розмірковує над тим, як ми бачимо ці структури, чи все можемо бачити й «наскільки ми страждаємо від прихованих структур влади, що існують поза межами нашого поля зору».

Поєднання глітч-арту та нет-арту завдяки мережевій структурі інтернету може бути партисипативним та залучати велику кількість людей. Арт-колектив "Electronic Disturbance Theater" у 1998 р. в рамках проєкту "FloodNet" створив спеціальний Java-додаток, за допомогою якого користувачі могли колективно відправляти запити на певні сайти. Від такої масованої дії сайти починали сповільнюватись або тимчасово зупинятись. Перша подібна акція була направлена на сайт мексиканського президента Ернесто Седільйо як реакція на спроби придушення сапатистського руху штату Чіапас, який боровся за права корінного індіанського населення. Люди мали змогу писати запити до неіснуючих сторінок у вигляді фраз, наприклад, про справедливість та права людини, і ці тексти потім відображались у журналі запитів сайту. Ця практика використовувалась неодноразово, у тому числі проти сайтів політичних установ та торгових корпорацій по всьому світу.

Синтез глітч-арту та політичного нет-арту створює не тільки нові естетичні можливості, а й ефективні способи взаємодії митців з соціополітичною сферою. Збої, помилки та спотворення, які часто вважаються браком, у глітч-арті перетворюються на інструмент трансформації «ідеальної» картинки, за якою можуть ховатися маніпуляції та інші психологічні впливи. У цьому напрямку глітчі стають повноцінною естетикою, яка може деконструювати шкідливі наративи, слугувати критичним інструментом та народжувати нові сенси. Нет-арт водночас завдяки долученості до інтернету як до розгалуженої комунікативної системи дозволяє робити поширюване мистецтво автономним, партисипативним та колективним.

Перспективи подальшого дослідження полягають в аналізі впливу новітніх цифрових технологій (зокрема, ШІ та VR) на трансформації естетичного й політичного аспекту глітч-арту, нет-арту та їх симбіозу; вивченні локальних особливостей глітч-арту і нет-арту.

М. Чайка

ЖІНКА В КІНО: КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ МІФ ТА МЕХАНІЗМИ ЙОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ

M. Chaika

WOMAN IN CINEMA: CINEMATIC MYTH AND THE MECHANISMS OF ITS FUNCTIONING

Для дослідження міфу про жінку в кіно доцільно звернутися до роботи британської кінокритикині Клер Джонстон "Women's Cinema as Counter-Cinema". У ній дослідниця звертає увагу на усталені типи жіночих образів у класичному голлівудському кінематографі, зокрема на образи жінки-вамп, «правильної дівчинки» (Straight Girl) та інших фігур, сформованих до відповідних жанрових конвенцій. Ці персонажі легко впізнаються глядачем, оскільки їхні характери побудовані на стереотипних культурних значеннях. Зовнішність, поведінка, сюжетна функція є своєрідним кодом, який транслює нам, хто цей персонаж і яка його роль. Такі образи не є нейтральними, оскільки вони можуть відтворювати

ідеологічні уявлення про те, якою має бути жінка, її бажання, зовнішній вигляд, цінності та роль у соціумі.

Кіно не є прозорим відображенням дійсності: воно виробляє значення за допомогою власної системи знаків. Ервін Панофскі пов'язує існування іконічних знаків (icons) і стереотипів з практичною необхідністю — на етапі раннього кінематографу глядачам було складно розуміти, що відбувається на екрані. Фіксована іконографія надала можливість глядачам швидко орієнтуватися, вхоплювати образи, що конструюють персонажів, ситуації, які необхідні для розуміння персонажів і сюжету.

З розвитком кінематографу стереотипізація чоловічих образів постійно набувала змін. Авторка зазначає, що у випадку із зображенням жінок цього не відбувалося: панівна ідеологія послуговується її «незмінним» образом, де модифікація стосується лише моди чи зовнішнього вигляду. Важливою для нас є теза теоретикині про те, що міфи, які конструюють кіно, нічим не відрізняються від тих, що лежать в основі інших продуктів культури: вони пов'язані зі стандартною системою цінностей, що перебувають в основі всіх культурних систем певного суспільства.

Далі авторка звертається до концепції міфу Ролана Барта. У своїй фундаментальній праці «Міфології» (1957) Барт досліджує механізм функціонування міфу як означника ідеології, аналізуючи різні символічні об'єкти культури: національну страву, весілля, фотографію, бокс і т.д. Автор говорить про те, що знак може втратити своє первинне денотативне значення і набути нового конотативного. Знак, що складається з означника та означуваного, перетворюється на означник нового означуваного. Таким чином, функція міфу полягає в тому, щоб зробити штучні, культурно зумовлені сенси природними та «самоочевидними», тобто такими, що не піддаються сумніву і просто «споживаються». Тобто, на думку Джонстон, функція міфу в конструюванні жіночого образу полягає в тому, щоб передати та трансформувати сексистську ідеологію, приховуючи її історичну, ідеологічну, штучно сконструйовану природу й подаючи сформовані культурою значення жіночності як природні. Приховування — ключовий механізм, оскільки він працює, коли залишається невидимим. Міф не просто маскує ідеологію — він забезпечує її функціонування через кінематографічні образи. Дослідниця вважає, що образ жінки в «патріархальному» кінематографі перетворюється на знак того, *що* вона означає для чоловіка: жінка є помітною на екрані як видовище, але водночас відсутньою як автономний суб'єкт.

Важливим для нас стає поняття *кіноіконографії*, яка бере участь у механізмі конструювання та функціонування міфу в кіно. Клер Джонстон уважає, що іконографія як конкретний тип знака або кластер знаків базується на певних жанрових конвенціях Голлівуду, т. зв. жанрових міфах, і виконує функцію стереотипізації образів жінки в кіно. Це система візуальних мотивів і стилістичних умовностей, за допомогою яких Голлівуд конструює міфологізовані жіночі образи. Це означає, що жіночий образ в кіно не виникає ізольовано. Він формується в межах усталеної системи візуальних кодів, знаків та жанрових конвенцій. Наприклад, образ сексуальної жінки втілений через виразний макіяж, певну манеру жестів та рухів, підкреслений силует; акцентується увага на зовнішності, а тіло нерідко зображується через фетишизацію (зображення крупним планом ніг, губ, грудей

і т.д.). Кожен із цих елементів самостійно не має фіксованого значення, але в поєднанні кадри вибудовують візуальний ряд, який в межах кінематографічної традиції формує бажаний образ, в цьому випадку — образ жінки, призначеної для розглядання (зазвичай чоловічим поглядом). У логіці Джонстон, це не просто спосіб конструювати образ привабливої жінки. Він стає образом-символом сексуальності, бажання або чоловічого задоволення. Так кінематографічний образ бере участь у конструюванні міфу про жінку. Кіноіконографія, про яку говорить авторка, забезпечує повторюваність цих образів і робить їх впізнаваними. Але важливий не сам факт повторюваності, а те, що ця повторюваність стає складовою конструювання, закріплення та функціонування міфу в кінематографі, частиною загальної системи означення.

Принциповим для розуміння іконографії в значенні Джонстон є те, що іконографія може працювати проти міфу. Усталені іконічні знаки (icons) можна використовувати проти міфології, з якою вони зазвичай пов'язані. Тобто «ікони» не є остаточно закріпленими значеннями, і їх можна використати, щоб деконструювати звичайну репрезентацію і виявити ті самі ідеологічні сенси. Ілюстрацією тези про використання «іконічного знака» всупереч міфу може слугувати фільм Дороті Арзнер "Dance, Girl, Dance" (1940). У центрі фільму — жіночі персонажі, танцівниці. Режисерка використовує певні візуальні прийоми, щоб їх зобразити: костюм, позування, сцену. Міф тут функціонуватиме як легітимізатор значення «жінка-видовище» для глядача. Її значення визначається через погляд чоловіка на неї, а не самою її суб'єктністю. Так кіно відтворює уявлення про жінку як про об'єкт чоловічого бажання, яке виглядає цілком природним. Цікавим для нас є функціонування іконічних знаків проти міфу. Одна з героїнь, Джуді, виступає перед аудиторією і мала б підтримувати образ «чоловічого бажання», але в певний момент вона звертається до глядачів, що порушує її позицію просто об'єкта спостереження і робить її суб'єктною дією, тим самим звільняючись від тиску фетишизованого погляду. Візуальні ряди, що організовують досвід сприйняття жіночого тіла як видовища, стають засобом критики самого погляду на жінку. Тож іконічні знаки можуть слугувати як чинниками міфологізації образу жінки, так і деконструювати його.

Таким чином, робота Клер Джонстон «Жіночий кінематограф як контркіно» пропонує теоретичну основу для дослідження міфу про жінку в кіно, оскільки дозволяє перейти від аналізу окремих жіночих образів до вивчення механізмів їхнього конструювання та ідеологічного функціонування. Важливим аспектом її підходу є розгляд жіночого образу не лише як елемента оповіді, а й як знака, значення якого формується в межах кінематографічної репрезентації. Водночас підхід Джонстон залишає простір для подальшого дослідження конкретних механізмів, за допомогою яких кінематографічний образ бере участь у конструюванні цих значень. Також потребує детальнішого розгляду питання, як засоби кінематографічної мови сприяють тому, що певні образи жінок сприймаються як особливо переконливі. Правдоподібність у цьому контексті не обов'язково означає відповідність зображення реальності: вона може залежати від усталених жанрових конвенцій, культурних кодів і глядацьких очікувань. Відтак важливо з'ясувати, як засоби кіномови — композиція кадру, мізансцена, операторська робота й монтаж — взаємодіють із цими конвенціями, формуючи впізнавані жіночі образи та закріплюючи за ними

певні значення. Такий підхід дозволяє перейти від опису повторюваних мотивів до аналізу механізмів, завдяки яким візуальний образ набуває знакової функції та бере участь у функціонуванні міфу.

В. Носик

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМОТВОРЕННЯ ПОРЦЕЛЯНОВИХ ВИРОБІВ ІВАНА ВІЦЬКА 1960–1970 РР.

V. Nosyk

SPECIFICS OF FORM-MAKING IN IVAN VITSKO'S PORCELAIN PRODUCTS OF THE 1960s–1970s

Історія і художні досягнення української порцеляни останнім часом перебувають у полі підвищеної уваги дослідників, мистецтвознавців та науковців. Причиною цього є нагальна потреба осмислення творчої спадщини, активна видавнича та виставкова діяльність музеїв, колекціонування. Порцеляна другої половини XX ст. є унікальним явищем образотворчого мистецтва, у якому поєднано промислове виробництво та народні традиції України.

Вагомий внесок у формотворення порцеляни зробив заслужений художник Іван Михайлович Віцько (1930–2011 рр.) — один із найталановитіших і найсвоєрідніших митців у галузі порцеляни. Особливо плідним у його творчості став період 1960–1970 рр., коли митець працював головним художником Полтавського порцелянового заводу. Дослідження прийомів і принципів формотворення майстра цього періоду на основі архівних матеріалів та видань з його творами дозволяє виявити методи трансформації традиційного народного мистецтва в сучасні промислові вироби.

Творчий підхід Івана Віцька 1960–1970 рр. відзначається глибоким розумінням специфіки порцеляни як пластичного, витонченого матеріалу. На відміну від традиційного декорування виробів когорти інших митців цього періоду, Іван Віцько звернувся до естетики лаконізму та виразності самої форми в промисловій порцеляні. Аналіз робіт майстра, таких як чайний сервіз «Плахта» (1960), ювілейна ваза «Жовтень» (1967), набір для води «Народний» (1968), дає змогу виділити наступні пластичні особливості формотворення:

1. Архітектонічність. Форми посуду, ваз будуються на зіставленні простих геометричних об'ємів, де м'який силует чайника гармонійно поєднаний із витонченою ручкою та носиком, що створює відчуття цілісності та легкості.
2. Синтез традиційного та модернового стилю. У виробах І. Віцько вдало переосмислено силуети традиційного гончарного посуду. Він спрощує зайву деталізацію, залишаючи плавний, «живий» вигин ліній, притаманний стандартному керамічному виробу, але втілює його в гладкій білій порцеляні.
3. Функціональність. Будучи головним художником заводу, митець завжди враховував технологічні вимоги масового виробництва та зручність у побутовому використанні. Елементи посуду, такі як вушка, накривки, не просто виконують практичну функцію, а стають формотворчими акцентами.

Формотворення порцелянових виробів Івана Віцька 1960–1970 рр. стало переломним етапом у розвитку українського образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва у другій половині XX ст., воно слугувало важливим орієнтиром для розвитку сучасного дизайну виробів.