

УДК 316.7.08

Цитування:

Пугачов Г. Є. Генеза музичного відеокліпу як популярної форми сучасної аудіовізуальної культури: експерименти з візуалізацією музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 90–96.

Пугачов Геннадій Євгенович,
Аспірант Київського національного
університету
культури і мистецтв,
<http://orcid.org/0009-0003-1182-366X>
gennadypugachev1@gmail.com

Puhachov H. (2024). Genesis of Music Video Clip as a Popular Form of Modern Audiovisual Culture: Experiments with Music Visualisation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 90–96 [in Ukrainian].

ГЕНЕЗА МУЗИЧНОГО ВІДЕОКЛІПУ ЯК ПОПУЛЯРНОЇ ФОРМИ СУЧАСНОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ЕКСПЕРИМЕНТИ З ВІЗУАЛІЗАЦІЄЮ МУЗИКИ

Мета статті – виявити особливості розвитку музичного відеокліпу в контексті історичної взаємодії музичної та аудіовізуальної культури. **Методологія дослідження.** Застосовано загальнонаукові методи пізнання, зокрема аналізу та синтезу, систематизації теоретичних даних, метод структурно-функціонального аналізу, що дав можливість виявити специфічні аспекти взаємодії музики та різноманітних форм художніх практик у просторі аудіовізуальної культури; типологічний метод, за допомогою якого виявлено різноманітні особливості музичного відеокліпу в структурі сучасної аудіовізуальної культури. **Наукова новизна.** Досліджено генезу музичного відеокліпу як популярної форми сучасної аудіовізуальної культури; розглянуто проблематику інтегрування візуальних образів і музики як частиною мистецьких практик в історичній ретроспективі; введено до наукового обігу маловідомі праці закордонних вчених, проблематика яких корелює з предметною сферою дослідження. **Висновки.** Генеза музичного відеокліпу засвідчує значну роль художніх практик у процесі взаємодії зображення та музики на ранніх етапах, що посприяло винайденню нових креативних способів репрезентації уявного – анімація та монтаж, запропоновані художниками-авангардистами; відео та відеоінсталяції, що виникли шляхом опанування телевізійного зображення; музичні відеокліпи, що відкрили новий вимір для експериментів, ставши впливовою формою сучасної культури. Мистецька історія аналогових взаємодій між кіно та музикою протягом ХХ ст. демонструє попередні умови виробництва, сприйняття та соціально-політичний контекст, які були необхідні для масової популяризації музичного відео як усталеної форми. Завдяки раннім експериментам з формування візуалізованої музики, музичний відеокліп як нова форма аудіовізуального мистецтва отримала культурну цінність, що дозволила відігравати значну роль на сучасному етапі. Музичне відео відіграло і продовжує відігравати ключову роль в соціокультурному просторі. Технологічна еволюція від аналогових до цифрових засобів виробництва та відображення прискорила розвиток як у формі, так і в естетиці музичного відео, що підкреслює одну з найважливіших ролей мистецтва в суспільстві – провокувати думки і підштовхувати до переосмислення соціальних, політичних і культурних умов та оточення, використовуючи при цьому основні засоби комунікації, зокрема популярну музику.

Ключові слова: аудіовізуальна культура, музичне відео, музичний відеокліп, телебачення, цифрове середовище.

Puhachov Hennadii, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Genesis of Music Video Clip as a Popular Form of Modern Audiovisual Culture: Experiments with Music Visualisation

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the development of the music video clip in the context of the historical interaction of musical and audiovisual culture. **Research methodology.** General scientific methods of cognition were applied, in particular analysis and synthesis, systematisation of theoretical data, the method of structural-functional analysis, which made it possible to reveal specific aspects of the interaction of music and various forms of artistic practices in the space of audiovisual culture; a typological method, with the help of which various features of the music video clip in the structure of modern audiovisual culture are revealed. **Scientific novelty.** The genesis of the music video clip as a popular form of modern audiovisual culture is studied; the problem of integration of visual images and music as part of artistic practices in historical retrospect is considered. Little-known works of foreign scientists, the problems of which are correlated with the subject area of research were introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The genesis of the music video clip testifies to the significant role of artistic practices in the process of

image and music interaction at the early stages, which contributed to the invention of new creative ways of representing the imaginary – animation and montage proposed by avant-garde artists; videos and video installations created by mastering the television image; music videos that opened a new dimension for experimentation, becoming an influential form of modern culture. Artistic history of analogue interactions between cinema and music during the 20th century demonstrates the antecedent conditions of production, perception, and socio-political context that were necessary for the mass popularization of the music video as an established form. Thanks to the early experiments in the formation of visualised music, the music video as a new form of audiovisual art gained cultural value, which allowed it to play a significant role at the modern stage. The music video played and continues to play a key role in the socio-cultural space. The technological evolution from analogue to digital means of production and display has accelerated the development of both the form and the aesthetics of the music video, which emphasises one of the most important roles of art in society – to provoke thought and encourage a rethinking of social, political and cultural conditions and surroundings, using this is the main means of communication, including popular music.

Keywords: audiovisual culture, music video, music video clip, television, digital environment.

Актуальність дослідження. Музичний відеокліп є однією з найбільш впливових форм аудіовізуальної культури, що вирізняється провокативним зв'язком з більш традиційними художніми формами. Музичні відеокліпи, що постійно з'являються на екранах телевізорів, комп'ютерів, мобільних телефонів та iPod в домівках, торгових центрах, фітнес-клубах, ресторанах та інших закладах типового урбаністичного простору початку 2020-х рр. є невід'ємною частиною сучасного візуального ландшафту. Музичні відео пропонують унікальний музичний досвід, який дозволяє слухачам взаємодіяти з піснями в аудіовізуальному форматі, оскільки поєднання музики з візуальними елементами може мати значний вплив на сприйняття сенсу та афективні якості. Окрім того, як засіб, народжений з контркультурних художніх та соціально-політичних процесів музичний відеокліп є одним із феноменів аудіовізуальної культури, що має багату і складну соціально-художню історію. Актуальність дослідження полягає у важливості поглибленні відомостей про особливості зародження, становлення та розвитку музичного відеокліпу в історичній ретроспективі.

Аналіз публікацій. З розвитком аудіовізуальної культури на початку ХХІ ст. помітно зростає науковий інтерес українських вчених до різноманітних аспектів розвитку її форм та жанрів. Окремі аспекти музичного відеокліпу як однієї з популярних сучасних музично-екранних форм розглядає Т. Сидорчук у публікаціях «Підходи до класифікації сучасних музично-екранних форм» [5] та «Музично-екранна форма»: до визначення змісту поняття» [4]; аналіз українського музичного анімаційного кліпу з метою виявлення провідних тенденцій його художньо-естетичного розвитку здійснює Н. Колотовкіна в публікації «Український музичний анімаційний кліп на рубежі ХХ-ХХІ століть. Художня специфіка» [2];

формуванню візуально-образної мови українського музичного анімаційного кліпу присвячено статтю Л. Іволги [1] та ін. Однією з небагатьох публікацій, що присвячена дослідженню виникнення і становлення кліпу є стаття А. Медведєвої та В. Лук'яненко [3], проте дослідницька увага в ній зосереджена на періоді останніх двох десятиліть ХХ ст., відповідно генеза музичного відеокліпу в контексті взаємодії музичного та аудіовізуального лишається малодослідженим аспектом.

Мета статті – виявити особливості розвитку музичного відеокліпу в контексті історичної взаємодії музичної та аудіовізуальної культури.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на те, що формально популяризація музичного відеокліпу безпосередньо пов'язана з MTV (Music Television), а першим відеокліпом, показаним на каналі став «Video Killed the Radio Star» (вийшов в ефір 1 серпня 1981 р.), ідея інтегрування візуальних образів і музики вже давно стала частиною мистецьких практик. З початку ХХ ст. митці прагнули експериментувати та розширювати межі відносин між мистецтвом і музикою, від абстрактних експресіоністських картин Кандинського до декорацій Пікассо для балетних вистав; колаж і панно «Rhapsody in Blue» (1927 р.) художника-абстракціоніста А. Дава закарбували меланхолію Гершвіна 1924 р. сміливими формами серед виру каскадних ліній [14, 231]. З розвитком і популяризацією кіно, митці все більше зацікавлювалися новими формальними можливостями, які можна було використати для створення справді синестетичного, тобто симбіотично та цілісно стимулюючого, аудіовізуального досвіду. Саме в цьому контексті можна знайти мистецько-історичне коріння музичного відеокліпу – як експериментального твору мистецтва,

рекламного та культурного продукту. Концепцію «Візуальної музики» повністю прийняв німецький абстрактний аніматор О. Фішінгер, чії роботи є одними з найкращих експериментів із використанням кіно в синхронності з музикою [7, 55]. Серія досліджень О. Фішінгера, проведених в 1929-1933 рр. демонструє ранні форми прямого (нефотографічного) маніпулювання фільмами: анімації, у яких використовуються намальовані фільми під класичну музику; де намальовані візерунки зображували ритми, фразування та шари музики. Рухомі зображення, що дотримувалися формальних ритмічних якостей музики, були виразно візуальними у своєму впливі – використовували рамки кінематографічних практик, а потім транспонували їх, щоб вони відповідали авангардній абстрактній естетиці [6, 213]. Кінематографічні «твори мистецтва» швидко набули культурної популярності через їхню асоціацію з не менш новою та захоплюючою галуззю психоаналізу: такі твори, як твори О. Фішінгера, на думку дослідників, можна аналізувати через призму підсвідомих асоціацій, створених у свідомості глядача [6, 218]. Синтез аудіовізуальних елементів, що виражається у нарізанні та зрощенні фільму такими митцями, як Фішінгер, рішуче відокремив новий жанр кіномистецтва від розвитку кінематографічної традиції 1920-1930-х рр., започаткувавши таким чином складний зв'язок, що визначили музичну та візуальну взаємодію з моменту їх першого синтезу.

На відміну від мистецтва, однією з визначальних характеристик музичного відео є його комерційна функція, його роль як реклами для товарів музичної індустрії. Незважаючи на те, що ранні короткометражні фільми відрізнялися технологічно та функціонально, вони також лягли в основу реклами, як для кінематографічних випусків, так і для дрібних послуг. Раннім прикладом фільму, що використовувався для реклами, є робота Л. Лая «Світлова коробка» 1935 р., в якій показано насичене розташування барвистих мальованих фільмів у такт веселій джазовій композиції. Фільм було створено на щзамовлення Головоштамту як реклами поштових цін на посилки: це частина серії, що абстрактно візуалізує ключові теми сучасного британського життя [10, 70]. Основний художній інтерес Л. Лая полягає в емоційних реакціях на візуальний стимул, а ефект, подібно до роботи О. Фішінгера, є повністю синестетичним. У фільмі абстрактні візерунки,

здається, «танцюють» у такт румби, даючи глядачеві відчуття «недосконалої одночасності» — ще одна архетипна демонстрація парадоксальної природи візуальних і слухових компонентів у тандемі [10, 71]. Інноваційний барвистий модернізм, який представляв фільм на початку ХХ ст., привернув увагу глядачів, його товарність незабаром усвідомили як державні відомства, так і міжнародні корпорації.

У повнометражному музичному мультиплікаційному фільмі «Фантазія» (Disney, 1940 р.) були представлені анімовані слони-балерини, які кружляли під Токато і Фугу До Мінора Й. Баха та ін. Саме опора фільму на анімаційні абстрактні послідовності вищезгаданого О. Фішінгера міцно забезпечила статус «Фантазії» в історії кінематографа. Дослідники стверджують, що робота О. Фішінгера над «Фантазією» привела раннє абстрактне кіномистецтво в мейнстрім і зробила його доступним для глобальної аудиторії, яка не знає мистецтва. Сугестивна сила музичного кіномистецтва, щоб викликати несвідомі реакції у своїй аудиторії, зробила його центральною рисою реклами та маркетингу від його задуму до сьогодення: впливаючи та диктуючи смаки та тенденції популярної культури через підсвідомі асоціації та повідомлення, які це може викликати [10, 220].

З появою популярної, орієнтованої на молодь музики, музиканти та їхні звукозаписні компанії усвідомили, який вплив відео може мати на комерційний успіх нових релізів: якби глядачі могли бачити пісню у виконанні або під яку танцювали, вона продавалася б краще.

Великий успіх музичних розваг із поширенням телебачення призвів до прогресивного зменшення розміру (аж до мініатюризації) радіообладнання, призначеного для молодшої аудиторії, щодо нової функції портативності. Це також призвело до трансміграції радіоформатів на екран, де вони розмножувалися в різних прикладах музичних програм для дорослої аудиторії чи молоді. Поширення та успіх таких програм і, водночас, унікальний консенсус, досягнутий різними артистами англомовної музичної сцени, призвели до практики створення попередньо записаних виступів, подібних до функції Soundies, щоб уникнути неможливості фактичного залучення гостей в студії. Ці попередньо записані виступи спочатку суворо обмежувалися виконанням пісень і поступово покращувалися щодо композиційної, концептуальної та

технічної/технологічної точок зору, досягаючи творчих рішень виняткової оригінальності, створюючи художньо автономні аудіовізуальні продукти, яким судилося мати продовження [9, 27].

На початку 1960-х рр. кіномитці почали включати у свою роботу все більше посилення на популярну культуру. Протягом цього періоду розвиток кінематографа та засобів масової інформації продовжував домінувати в громадській свідомості та був безпосередньо пов'язаний з новою, соціально мобільною демографією. Робота К. Ангера «Повстання Скорпіона» 1963 р. розглядає безліч соціально-політичних проблем і тропів [12, 67]. Щільна візуальна мова творчості К. Ангера налаштована на саундтрек популярної музики рок-ен-ролу, зокрема Елвіса Преслі, Рея Чарльза та ін. чином контекстуалізуючи, через поп-культурні асоціації, іконографічні образи культових постатей, таких як Джеймс Дін і Марлон Брандо, у ширшому контексті молодіжної культури. Саме через ці музичні та візуальні мотиви К. Ангер об'єднує широкий спектр соціокультурних елементів, створюючи таким чином фільмографічну роботу ритуалізованого перформансу. На думку дослідників, цей твір являє собою структурне переосмислення суспільства, яке було необхідне для того, щоб повторно привласнити культурні ознаки та режими капіталістичного, ультра-споживацького статус-кво, «що більше не влаштував нове покоління соціально мобільних, дисидентських і творчо анархічних митців, які взяли технології мас-медіа та перевернули їх у візуальному протесті проти цензури та незаконності зображень, які арбітри мовлення визнали «профанними» [8, 4.]. Так народилася андеграундна культура, яка стала антагоністичним контрапунктом масової естетики суспільства. Саме в цьому контексті з'явилися перші приклади того, що спочатку можна назвати Music Promos, попередником музичного відеокліпу: підпільне присвоєння та абстракція мейнстрімової комерційної музики, візуалізована, щоб кинути виклик соціальним і мистецьким умовностям.

У 1964 р. було знято «A Hard Day's Night» Р. Лестера – не просто відео, а повнометражний фільм, записаний у формі псевдодокументального фільму для реклами однойменного альбому. По суті, у стилі mockumentary «A Hard Day's Night» описує звичайне життя гурту за досить короткий проміжок часу, зайняте репетиціями, концертами, поїздками, втечами від фанатів і

різноманітними нещасними випадками. У 1966 р. М. Ліндсі-Хогг зняв два рекламних відео для «Paperback Writer» і «Rain», у яких використав розмірене редагування, м'який фокус і жорсткі знімки. 1966 р. був досить плідним і цікавим з точки зору інновацій, з точки зору сценарію та монтажу [9, 26]. У той час як рані музичні телевізійні шоу (наприклад, «Шоу Еда Саллівана» або «Ready Steady Go!» та ін.), транслювали студійні виконання популярних пісень, музичні фільми Б. Коннера на пісню «Breakaway» Тоні Базіл (1966 р.) та Д. Пеннебейкера на пісню Боба Ділана «Subterranean Homesick Blues» переосмислювали та інтерпретували популярні пісні, розміщуючи їх у більш авангардний та мистецький контекст. Наприклад, промо Б. Коннера показує, як співачка танцює на чорному тлі, а психоделічні візерунки накладаються на її рухи в такт пісні. Оскільки митці були тісно пов'язані з андеграундною сценою Лос-Анджелеса, «Breakaway» показує явний вплив вільного кохання та психоделічних рухів, що були поширені в американській субкультурі того часу. Ці теми є характерними для покоління, яке творчо та філософськи надихнулося поколінням бітників кінця 1950-х – початку 1960-х рр. У «Subterranean Homesick Blues» на задньому плані можна побачити епохального поета-перформера А. Гінзберга, який втілює та символізує культурне середовище, у якому працював Боб Ділан.

Музичні короткометражних фільмів Б. Коннера та Д. Пеннебейкера є прикладом початку встановлених взаємозв'язків між кінематографістами та музикантами, які працюють під впливом ширших соціокультурних рухів своєї епохи. Саме на цьому фундаменті аудіовізуального мистецтва починається нова ера в якій виникає і активно поширюється технологія, що стала основою телевізійного мовлення та відеографічної художньої культури другої половини ХХ ст. У той час, коли кіно було безпосередньо пов'язане не кінематографічною традицією, музичні відеокліпи пов'язані з телебаченням та культурою мовлення. Таке сейсмічне соціокультурне зміщення дозволяє режисерам інвертувати телевізійні режими для власних художніх цілей.

Наступні роки ознаменувалися трагедією війни у В'єтнамі та соціальними протестами, які мали помітні наслідки навіть у деяких відео. Створені з рекламною метою, після еволюції у все більш складні та витончені форми, ці короткометражні фільми стали

інструментом для поширення повідомлень, висловлення думок чи почуттів щодо малих чи великих подій у всьому світі, для критики позицій чи виборів, зроблених на невідповідній основі. Відео, зняте режисером П. Голдман на пісню «Полуничні поля» Beatles у 1967 р. втратило «чистий вигляд» і легкість попередніх сценаріїв, набувши індукованої драматичної сили завдяки використанню світла та кольору, кількох шарів, ракурсів і перевернутих кадрів, а також символізму тексту, який повернув чарівність пісні. Того ж року «Procol Harum» записали два різні відео на пісню «A Whiter Shade of Pale». У відео першої версії чергувалися зображення руїн, гурту на сцені та подій війни у В'єтнамі (режисер Дж. Дерден-Сміт), через що кліп було заборонено на загальному телебаченні; друга версія, схожа в деяких сценах і налаштуваннях, була позбавлена кадрів В'єтнаму, і представляла групу, яка рухалася до камери або в позах, які підкреслювали відчуття глибини тексту.

1969 р. «Бітлз» продовжили інновацію в жанрі, завдяки створенню нового музичного відеокліпу «Жовтий підводний човен» (режисер Дж. Даннінг), що він підніс анімацію до рівня художньої техніки. Гурт не з'являвся до кінця фільму, в основному замінений їх мультфільмами; дизайн відповідав простим коміксним формам, які мали бути легко зрозумілими для змішаної аудиторії, з формами й кольорами, характерними для 60-х рр. XX ст. Популярність цього, а також ряду інших музичних відеокліпів, спонукали багатьох митців надалі розвивати цей аудіовізуальний формат.

Практика створення короткометражних фільмів для популяризації музики була остаточно підтверджена в середині 1970-х рр. завдяки успіху «Богемної рапсодії» (режисер Б. Гауерс, 1975 р.) на оригінальну пісню гурту «Queen». Робота була знята і змонтована за дуже короткий час, а деякі візуальні ефекти були створені безпосередньо під час зйомки, за допомогою об'єктивів і відеомікшера. Це перше велике електронне відео транслювало спеціальні музичні ефекти за допомогою зображення, різних візуальних конструкцій для різних музичних розділів, на які можна розділити твір: використання підсвічування та прожекторів для початкової частини «a cappella», живе виконання для мелодичного та інтимна частина з гітарним соло, що відстежує перехід до наступної частини опери, у якій акцент зроблено на використанні світла, відлуння та призматичних ефектів для

виділення відповідних частин музики, перш ніж повернутися до живого виступу під час рок-секції, а потім до фіналу мелодійний, із фіналом, у якому знову бачиться особливе використання світла та зображення гонгу, звук якого також позначає кінець музичної частини.

Сучасне музичне відео – це цифрове середовище, що використовується для створення та продажу артистів, одночасно винаходячи та руйнуючи світ, який воно представляє. Відомі передовими візуальними ефектами, а також випадковими легковажними й банальними стереотипами, музичні відео створені таким чином, щоб витримувати повторні перегляди. Як і в будь-якій формі медіа, деякі музичні відеокліпи є більш успішними та/або більш естетичними та значущими, ніж інші. Оскільки деякі музичні відео містять більше візуальних зображень, технік, фільтрів тощо, ніж інші, які можуть, наприклад, бути просто відео виступу, їх можна вважати «більш естетичними», тобто візуальні аспекти відео є випробувані для власного задоволення [14, 234]. На думку дослідників, музичні відеокліпи можуть бути «орієнтованими на виконання, готичними, анімованими, комп'ютеризованими, з похмурими пейзажами снів, класичними портретами, футуристичними феєріями та особистими домашніми фільмами» [11, 34].

Як невід'ємна частина сучасної аудіовізуальної культури, музичні відеокліпи є унікальним «засобом із власними способами організації матеріалів, дослідження тем і роботи з часом» [15, 10]. К. Вернелліс зміщує акцент з музики на інтерпретацію візуальних образів у контекстних зображеннях, наголошуючи на тому, що візуальні образи в музичних відеокліпах зумовлені музикою, слугують для візуальної репрезентації тексту, історії, музичного ритму, тембру та/або какофонії, пов'язаної зі звуком. Натомість С. Стокбрідж розглядає елементи музичного відео, такі як виконання, видовище та комунікацію, при аналізі відповідностей між текстом музичного відео та глядачем [13]. Водночас, більш доцільним в контексті музичних відеокліпів вбачається їх позиціонування як чогось більшого, ніж звичайна візуальна інтерпретація пісні, оскільки більшість з них створюють наративні та візуальні ландшафти, що відрізняються від того, як бачить музику слухач. Відео додає візуальних вимірів до музики і текстів, що зазвичай передбачає інші конотації та контексті асоціації, ніж ті, які можна було б

інтерпретувати, виходячи лише з музичного та вербального тексту.

Перегляд музичних відео в Інтернеті дає глядачам більше контролю над тим, що вони бачать, ніж телебачення, оскільки глядачі можуть знайти та завантажити конкретні музичні відео негайно. З додаванням можливостей перегляду музичного відео на мобільних телефонах і відеоплеєрах iPod інтерес лише посилюється. Музичні відеокліпи, охоплюючи широку аудиторію, стали фундаментальними репрезентантами того, як людина сприймає світ, і багато з них стали глибоко вкорінені в суспільній пам'яті.

Висновки. Генеза музичного відеокліпу засвідчує значну роль художніх практик у процесі ранніх етапів взаємодії зображення та музики, що посприяло винайденню нових креативних способів репрезентації уявного – анімація та монтаж, запропоновані художниками-авангардистами; відео та відеоінсталяції, що виникли шляхом опанування телевізійного зображення; музичні відеокліпи, що відкрили новий вимір для експериментів, ставши впливовою формою сучасної культури. Мистецька історія аналогових взаємодій між кіно та музикою протягом ХХ ст. демонструє попередні умови виробництва, сприйняття та соціально-політичний контекст, які були необхідні для масової популяризації музичного відео як усталеної форми. Завдяки раннім експериментам з формування візуалізованої музики, музичний відеокліп як нова форма аудіовізуального мистецтва отримала культурну цінність, що дозволила відігравати значну роль на сучасному етапі. Музичне відео відіграло і продовжує відігравати ключову роль в соціокультурному просторі. Технологічна еволюція від аналогових до цифрових засобів виробництва та відображення прискорила розвиток як у формі, так і в естетиці музичного відео, що підкреслює одну з найважливіших ролей мистецтва в суспільстві – провокувати думки і підштовхувати до переосмислення соціальних, політичних і культурних умов та оточення, використовуючи при цьому основні засоби комунікації, зокрема популярну музику.

Література

1. Іволга Л. В. Особливості візуально-образної мови в структурі українського музичного анімаційного кліпу на рубежі ХХ–ХХІ століть. Вісник ЛНАМ. 2015. URL : <https://uaanimateka.blogspot.com/2015/07/blog-post.html> (дата звернення : 17.07.2024).

2. Колотовкіна Н. В. Український музичний анімаційний кліп на рубежі ХХ–ХХІ століть. Художня специфіка. Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка. 2014. Вип. 27–28. С. 69–76.

3. Медведєва А., Лук'яненко В. Виникнення і становлення кліпу: музичний контекст. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2019. № 2(2). С. 156–164.

4. Сидорчук Т. А. «Музично-екранна форма»: до визначення змісту поняття. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2018. Вип. 23. С. 122–128.

5. Сидорчук Т. А. Підходи до класифікації сучасних музично-екранних форм. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 180–184.

6. Arfini M. T. Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger. Music in Art. 2013. Issue 38. no. 1–2, pp. 213–22.

7. Batten M. Actuality and abstraction. Vision: A Journal of Film Comment. 1962. Issue 1. no. 2. pp. 55–59.

8. Elwes C. Video Art: A Guided Tour. Bloomsbury Academic, 2005. 212 p.

9. Napoli M. D. Short Review of the Relationship Between Video, Music and Art. Short review of the relationship between videomusic and art. Journal of Science and Technology of the Arts. 2012. no. 4 (1). pp. 23–40.

10. O'Rawe D. (Pro)Motion Pictures: Len Lye in the Thirties. Quarterly Review of Film & Video. 2012. Issue 29 (1). pp. 64–75.

11. Reiss S., Feineman N. Thirty frames per second: The visionary art of the music video. New York: Harry F. Abrams, Inc., 2000. 272 p.

12. Sheehan R. Biker Boys, Muscle Cars, Hollywood Men: Fetish Filmmaking and the Revision of Masculinity in Scorpio Rising and Drive. Film Studies: An International Review. 2019. Issue 21 (1). pp. 65–82.

13. Stockbridge S. Music video: questions of performance, pleasure and address. Continuum: The Australian Journal of Media & Culture. 1987. no. 1(2). www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.2/Stockbridge.html (дата звернення : 17.07.2024).

14. Taylor P. G. Press Pause: Critically Contextualizing Music Video in Visual Culture and Art Education. *Studies in Art Education*. 2007. Issue 48(3). pp. 230–246.

15. Vernallis C. Experiencing music video: Aesthetics and cultural context. New York: Columbia University Press, 2004. 480 p.

References

1. Ivolha, L. V. (2015). Peculiarities of Visual-Figurative Language in the Structure of Ukrainian Musical Animation Clip at the Turn of the 20th–21st

- Centuries. *Herald of LNAM*. URL: <https://uaanimateka.blogspot.com/2015/07/blog-post.html> [in Ukrainian].
2. Kolotovkina, N. V. (2014). Ukrainian Musical Animation Clip at the Turn of the 20th-21st Centuries. *Artistic Specificity. Modern Problems: Art, Culture, Pedagogy*, 27–28, 69–76 [in Ukrainian].
 3. Medvedieva, A., & Lukianenko, V. (2019). Emergence and Formation of Music Video: Musical Context. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Audiovisual Art and Production*, 2 (2), 156–164 [in Ukrainian].
 4. Sydoruk, T. A. (2018). "Musical and Screen Form": Defining the Content of the Concept. *Scientific Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary University of Theatre, Cinema and Television*, 23, 122–128 [in Ukrainian].
 5. Sydoruk, T. A. (2020). Approaches to the Classification of Modern Musical and Screen Forms. *Art History Notes*, 37, 180–184 [in Ukrainian].
 6. Arfini, M. T. (2013). Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger. *Music in Art*, 38 (1–2), 213–222 [in English].
 7. Batten, M. (1962). Actuality and Abstraction. *Vision: A Journal of Film Comment*, 1 (2), 55–59 [in English].
 8. Elwes, C. (2005). Video Art: A Guided Tour. *Bloomsbury Academic* [in English].
 9. Napoli, M. D. (2012). Short Review of the Relationship Between Video, Music and Art. Short Review of the Relationship between Videomusic and Art. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 4 (1), 23–40 [in English].
 10. O'Rawe, D. (2012). (Pro)Motion Pictures: Len Lye in the Thirties. *Quarterly Review of Film & Video*, 29 (1), 64–75 [in English].
 11. Reiss, S., & Feineman, N. (2000). Thirty Frames per Second: The Visionary Art of the Music Video. *New York* [in English].
 12. Sheehan, R. (2019). Biker Boys, Muscle Cars, Hollywood Men: Fetish Filmmaking and the Revision of Masculinity in Scorpio Rising and Drive. *Film Studies: An International Review*, 21 (1), 65–82 [in English].
 13. Stockbridge, S. (1987). Music Video: Questions of Performance, Pleasure and Address. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, 1 (2). URL: www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.2/Stockbridge.html [in English].
 14. Taylor, P. G. (2007). Press Pause: Critically Contextualizing Music Video in Visual Culture and Art Education. *Studies in Art Education*, 48 (3), 230–246 [in English].
 15. Vernallis, C. (2004). *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.07.2024

Отримано після доопрацювання 01.08.2024

Прийнято до друку 08.08.2024