

екзистенційного вигнання: вони більше не «вдома» у власній свідомості, у світі, що їх оточує, і навіть у самих собі. Цей досвід співзвучний фрейдівському розумінню моторошного як «повернення витісненого». Те, що мало залишатися прихованим у несвідомому, проривається у свідомість, руйнуючи межу між «я» і тим, що воно прагнуло забути. У термінах Лакана це поява «Реального», того, що не може бути вписане в символічний порядок, але саме тому нагадує про себе в найтривожніший спосіб. Саме цим пояснюється ефект дезорієнтації у фільмах Лінча: він візуалізує несвідоме, дозволяючи глядачеві зіткнутися з власним внутрішнім «іншим».

Отже, «Малголланд Драйв» дозволяє побачити феномен моторошного не як сюжетний прийом, а як спосіб організації самої кінематографічної реальності. Моторошне втілюється в структурі фільму: у розщепленні оповіді, у дзеркальності персонажів, у зсуві між сном і пробудженням, коли глядач втрачає орієнтири разом із героєм. Те, що мало залишатися внутрішнім (страх, провина, бажання) проривається в зовнішній простір образів, стираючи межу між суб'єктивним і об'єктивним. Саме це перетворення внутрішнього на зовнішнє і є сутністю *Unheimlich*, моментом, коли свідомість зустрічає власне несвідоме, впізнаючи його як чуже. Так моторошне набуває онтологічного виміру, у якому реальність завжди містить тріщину, крізь яку проступає витіснене.

В. Тарасов

**ЕФЕКТ «ВІЗУАЛЬНОГО СУПРОТИВУ» У ХУДОЖНІЙ МОВІ
ПЛАКАТА «ДОВГИХ 1980-Х РР.» (НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ ГАННИ ТА ОЛЬГИ
ПУСТОВАРОВИХ «ЗНАКИ КОМУНІКАЦІЇ»)**

V. Tarasov

**THE EFFECT OF "VISUAL RESISTANCE" IN THE ARTISTIC LANGUAGE
OF POSTERS OF THE "LONG 1980S" (A CASE STUDY OF HANNA AND OLGA
PUSTOVAROVA'S PROJECT "COMMUNICATION SIGNS")**

Серед численних трансформацій, що репрезентують сутність еволюції візуального мистецтва кінця 1980-х — початку 1990-х рр., вагоме місце посідає проблема художнього генезису авторського плаката. Його важливість для історіографії цього періоду не в останню чергу обумовлена джерельною унікальністю плаката як носія водночас і авторської, і масової візії історичного бачення. Художник пропанував власну точку зору на подію, факт або явище, але при цьому самі жанрові властивості плаката вимагали від нього графічного лаконізму, простоти та доступності міркування. Поєднуючись у межах мистецької репрезентації, ці природні якості плаката формували яскравий візуальний рельєф, надаючи соціальним та політичним явищам емоційної художньої інтерпретації.

Плакат був надзвичайно сильно «інфікований» радянським агітпропом. І якщо загал був готовий сприймати театральний, видовищний плакат як, свого роду, територію без політики, то візуальне вивчення соціальних явищ натикалося на провал між застарілими засобами образно-стильової виразності із 1970-х рр., та новими запитами суспільства на іншу, більш сучасну естетику. У багатьох інтерв'ю митці того часу наголошують не тільки на корпоративному небажанні спільноти художників і далі експлуатувати звичні художні підходи та плакатні кліше, але й на

неможливості це робити по-старому (назвемо, серед таких О. Векленка, В. Лесняка та В. Шевченка — представників харківської школи плаката).

Подібний ефект «помирання» старої естетики є одним із програмних складників візуальних рефлексій «довгих 1980-х», адже мистецькі процеси того часу не перебували у вакуумі. Митець, що прагнув розмовляти власною художньою мовою, стикався із цілою системою семіотичного тиску (преса, ТВ, «офіційні» події та громадські ритуали), кожен складник якою так чи інакше впливав на візуальні коди свого часу. Безумовно, художники надавали цьому впливові певний пасивний візуальний опір, який, перш за все, мав віддзеркалення в практиках художнього пошуку. Іншими словами, шукати, вже означало до певної міри чинити опір.

Пошук нової художньої мови не вписувався в рамки радянського плакатного візуального канону. Як випливає з аналізу тогочасних джерел, в очах представників влади або офіційних кураторів мистецтва ці потуги виглядали нарочито дитячими і наївними, що пояснює засадничі принципи візуального опору як спроби виходу за межі усталених графічних парадигм. Дидактична спрощеність такого художнього мови для офіційної точки зору на мистецтво межує з відвертим художнім (студентським) хуліганством, оскільки молодий автор до певної міри міг собі дозволити ігнорувати «дорослий» та інфікування агітпропом художній жест.

Прикладом подібного візуального супротиву, що є одночасно природною спробою знайти власний голос у паразитичній та «мертвій» візуальності офіційного плаката, є проєкт харківських дизайнерок Ганни та Ольги Пустоварових «Знаки комунікації» (1988–1989 рр., керівник та куратор — В. Лесняк). У проєкті авторки запропонували поєднати загальноприйняті маркери руху, які імітують стіну крокуючих людей, з м'якістю і іронічністю лінійної форми людської фігурки. У взаємозв'язку з прямолінійною і масивною структурою, вона набула значення контрформи, виконуючи важливу роль візаві в діалозі. Ця наївно спрощена форма руйнує рівність, зрозумілість, очевидність того посилу, який рухається від «офіційного» знаку.

Художня мова проєкту побудована на зіткненні формальності двох типів ліній: гельветичної, прямолінійної, однозначної — яка не здатна інтерпретуватись за рамками жорсткого знакового модуля; і «живої», пластичної лінії, що граючись, створює тілесно орієнтовану конотацію знака. Припускаємо, що аспект дитячості і наїву, який навряд чи можна вважати продуманим наперед (за словами авторок — знахідка, яка прозвучала в ході самого художнього пошуку), виник випадково, проте зрештою саме він спрацював як маркер візуального супротиву.

Порівнюючи ці роботи з ескізами седнівського пленеру (1988 р.), в якому обидві авторки брали участь як молоді мисткині, ми отримуємо можливість зрозуміти, як за допомогою вільного акварельного ескізу, абсолютно не застереженого наперед продуманими формальними установками, художник виходив за межі традиційної радянської семіотики. На наш погляд, варто звернути увагу не тільки на формальні прийоми (приміром, пляма або «шумний» штрих як прийом розвитку значення усієї зображальної форми), але й зародження контрсеміотичної програми, яка виглядала чужорідною на тлі офіційної мови плаката.

Таким чином, «візуальний спротив» у плакаті 1980-х рр. — це не приклад дисидентської поведінки. Скоріше, йдеться про природну і часто невисловлену риторично форму художньому протесту, яка виражалась у прагненні говорити

власною художньою мовою, обстоюючи право на вільний пошук мистецький форм, ідей та змістів. У межах проекту «Знаки комунікації» авторкам вдалося показати в морфології знаку елементи риторичної поведінки, яка візуальними засобами вкрай чітко та впізнавано інтерпретувала соціальні пошуки мистецької молоді 80-х рр.

Н. Черкасова, Д. Шилко

**ОСОБЛИВОСТІ ВИРОБНИЦТВА ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ
НА СУСПІЛЬНОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ
ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ**

N. Cherkasova, D. Shilko

**FEATURES OF PRODUCING DOCUMENTARY PROJECTS
ON PUBLIC BROADCASTING DURING THE FULL-SCALE INVASION**

Повномасштабне вторгнення РФ в Україну докорінно змінило вітчизняний медіапростір, висунувши нові вимоги до всіх телевізійних мовників. Особливе місце в цьому процесі посідає Суспільне мовлення, яке, на відміну від комерційних каналів, має унікальну суспільну місію.

Ключовим здобутком «Суспільного» стала його здатність до швидкої трансформації. Якщо до 2022 р. мовник планово створював великі історичні проєкти (як документальний цикл «Колапс», 2021), то після повномасштабного вторгнення відбувся зсув до фіксації реальності «тут і зараз».

Найважливішим інституційним здобутком у відповідь на виклик масштабування стали створення та розвиток профільного Департаменту зовнішнього виробництва й копродукції. Цей крок засвідчив стратегічний перехід від переважно внутрішнього виробництва (in-house) до гнучкої моделі замовника та партнера. Через механізми відкритих мистецьких конкурсів (пітчінгів) НСТУ почало залучати незалежних авторів та студії. Це привело до стилістичного різноманіття, доступу до нової фестивальної експертизи, можливості залучати додаткове фінансування і створення успішних міжнародних копродукцій.

Водночас означений період має низку системних викликів. Перший і головний виклик — фінансовий. Хронічне недофінансування НСТУ ставить виробництво якісної документалістики у пряму залежність від зовнішніх донорів та грантових коштів, що ускладнює стратегічне планування. Другий виклик — виробничий. Творчі групи змушені працювати в умовах прямої фізичної небезпеки (обстріли, блекаути). Третій виклик — етичний. Він породжує складні етичні дилеми: як фіксувати горе та травму, не ретравматизуючи героя; де проходить межа між необхідним свідченням та експлуатацією трагедії; як зберегти об'єктивність і стандарти в інформаційному просторі. Четвертий виклик — редакційний: співпраця з зовнішніми продюсерами вимагає від НСТУ збереження редакційного контролю, аби кінцевий продукт відповідав цінностям та місії Суспільного мовника.

Аналіз конкретних кейсів дозволяє побачити, як ці здобутки та виклики реалізуються на практиці. Фільм «Ізоляція» (2024) є вірцевим прикладом виконання функції свідчення. Це глибоке журналістське розслідування воєнних злочинів, яке демонструє інституційну спроможність регіональної команди «Суспільне Донбас». Стилiстично фiльм є гiбридом партисипативного (iнтерв'ю зi свiдками) та iлюстративного (хронiка) способiв документування, що є ефективною