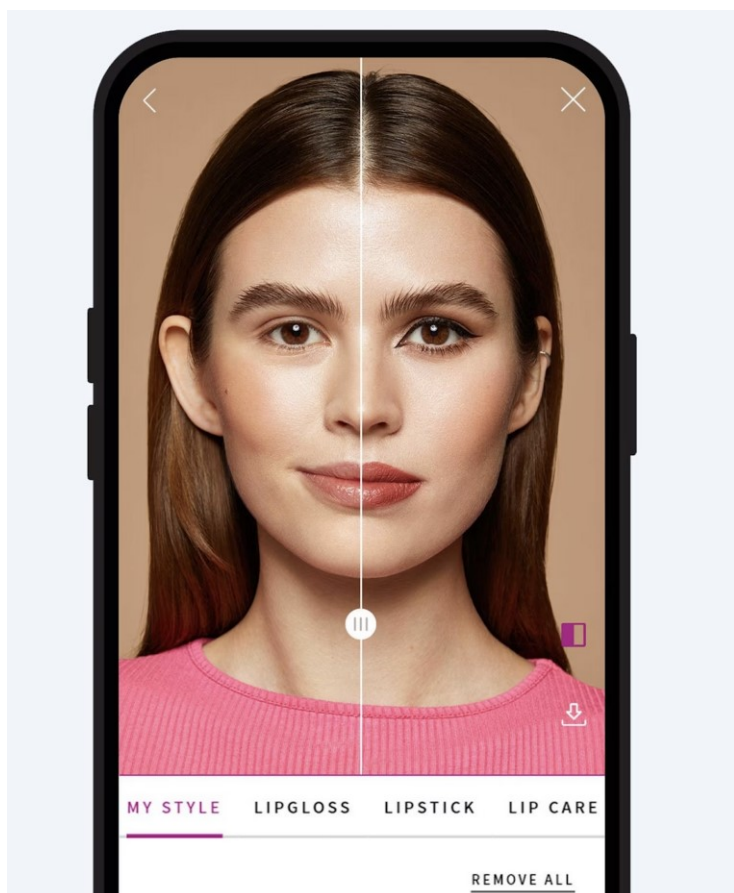
субкультури панків



29. Грим у культурі дрег-квін



30. Віртуальна «примірочна» макіяжу від компанії Essence



«Затверджую»

В.о. ректора Харківської державної
академії культури, доктор

мистецтвознавства, доцент

Наталія РЯБУХА

« 10 » 04 2025 р.

Акт

про впровадження основних наукових висновків та результатів дисертаційного дослідження О.В.Проскуракової «Історико-культурологічні аспекти мистецтва гриму в українській культурі ХХ – початку ХХІст.», поданого на здобуття наукового ступеня доктора філософії з культурології, в Харківській державній академії культури

Основні наукові висновки та результати дисертаційного положення О.В.Проскуракової «Історико-культурологічні аспекти мистецтва гриму в українській культурі ХХ – початку ХХІ ст.» реалізовано:

– у змісті фахової навчальної дисципліни «Грим», яка викладається здобувачам, що навчаються за освітніми програмами «Акторське мистецтво драматичного театру та кіно» та «Режисура шоу та артпроектів», а також, у змісті дисципліни «Основи сценічного іміджу», що викладається здобувачам на факультеті музичного мистецтва Харківської державної академії культури;

– під час участі в міжнародних наукових конференціях «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття», організованих Харківською державною академією культури, у 2022-2024 рр.;

– під час підготовки доповіді для Фестивалю молодіжної науки, який відбувся в Харківській державній академії культури у 2023 р.

– у науковій публікації здобувача за темою дослідження, опублікованою в збірнику наукових праць «Культура України» (наукове фахове видання) у 2022 р. (Вип. 78).

Декан факультету сценічного мистецтва ХДАК,

кандидат мистецтвознавства, доцент



Роман НАБОКОВ

Проректор з наукової роботи,

доктор педагогічних наук, професор



Алла СОЛЯНИК