

Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Факультет «Аудіовізуального мистецтва та Медіатехнологій»
Кафедра «Фотомистецтва та Візуальних практик»

Пояснювальна записка

до дипломної роботи бакалавра
«Кліпни двічі»

Виконала студентка 4 курсу
спеціальності 021
«Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво»
ОПП «Фотомистецтво та візуальні практики»
Єгорова С.Р.

Керівник: доктор філософії з культурології,
старший викладач кафедри ФВП ХДАДМ
Мусієнко Ольга Вячеславівна

Харків 2026

Харківська академія дизайну та мистецтв
Факультет «Аудіовізуального мистецтва та Медіатехнологій»
Кафедра «Фотомистецтва та Візуальних практик»
Освітньо кваліфікаційний рівень «Бакалавр»
Напрямок підготовки 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

Затверджую

Завідувач кафедри візуальних практик

М.С. Свинаренко

13 квітня 2026 року

ЗАВДАННЯ

НА ДИПЛОМНИЙ ПРОЄКТ (РОБОТУ) СТУДЕНТУ

Єгорова Сніжана Романівна

1. Тема проєкту Фотосерія у жанрі концептуальної фотографії «Кліпни двічі»

Керівник проєкту (роботи) Мусієнко О.В.

Затверджені наказом вищого навчального закладу від «27» листопада 2025 року

2. Строк подання студентом проєкту (роботи) травень 2026 року

3. Вихідні дані до проєкту (роботи): Зібраний підготовчий матеріал під час переддипломної практики

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

- Обґрунтування актуальності теми
- Збір інформації та систематизація підготовчих матеріалів
- Аналіз аналогів
- Розробка авторської концепції рішення теми
- Композиційний пошук образотворчих засобів втілення задуму
- Технологічні та графічні засоби виконання оригіналів
- Висновки
- Список літератури

- Ілюстративні матеріали

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)

6. Дата видачі завдання _____ «27» листопада 2025 року _____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ ЗП	Назва етапів дипломного проєкту	Строк виконання етапів проєкту (роботи)	Примітка
1	Затвердження теми дипломної роботи	Жовтень	
2	Аналіз аналогів	Жовтень	
3	Розробка авторської концепції, рішення теми	Жовтень-листопад	
4	Композиційний пошук образотворчих засобів втілення творчого задуму	Листопад	
5	Затвердження ескізів та рішення теми	Грудень	
6	Систематизація інформації до пояснювальної записки	Січень	
7	Виконання оригіналів дипломної роботи	Лютий-березень	
8	Оформлення пояснювальної записки та дипломної роботи	Лютий-травень	
9	Захист дипломної роботи	Червень	

Студент _____ ЄГОРОВА С.Р.

Керівник проєкту _____ МУСІЄНКО О.В.

ЗМІСТ

ЗМІСТ.....	4
ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1.....	8
1.1. Обґрунтування вибору жанру та формату аудіо-візуального твору.....	8
1.2. Тема та ідея дипломного проєкту.....	9
1.3. Конфлікт як смислотворчий елемент авторського твору.....	11
1.4. Концепція та художній задум проєкту.....	15
1.5. Аналіз сучасних аудіо-візуальних творів-аналогів.....	17
РОЗДІЛ 2.....	20
2.1. Збір та систематизація візуального й теоретичного матеріалу.....	20
2.2. Розробка цільової аудиторії та визначення призначення авторського аудіо-візуального твору.....	21
2.3. Соціокультурний контекст проєкту.....	22
2.4. Сценарна структура (або візуальний наратив) проєкту.....	23
2.5. Художні та технічні засоби виразності.....	24
РОЗДІЛ 3.....	26
3.1. Експлікація як технологічна схема реалізації зображально-монтажної композиції твору.....	26
3.2. Монтажні та постпродакшн-рішення.....	28
3.3. Кошторис реалізації авторського аудіо-візуального проєкту.....	29
3.4. Опис готового результату та його презентаційна форма.....	29
ВИСНОВКИ.....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	34
ДОДАТОК А.....	35
ДОДАТОК А.....	40

ВСТУП

Сучасна візуальна культура відзначається безпрецедентною інтенсивністю виробництва та циркуляції образів. Фотографія, відео та інші форми аудіовізуальних медіа відіграють ключову роль у формуванні способів сприйняття реальності, конструюванні соціальних уявлень про тіло, ідентичність та взаємодію між індивідом і владними структурами. У цьому контексті образи вже не є лише інструментом відображення світу, а виступають активними агентами процесів соціального регулювання, нормалізації та формування суб'єктності.

Однією з ключових характеристик сучасних суспільств є посилення механізмів нагляду, контролю та регуляції поведінки. Ці процеси проявляються не лише на рівні державних або інституційних структур, а й у повсякденних формах соціальної взаємодії. Спостереження, оцінювання та інтерпретація поведінки індивідів стають невід'ємною частиною соціального життя, формуючи умови, у яких суб'єкт може бути побачений, почутий і визнаний.

У межах сучасної гуманітарної думки влада дедалі частіше розглядається не як централізована система примусу, а як складна мережа дискурсивних, інституційних та візуальних практик. Такі практики регулюють поведінку індивідів, формують уявлення про допустимі форми самопрезентації та визначають межі соціальної видимості. Важливу роль у цих процесах відіграє візуальна культура, адже саме через образи конструюються норми, що визначають, які тіла можуть бути представлені у просторі публічної видимості, а які залишаються поза її межами.

У цьому контексті художня практика функціонує як форма критичного дослідження соціальних механізмів влади та контролю. Застосування візуальних медіа дозволяє не лише створювати образи, а й аналізувати структури, що визначають умови їхнього виникнення та сприйняття.

Дипломний художній проєкт «Кліпни двічі» реалізований у формі серії постановочних фотографій і присвячений дослідженню взаємозв'язку між

владою, контролем і довірою у сучасному соціальному просторі. Проєкт пропонує візуальне осмислення ситуацій, у яких можливість припинення контролю або заперечення влади є обмеженою або відсутньою.

Концепція роботи ґрунтується на порівнянні двох моделей контролю: інтимної та інституційної. Інтимна модель передбачає добровільну згоду, взаємну домовленість і можливість її відкликання. Інституційна модель, навпаки, функціонує в умовах структурної асиметрії влади, де довіра набуває системного характеру, а механізми заперечення або припинення контролю суттєво обмежені.

У цьому контексті відсутність *safe word* розглядається як метафора ситуації, у якій суб'єкт позбавлений можливості припинити дію механізму контролю. Ця метафора дозволяє проаналізувати ширші соціальні процеси, пов'язані з розподілом влади, довіри та відповідальності у сучасних суспільствах.

Метою цієї роботи є теоретичне та концептуальне обґрунтування авторського візуального проєкту «Кліпни двічі», а також аналіз художніх і концептуальних рішень, що визначають його структуру, зміст і візуальну мову. Особлива увага приділяється дослідженню того, як фотографія може слугувати інструментом рефлексії над механізмами влади, нагляду та контролю, а також тому, яким чином художні засоби здатні виявляти напруження між добровільною згодою і структурним примусом.

Методологічну основу дослідження складають підходи сучасної гуманітарної теорії, зокрема концепції влади та дисциплінарних механізмів, теорії візуальної культури та дослідження умов соціальної видимості. У межах цих підходів влада розглядається як складна система соціальних практик, що формує поведінку індивідів, регулює способи самопрезентації та визначає можливості появи суб'єкта у полі видимості.

Практична частина дослідження базується на методах художнього аналізу та *practice-based research* (дослідження на основі практики), у межах якого мистецька практика розглядається як форма дослідницької діяльності. У

цьому випадку фотографія виступає не лише засобом створення образу, а й аналітичним інструментом, здатним виявляти приховані соціальні механізми.

Структура роботи включає теоретичний розділ, присвячений аналізу концептуальних основ авторського проєкту, та опис художньої реалізації. У першому розділі розглядаються теоретичні передумови створення роботи, обґрунтовується вибір формату та жанру, аналізується тема, ідея та конфлікт проєкту, а також досліджуються особливості його візуальної мови. Таким чином, дипломний проєкт «Кліпни двічі» розглядається як художнє дослідження механізмів влади та контролю у сучасному соціальному середовищі через використання специфічних візуальних стратегій, де фотографія постає як засіб аналізу складних відносин між суб'єктом, поглядом і структурою влади.

РОЗДІЛ 1

1.1. Обґрунтування вибору жанру та формату аудіовізуального твору

Вибір фотографії як основного медіуму у цьому проєкті виходить за межі естетичних чи технічних міркувань. Це онтологічно зумовлений вибір, що відповідає природі досліджуваного явища. Досвід тотального контролю принципово не може бути адекватно переданий засобами лінійного, завершеного наративу. Контроль у своїй найвищій формі не є подією з чіткою структурою, а радше лімінальним, в'язким станом без визначених меж. У цьому контексті фотографія не розповідає історію, а здійснює акт переривання, фіксуючи не емпіричний факт, а напруження моменту, в якому досвід стає лише частково видимим. Саме незавершеність і фрагментарність, властиві цьому медіуму, роблять його оптимальним інструментом для аналізу станів, пов'язаних із обмеженнями, неможливістю висловлювання та втратою контролю над тілом і волею.

Динаміка контролю стає особливо зрозумілою через концепції Мішеля Фуко, який у праці «Наглядати й карати» (фр. *Surveiller et punir*, 1975) сформулював постулат: «видимість є пасткою» [10]. Фуко вивів цю ідею не лише з аналізу архівів пенітенціарної системи чи креслень Паноптикону Бенґама, а й з особистого досвіду перебування у маргіналізованих просторах. Як гомосексуал, що жив у період жорсткої медичної та правової стигматизації, Фуко відчував, як погляд іншого — лікаря, поліцейського, інституції — перетворює суб'єкта на об'єкт ідентифікації та покарання. У цій логіці фотографічний апарат втрачає ілюзію нейтральності: те, що потрапляє в кадр і піддається експозиції, не лише репрезентується, а й фіксується, нормалізується, каталогізується та піддається контролю спостерігача. Однак Фуко звертає увагу на тіні: те, що залишається поза кадром, у сліпих зонах об'єктива, не зникає, а набуває субверсивного статусу, залишаючись невидимим, але дієвим. Таким чином, свідома робота з межами кадру, фрагментацією тіла та обмеженням видимості у проєкті стає методом аналізу структури влади, а не лише її ілюстрацією.

Більше того, у книзі «Історія сексуальності. Том 1: Жага пізнання» (фр. L'Histoire de la sexualité, 1976) Фуко підкреслює, що влада «не лише пригнічує, але й виробляє» [11]. Влада не просто обмежує висловлювання, а й формує словник, яким описується досвід. Це означає, що будь-яка спроба артикуляції травматичного досвіду вже відбувається у межах дискурсивної матриці, яка визначає дозволені межі. У цьому контексті фотографія функціонує не як класична мова, а як простір, де мовленнєва паралізованість стає майже фізично відчутною.

У цьому контексті важливо звернутися до ідей Джудіт Батлер, чия філософія сформувалася під впливом особистого квір-досвіду та необхідності відстоювати право на ненормативне існування у суспільстві з жорсткими гендерними та тілесними рамками. У книзі «Фрейми війни. Чиї життя оплакують?» (англ. Frames of War: When Is Life Grievable?, 2009) Батлер стверджує: «Рамки не просто обмежують те, що ми бачимо, вони визначають, що взагалі може бути побаченим» [1]. Вона доводить, що рамка, як фотографічна, так і соціальна, є інструментом біополітики, який визначає, які тіла мають значення, а які залишаються фоном. Таким чином, видимість не є природною даністю, а результатом політичної та соціальної організації. Коли образ руйнується або вислизає від впізнавання, глядач втрачає контроль над об'єктом і стикається з умовами його появи у світі.

1.2. Тема та ідея дипломного проєкту

Тема проєкту зосереджена на досвіді контролю, акцентуючи увагу на специфічних формах взаємин. Проєкт аналізує не стільки фіксований акт контролю, скільки поступовий стан, у якому суб'єкт поступово втрачає здатність до артикуляції власних меж і екзистенційну можливість зупинити цей процес.

Для того, щоб проявити жах цієї втрати, концепція проєкту здійснює неочікуваний, але фундаментальний зсув: вона спирається на інфраструктуру БДСМ-практик, а конкретно — на метафору “safe word” (стоп-слово). Щоб

зрозуміти вагу цього інструменту, необхідно заглибитися в саму психологію BDSM. На противагу поширеним стереотипам, BDSM-простір (за умови дотримання принципів SSC: безпека, розсудливість, добровільність) є простором безпрецедентної, майже утопічної довіри та стовідсоткової безпеки. Фуко, який у 70-х роках досліджував андеграундні клуби Сан-Франциско, описував садомазохізм не як відтворення патріархального насильства, а як «креативне підприємство», де влада стає рухомою. У цій грі "safe word" — це абсолютний закон. Це лінгвістичний стоп-кран, який миттєво руйнує будь-яку архітектуру домінування і повертає учасників у стан рівноправних партнерів. Наявність стоп-слова парадоксальним чином означає, що людина, яка фізично зв'язана і здається підпорядкованою (сабмісив), насправді володіє абсолютною владою над ситуацією. Це визнання іншого як суверенного суб'єкта робить радикальний контроль формою глибокої, зцілюючої взаємодії, а не руйнівного насильства.

У межах проєкту ця ідеальна формула піддається відчуженню: метафора "safe word" переноситься із захищеного інтимного простору у складний контекст соціальних, інституційних та міжособистісних відносин із системою влади, де цей механізм або відсутній, або є фікцією. Виникає питання: як зупинити інституційне насильство і яке "safe word" може бути застосоване до бюрократичної системи, соціального тиску чи аб'юзивного партнера, який маскує контроль під турботу?

У цьому викривленому просторі сама ідея згоди зазнає мутації: вона перестає бути актом вільної волі рівноправного гравця і перетворюється на вимушену умову виживання в системі, планування якої не передбачає дверей на вихід. Близькість, яка апріорі мала б бути антонімом влади, стає найефективнішим інструментом її реалізації. Проєкт досліджує моторошний парадокс: як довіра — фундамент безпеки — перековується на ланцюг, що утримує суб'єкта всередині токсичної матриці, наркотизуючи його здатність до спротиву. У цій парадигмі насильство позбавляється своєї театральної, кривавої атрибутики: воно переходить у стан невидимої радіації. Це ситуація

кафкіанського абсурду, де навіть спроба зупинити механізм лише пришвидшує його роботу [6]. Це насильство, вбудоване в саму ДНК повсякденних відносин, є значно стійкішим за прямий фізичний примус, бо воно отруює суб'єкта зсередини, змушуючи його сумніватися у власній адекватності.

Ключовим аспектом проєкту є питання мови та суб'єктності. Здатність вербалізувати біль, окреслити межі власного тіла чи висловити незгоду визначає людину як суб'єкта. Батлер підкреслює, що мова перформативно формує суб'єктність. Однак у ситуації, коли механізм зупинки деактивовано, суб'єкт опиняється у лінгвістичній ізоляції, замкнений у досвіді, для якого не існує відповідного словника. Немоżliвість перевести страждання у мову породжує стан ізоляції. Використовуючи відсутність "safe word" як концептуальну вісь, проєкт «Кліпни двічі» створює візуальний простір дискомфорту, де глядач відчуває напруження пограниччя влади у сучасному суспільстві, де близькість стає кліткою, а довіра — синонімом неможливості врятуватися.

1.3. Конфлікт як смислотворчий елемент авторського твору

Конфлікт у будь-якому художньому творі виконує роль структурного та смислотворчого ядра. Він створює напруження, що організовує композицію, спрямовує увагу глядача та дозволяє відтворювати динаміку соціальних і психологічних процесів, які лежать в основі образного наративу. Конфлікт, що визначає цей проєкт, не є зовнішнім зіткненням або подією, яку можна чітко локалізувати в часі. Він не має визначеної кульмінації чи розв'язки. Це конфлікт, що розгортається всередині самого досвіду — як поступове зникнення можливості опору, як зміщення межі, яку ще вчора можна було назвати своєю. У межах цього проєкту конфлікт функціонує не як подієва точка чи драматичний вузол, а як повільна, майже непомітна трансформація стану суб'єкта, що розгортається у часі без чіткої межі між «до» і «після». Його природа близька до того, як у сучасній психології травма описується як процес

десинхронізації між досвідом і його усвідомленням. У роботах Бессела ван дер Колка, зокрема у книзі «Тіло веде лік. Як лишити психотравми в минулому» (англ. *The Body Keeps the Score*, 2022), підкреслюється, що травматичний досвід не інтегрується у свідомість як послідовна історія, а «застрягає» у нервовій системі у вигляді фрагментованих реакцій — імпульсів, напружень, автоматичних відповідей [4]. У цьому сенсі конфлікт у проєкті не є зовнішнім зіткненням, а радше станом, у якому тіло вже «знає» про обмеження, тоді як свідомість ще продовжує мислити себе вільною.

Розрив між тілесним знанням і когнітивною інтерпретацією можна також аналізувати через психоаналітичну перспективу. У Зигмунда Фрейда конфлікт між Еросом і Танатосом не є простим протиставленням життя і смерті, а складною взаємодією прагнення до зв'язку та прагнення до розчинення, втрати меж. У контексті цього проєкту ця динаміка проявляється як парадоксальна привабливість контролю: суб'єкт може шукати близькість саме там, де вона передбачає поступову втрату автономії [12]. Це особливо помітно при розгляді феномену через призму сучасних досліджень травматичного прив'язування (англ. *trauma bonding*), де повторювані цикли напруги і «полегшення» формують залежність, що сприймається як емоційний зв'язок.

Юнгіанська перспектива додає ще один рівень аналізу — архетиповий. За Карлом Юнгом, влада може розглядатися не лише як соціальний механізм, а й як образ, вкорінений у колективному несвідомому. Архетип «Поглинаючого Іншого» (наприклад, Матері, що не відпускає, або Батька, який повністю визначає межі дозволеного) функціонує як структура, у якій безпека і контроль є невіддільними [13]. Це пояснює, чому підпорядкування може сприйматися не лише як примус, а й як форма стабільності, навіть якщо вона руйнує суб'єктність.

Довіра є фундаментальною категорією міжособистісної взаємодії, що передбачає визнання автономії учасників, можливість відкликання згоди та баланс сил у процесі взаємодії. Вона формується через усвідомлену згоду, взаємне розуміння і соціальні угоди, які регулюють поведінку учасників у

межах безпечного та контрольованого простору. В умовах інтимної взаємодії, що ґрунтується на добровільній згоді, конфлікт виникає як результат потенційного порушення цієї довіри або неможливості її повної реалізації. Водночас інституційні або соціальні механізми контролю функціонують на основі асиметрії влади, де суб'єкт не має повного права припиняти або заперечувати процес взаємодії. У цьому випадку конфлікт проявляється у зіткненні очікувань суб'єкта щодо свободи дії та реальних обмежень.

На цьому етапі стає принципово важливою паралель із практиками БДСМ, які, попри зовнішню подібність до сценаріїв контролю, функціонують за зовсім іншою логікою. У теоретичних дослідженнях сексуальності, зокрема у праці Гейл Рубін «Мислячи секс: нотатки до радикальної теорії політики сексуальності» (англ. *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, 1984), підкреслюється, що БДСМ є не відтворенням насильства, а його символічною репрезентацією, яка ґрунтується на чітко визначених межах, згоді та можливості негайного припинення [9]. «Safe word» у цьому контексті виступає не лише технічним інструментом, а й фундаментальним маркером влади суб'єкта над ситуацією. Парадоксально, але саме той, хто формально перебуває у підлеглий позиції, зберігає остаточний контроль над процесом. Вилучення цього механізму в межах проєкту створює принципово іншу ситуацію, близьку до описаного у нейробіології травми стану «freeze» [4]. Дослідження Стівена Порджеса (теорія полівагального нерва) показують, що у ситуаціях, де втеча або боротьба неможливі, організм переходить у режим завмирання, який супроводжується зниженням реактивності та відчуттям відчуження від власного тіла [8]. Це не пасивність як вибір, а фізіологічно обумовлений стан, у якому дія стає недоступною. У такій перспективі конфлікт у проєкті можна розглядати як неможливість навіть сформулювати акт спротиву.

Такий тип конфлікту має глибокі історичні та культурні корені. У різні періоди тіло і бажання ставали об'єктами регуляції, контролю та покарання. Досвід Мішеля Фуко, який жив у час, коли гомосексуальність залишалася

стигматизованою та піддавалася соціальному й інституційному тиску, є показовим прикладом того, як інтимне життя може бути включене в поле влади. Його дослідження не є абстрактною теорією, а виростають із розуміння того, що навіть найособистіші аспекти існування можуть бути піддані спостереженню, класифікації та нормалізації. У книзі «Історія сексуальності» [2] сексуальність постає не як природна даність, а як те, що постійно описується, аналізується і регулюється. Суб'єкт змушений говорити про себе, формулювати себе відповідно до доступної мови, навіть якщо ця мова йому не належить. У книзі «Наглядати й карати» [1] цей конфлікт набуває іншої форми через ідею постійної видимості як інструменту контролю. Суб'єкт починає поводитися так, ніби на нього завжди дивляться. У такій системі контроль не сприймається як зовнішній тиск, а як власне рішення, власна «норма». Це створює особливо болісний тип конфлікту: той, у якому неможливо чітко відокремити власне бажання від нав'язаного.

У візуальному мистецтві подібна напруга проявляється, зокрема, у роботі «Моє ліжко» (1998) Трейсі Емін (мал. 1), де інтимний простір стає відкритим і вразливим, втрачаючи межу між приватним і публічним. У перформансі «Ритм 0» (1974) Марини Абрамович (мал. 2) відсутність обмеження поступово призводить до того, що глядачі починають переходити межі, які спочатку здавалися немислимыми. У фільмі «Лобстер» (2015) режисера Йоргоса Лантімоса (мал. 3) інтимні відносини регулюються абсурдною, але жорсткою системою правил, у якій близькість стає обов'язком, а не вибором. Ці приклади демонструють, що конфлікт не обов'язково виникає там, де є явне насильство. Він виникає там, де відсутня можливість його зупинити. Саме ця відсутність — не крик, не заборона, а тиша, в якій нічого не припиняється — стає центральною точкою напруги.

Психологічно цей стан пов'язаний із поступовою адаптацією. Людина здатна звикати до обмеження, якщо воно не є різким. Межа зміщується настільки повільно, що її зникнення не сприймається як втрата. Згодом стає неможливо визначити, де саме ця межа була і чи існувала вона взагалі. У цій

точці конфлікт набуває найбільш інтенсивної форми: не як боротьба, а як її відсутність; не як спротив, а як його неможливість. Це стан, у якому питання «чи можу я зупинити це?» поступово змінюється на «чи взагалі передбачено, що я можу це зупинити?».

У межах мого проєкту цей конфлікт не вирішується і не знімається, а зберігається як напруга, що пронизує кожен образ. Відсутність чіткої межі, неможливість визначити момент переходу, відчуття затримки і незавершеності формують візуальну та концептуальну структуру роботи. Таким чином, конфлікт виступає не лише змістовим елементом, а й принципом організації проєкту: як стан, у якому близькість і контроль більше не протистоять один одному, а зливаються, утворюючи простір без очевидного виходу.

1.4. Концепція та художній задум проєкту

Концепція проєкту «Кліпни двічі» полягає у систематичному дослідженні стану суб'єкта в умовах асиметричної влади та обмеженої можливості припинення взаємодії. Художній задум спрямований на візуалізацію напруження між добровільною участю у взаємодії та структурним контролем, що здійснюється зовнішніми соціальними або інституційними механізмами.

У цьому контексті доцільно звернутися до концепції «фреймів» Джудіт Батлер, викладеної у «Фрейми війни», де видимість розглядається як результат певної організації, а не як нейтральна даність. Те, що потрапляє у кадр, не лише стає видимим, а й набуває статусу того, що «може бути побачене» в межах конкретної системи [1]. Відповідно, фрагментація та багатошаровість у проєкті виступають не естетичними прийомами, а засобами порушення цих рамок і демонстрації їхньої умовності.

Фотографія у цьому проєкті розглядається як медіум, що працює з розривом між моментом і його усвідомленням, між тілом і його образом, а також між досвідом і його репрезентацією. Такий підхід співвідноситься з ідеями Ролана Барта, зокрема з поняттям «punctum» (випадкова деталь, яка

«пронизує» глядача, викликаючи глибоку особисту емоційну реакцію, відмінну від загального культурного сприйняття знімка) у книзі *Camera Lucida*. Роздуми про фотографію (1980) [3]. У межах проєкту ця «рана» не є метафорою, а виступає точкою входу у досвід, який не піддається раціоналізації.

Звернення до тілесності як центрального елемента композиції має глибоке теоретичне підґрунтя. Дослідження соматичної пам'яті (ван дер Колк, Порджес) підкреслюють, що тіло зберігає досвід у вигляді патернів напруження, положень і мікрорухів. Тому фрагментація тіла у кадрі не лише підсилює відчуття нестабільності, а й відтворює принцип функціонування травматичної пам'яті як набору розірваних, неінтегрованих фрагментів.

Включення глядача у цю систему є принципово важливим. Погляд перестає бути нейтральним і перетворюється на інструмент влади. Це продовжує фукіанську логіку паноптикуму, але переносить її у сферу естетичного досвіду: глядач не лише спостерігає, а й несвідомо відтворює механізм контролю, який є предметом дослідження. У цьому контексті проєкт функціонує як експеримент, у якому етична позиція глядача стає частиною роботи.

Метафорична відсутність «safe word» виступає ключовим жестом, що об'єднує всі ці рівні. Вона позначає момент, коли взаємодія втрачає можливість бути зупиненою, а контроль стає структурним замість умовного. Це не лише символ, а й принцип організації досвіду: глядач опиняється у ситуації, де не може чітко визначити, чи має право «вийти» з того, що бачить.

1.5. Аналіз сучасних аудіовізуальних творів-аналогів

У сучасній візуальній культурі дослідження архітектоніки контролю, радикальної тілесності та онтологічної вразливості стають полем інтелектуального та чуттєвого протистояння. Межа між добровільним підпорядкуванням і системним примусом у XXI столітті втрачає однозначність, перетворюючись на напівпрозору мембрану. Художні

практики останніх десятиліть відходять від прямолінійного зображення фізичного насильства, натомість зосереджуючись на дешифруванні його прихованих форм, що проявляються через атмосферу, вектори погляду та топологію людської взаємодії.

Однією з ключових фігур у цьому контексті є Нан Голдін (мал. 4). Її творчість після 2000-х років продовжує дослідження інтимності як простору одночасного екстремального зближення та неминучої ентропії. Для Голдін тіло не є самодостатнім біологічним об'єктом; воно постає як палімпсест, на якому влада, пристрасть і біль залишають незмивні сліди. Згідно з психоаналітичною оптикою Жака Лакана [7], роботи Голдін фіксують момент «Реального», який проривається крізь тонку тканину інтимності. Насильство в її кадрах часто є імманентним: воно проявляється у тиші між фігурами, у погляді, що привласнює іншого, у положенні плечей, що свідчить про внутрішній крах. Це стан «соматичного ПТСР» за Бесселом ван дер Колком [4], де травма контролю не потребує слів, оскільки вона вже зафіксована в напруженні м'язів і згаслому погляді.

У діалозі з цим підходом перебуває Ринке Дейкстра, чії масштабні портрети є анатомічним дослідженням суб'єкта у стані «лімінальності» — переходу (мал. 5). Вона фіксує тіло в момент максимальної екзистенційної оголеності: одразу після пологів, бою биків чи вступу до армії. Тіло в кадрі Дейкстри намагається імітувати стабільність, підкоряючись вимогам композиції, але ця вертикаль є глибоко штучною. Це візуалізація того, що Джудіт Батлер визначає як «перформативність»: суб'єкт намагається виконувати свою ідентичність під тиском погляду камери або інституції, тоді як його внутрішня структура вже зруйнована [2]. Подібна напруга простежується у Катажини Козири («Лазня» (1997), мал. 6), де тіло стає лабораторією соціального експерименту. У цьому випадку глядач позбавляється позиції спостерігача і усвідомлює свою роль як співучасника механізму нагляду, описаного Фуко.

Кінематограф, використовуючи час і звук, поглиблює ці концепції до рівня метафізичного жаху. У фільмі Педро Альмодовара «Шкіра, в якій я живу» (2011) представлено граничне втілення біополітики Фуко: тіло стає об'єктом радикальної хірургічної та хімічної модифікації, де контроль проникає під епідерміс і впливає на ідентичність (мал. 7). Це демонструє, що влада не лише обмежує, а й переписує код суб'єкта. Контрастним, але не менш значущим прикладом є «П'ятдесят відтінків сірого» (2015) (мал. 8). Незважаючи на поп-культурний контекст, цей твір висвітлює проблему крихкості контракту: формальна згода (safe word) стає лише прикриттям для глибокої системної асиметрії сил, де одна сторона володіє капіталом і ресурсами, а інша — лише власною вразливістю. Це ілюструє, як риторика «свободи вибору» може маскувати механізми маніпуляції.

Найрадикальніше відсутність виходу деконструює Йоргос Лантімос у фільмі «Ікло» (2009) (мал. 9). Тут паноптизм Фуко досягає апогею: контроль здійснюється через лінгвістичну кастрацію. Сім'я живе в ізоляції, де значення слів змінені: «зомбі» означає квітку, «море» — це крісло. У цьому світі ідея «safe word» стає онтологічно неможливою. Якщо у БДСМ-практиці «стоп-слово» є гарантом безпеки та доказом суб'єктності того, хто підкоряється, то у Лантімоса суб'єкт позбавлений мови для вираження страждання.

Новизна підходу полягає у поєднанні інтимної оптики з політичним виміром: близькість розглядається не як приватна сфера, а як простір, у якому відтворюються ті самі механізми контролю, що діють у ширших соціальних структурах. Завдяки цьому проєкт виходить за межі особистого досвіду і набуває універсального значення. Аналіз сучасних аудіовізуальних практик демонструє, що обрана тема не лише відповідає актуальним художнім тенденціям, але й відкриває можливості для подальшого розвитку через створення візуальної мови, здатної передавати складні, часто невидимі форми взаємодії між тілом, владою та поглядом.

РОЗДІЛ 2

2.1. Збір та систематизація візуального й теоретичного матеріалу

Підготовчий етап проєкту «Кліпни двічі» розпочинається зі створення візуально-теоретичного поля, у якому визначаються ключові орієнтири подальшої роботи. Збір матеріалу розглядається не як просте накопичення референсів, а як процес поступового налаштування сприйняття та пошуку

образів, форм і концептів, що дозволяють точніше зафіксувати стан, який лежить в основі проєкту.

Візуальний матеріал відбирається з різноманітних джерел, включаючи сучасну фотографію, кіно, відеоарт, а також повсякденні образи, що виникають поза межами мистецтва. Особлива увага приділяється зображенням, у яких тіло виглядає нестабільним, частково прихованим, фрагментованим або не піддається чіткій ідентифікації. Такі образи не формують цілісного уявлення, а створюють відчуття затримки, коли глядач зупиняється у моменті без очевидного продовження.

Під час відбору візуальних матеріалів основним критерієм виступає не сюжет чи естетика, а здатність зображення утримувати напругу. Це можуть бути кадри, у яких майже нічого не відбувається, але присутність тіла у просторі викликає відчуття дискомфорту або невизначеності. Саме такі зображення формують основу майбутньої візуальної мови проєкту. Паралельно здійснюється аналіз теоретичних джерел, які сприяють осмисленню знайдених візуальних інтуїцій. Теоретичний матеріал не є прямим поясненням чи ілюстрацією образів, а слугує інструментом для їх глибшого розуміння. Особливо цінними є дослідження, що розглядають владу як систему, яка функціонує через видимість, мову і тілесність, а також роботи, присвячені аналізу умов появи суб'єкта у полі соціального сприйняття.

У процесі систематизації зібраного матеріалу виокремлюється кілька взаємопов'язаних блоків. Перший блок містить зображення, у яких тіло виступає об'єктом спостереження; це кадри, де відчувається присутність погляду, навіть якщо він не є очевидним. Другий блок охоплює образи, що стосуються теми обмеження через простір, світло або композицію. Третій блок пов'язаний із моментами невизначеності, коли дія не має чіткої структури чи завершення.

На цьому етапі формується не лише архів референсів, а й внутрішня логіка проєкту, яка визначає подальші художні рішення. Зібраний матеріал

служує основою для розробки конкретних сцен, композицій і візуальних стратегій, що реалізовуватимуться на наступних етапах.

2.2. Розробка цільової аудиторії та визначення призначення авторського аудіо-візуального твору

У межах дипломного проєкту «Кліпни двічі» поняття цільової аудиторії не визначається як фіксована група глядачів із конкретними характеристиками. Натомість аудиторія формується через тип досвіду, який проєкт може викликати, та рівень чутливості до порушених у ньому тем.

Проєкт орієнтований на глядача, який готовий до повільного сприйняття і не очікує однозначної інтерпретації. Такий глядач здатен залишатися у ситуації невизначеності, не намагаючись одразу її раціоналізувати або пояснити. Він не шукає завершеної історії, а дозволяє собі сприймати образ як стан. Водночас проєкт апелює до досвіду, що не є суто індивідуальним. Теми контролю, довіри, межі та неможливості припинення взаємодії мають соціальний характер і можуть бути впізнані у різних контекстах: від інтимних стосунків до взаємодії з інституційними структурами. Таким чином, потенційна аудиторія включає як представників художнього середовища, так і осіб із досвідом перебування у ситуаціях асиметричної влади, навіть якщо цей досвід не був раніше артикуляваний.

Проєкт не позиціонує глядача як зовнішнього спостерігача. Навпаки, структура зображень організована так, що сам акт дивлення стає частиною досвіду контролю. Глядач опиняється у подвійній позиції: він одночасно сприймає образ і бере участь у процесі його конструювання. Це створює ситуацію етичної напруги, у якій неможливо залишитися повністю нейтральним.

Призначення твору полягає не у передачі конкретного повідомлення або сформульованої ідеї, а у створенні простору, в якому глядач стикається з власними межами сприйняття. Проєкт функціонує як середовище, що активує досвід, не пояснює його, а робить відчутним. Таким чином, цільова аудиторія

визначається не соціально-демографічними характеристиками, а здатністю до залучення у процес переживання. Призначення роботи полягає у створенні умов, за яких це переживання стає можливим і неминучим.

2.3. Соціокультурний контекст проєкту

Сучасна людина перебуває у полі постійної видимості: соціальні мережі, системи спостереження та алгоритмічні механізми відбору інформації створюють умови, за яких кожна дія потенційно фіксується, оцінюється та інтерпретується. У цьому контексті контроль трансформується з зовнішнього примусу на внутрішній механізм, інтегрований у мислення, поведінку та самосприйняття.

Проєкт «Кліпни двічі» розробляється у сучасному соціокультурному середовищі, що характеризується посиленням механізмів контролю, нагляду та регуляції поведінки. Ці процеси проявляються не лише на рівні державних чи інституційних структур, а й у повсякденних взаємодіях, де межа між приватним і публічним поступово стирається. Одночасно з цим зростає інтерес до тем тілесності, вразливості та психологічного досвіду. Сучасна культура все частіше звертається до інтимних сфер життя, роблячи їх предметом публічного обговорення. Проте таке відкриття не завжди веде до звільнення, оскільки може супроводжуватися новими формами нормалізації та регуляції.

У цьому контексті питання довіри стає особливо актуальним. Якщо в інтимних стосунках довіра передбачає можливість встановлення та порушення меж, то у взаємодії з більшими соціальними структурами ця можливість часто обмежена. Суб'єкт змушений функціонувати у системі, правила якої не завжди підлягають зміні або відхиленню.

Проєкт також відображає досвід життя у пострадянському та посттравматичному просторі, де питання контролю, насильства і довіри мають особливу історичну глибину. У цих умовах механізми влади сприймаються не як абстрактні структури, а як безпосередня частина повсякденного досвіду.

Окремий аспект соціокультурного контексту стосується сучасних дискусій щодо згоди, тілесної автономії та меж особистого простору. У цьому полі виникає напруження між декларованими принципами свободи та фактичними умовами їх реалізації. Саме у цій зоні невідповідності формується простір дослідження проєкту. Проєкт не існує поза контекстом, а є реакцією на нього, спробою осмислити ті форми контролю, які стали настільки звичними, що перестали бути помітними. Через візуальну мову проєкт робить ці процеси відчутними, переводячи їх із рівня абстрактних понять у площину особистого досвіду.

2.4. Сценарна структура (або візуальний наратив) проєкту

Візуальний наратив проєкту «Кліпни двічі» відмовляється від класичної трьохактної структури на користь циклічного, в'язкого розгортання стану, що не передбачає фінального катарсису чи визволення. Сценарій вибудовується як траєкторія згасання суб'єктності, де початкова точка — «входження» — імітує акт вільної волі, але швидко трансформується на хроніку системного поглинання. Цей процес розглядається через призму «граничного досвіду» Мішеля Фуко, який у своїх дослідженнях СМ-спільнот Сан-Франциско вбачав у добровільному підпорядкуванні можливість відкриття нових форм задоволення та ідентичності, але лише за умови існування жорсткого контракту та повної довіри. На відміну від цього, наратив проєкту фіксує момент розриву цього контракту: суб'єкт опиняється всередині «рожевої утопії» клітки, де комфорт текстилю стає анестезією, що приховує відсутність механізму виходу.

У психоаналітичному вимірі цей сценарій відтворює фрейдівський конфлікт між потягом до життя та прагненням до саморуйнування, де м'яка внутрішня частина клітки виступає як архетипний образ «поглинаючої матері» за Юнгом — простору, що обіцяє безпеку, але фактично анігілює індивідуальність суб'єкта. Наратив розгортається через серію статичних, але напружених мізансцен, у яких тіло поступово втрачає здатність до опору,

адаптуючись до обмеженого простору конструкції. Це візуалізація соматичного ПТСР, де, згідно з дослідженнями Бессела ван дер Колка, тіло «веде лік» і входить у стан тонічної іммобілізації, коли зовнішня агресія маскується під турботу адміністративних структур. Відсутність «safe word» у цьому наративі стає центральним екзистенційним жахом: якщо в БДСМ-практиках, як просторах повної довіри, «стоп-слово» гарантує, що влада над власним тілом залишається у суб'єкта, то у цьому проєкті це слово вилучене із словника системи. Суб'єкт залишається всередині досвіду, який не може бути припинений, що підсилює відчуття ізоляції та безвиході, де єдиним доступним актом комунікації залишається назва проєкту — «кліпни двічі», як останній сигнал про допомогу у ситуації, де мова влади повністю окупувала простір висловлювання.

2.5. Художні та технічні засоби виразності

Художня мова проєкту «Кліпни двічі» ґрунтується на радикальному використанні засобів виразності, які трансформують фотографічний апарат на інструмент паноптичного спостереження, описаного Фуко. Ключовим візуальним інструментом є фрагментація тіла та застосування «фреймів», які, згідно з теорією Джудіт Батлер, не лише обмежують бачення, а й активно формують реальність того, що вважається суб'єктом. Колористичне рішення проєкту базується на конфлікті між «інституційним рожевим» (Baker-Miller Pink або P-618 (мал. 10), який часто використовується у тюрмах та психіатричних лікарнях для примусового заспокоєння) та холодними, ахроматичними тінями каркасу. З композиційної точки зору використано ракурси, що імітують погляд камери спостереження або вуайєристський погляд доміноатора, перетворюючи глядача на мимовільного учасника системи асиметричної влади.

РОЗДІЛ 3

3.1. Експлікація як технологічна схема реалізації зображально-монтажної композиції твору

Експлікація проєкту «Кліпни двічі» розгортається не як перелік технічних параметрів, а як фундаментальна онтологічна карта, у якій кожне технологічне рішення виступає актом матеріалізації ідеології контролю та біополітики. Центральним об'єктом, що визначає архітектуру всього візуального наративу, є спеціально сконструйована клітка, яка слугує фізичним втіленням «адміністрованого затишку». Жорсткий дерев'яний каркас стає візуальним еквівалентом непохитних адміністративних структур, описаних Мішелем Фуко у «Наглядати й карати» [10]. Фуко, спираючись на власний досвід, розглядав добровільне обмеження волі як простір для «винаходу нових

способів життя». Проте у моєму проєкті ця можливість радикально викривлена: технологічна схема клітки передбачає тотальну асиметрію сил. Внутрішній простір конструкції, оббитий м'яким, тактильно привабливим текстилем «інституційного» рожевого кольору, створює ілюзію безпеки та материнського лона. Тут виникає фройдистське «зловісне» (Das Unheimlich), коли простір, що мав би бути найбільш затишним (Heimlich) [12], раптово виявляє свою репресивну сутність: м'якість тканини не дарує свободи, а лише анестезує опір, роблячи насильство невидимим і в'язким. З позиції аналітичної психології Карла Юнга, ця клітка постає як архетип «Грізної Матері» або «Поглинаючого Лона» [13], що пропонує комфорт в обмін на повну анігіляцію суб'єктності.

Технологічний масштаб клітки свідомо розрахований так, щоб позбавити тіло можливості повністю випростатися, примушуючи його до ембріональної пози — пози максимальної регресії та вразливості, що відсилає до концепції «прекарності» Джудіт Батлер. Батлер підкреслює, що життя людини завжди залежить від зовнішніх інфраструктур підтримки, і коли ця підтримка (рожевий текстиль) стає інструментом обмеження, суб'єкт опиняється у стані соматичного колапсу [2]. Важливою паралеллю є простір БДСМ, який функціонує на принципах абсолютної довіри та безпеки через механізм «safe word». У професійній девіантній практиці «нижній» партнер фактично володіє повною владою над процесом, оскільки його «стоп-слово» є законом, що миттєво руйнує ілюзію домінування. Проте у технологічній схемі мого проєкту цей механізм зупинки навмисно демонтовано. Клітка в «Кліпни двічі» — це простір, куди можна увійти, звабившись обіцянкою комфорту, але з якого неможливо вийти, навіть назвавши свій стан, оскільки система не передбачає можливості бути почутим. Це відтворює механізм «навченої безпорадності» та тілесного ПТСР, описаного Бесселом ван дер Колком: коли тіло затиснуте між м'якою оббивкою та жорстким каркасом без надії на припинення, воно впадає у стан тонічної іммобілізації, стаючи частиною самого об'єкта [4].

Зображально-монтажна стратегія реалізації цього об'єкта ґрунтується на принципі «мікроскопії нагляду», де камера функціонує як цифровий аналог Паноптикону [9]. Використання макрозйомки дозволяє зафіксувати фізичну дифузію між шкірою та тканиною, де кожна складка текстилю нагадує ласкавий дотик, що водночас є кандалами. Монтажна композиція не містить загальних планів, які дозволили б глядачеві досягнути межі клітки цілісно, натомість прирікаючи його на клаустрофобічне блукання фрагментами тіла й конструкції. Це візуалізує тезу Батлер про «фрейми», які активно формують суб'єкта: ми бачимо лише те, що дозволяє рамка «рожевої в'язниці». Таким чином, експлікація технологічної схеми трансформує художній твір на діючу модель системи, що експлуатує довіру для встановлення тотального контролю. Відсутність «safe word» перетворює затишок на найбільш досконалу і нестерпну форму насильства, позбавлену будь-якої можливості бути зупиненою [1].

3.2. Монтажні та постпродакшн-рішення

У проєкті «Кліпни двічі» постпродакшн розглядається не лише як технічна корекція відзнятого матеріалу, а й як завершальний етап формування ідеологічного та психологічного простору твору. Оскільки кінцевим результатом є серія статичних зображень, поняття «монтаж» трансформується у створення інтелектуальної та емоційної послідовності кадрів, де кожна наступна робота посилює відчуття екзистенційного вакууму та клаустрофобії.

Першочерговим завданням на етапі конвертації було досягнення гіперреалістичної деталізації фактур. Застосування мікροконтрасту акцентує увагу на точках дотику людського тіла до конструкції. Це спричиняє ефект «тактильного дискомфорту» у глядача, викликаючи фізичне відчуття тиску об'єктів.

Ключовим елементом постпродакшну стала робота з хроматичним каналом рожевого кольору. Відповідно до концепції «інституційного

рожевого» цей колір було доведено до максимальної насиченості. Він не сприймається як природний, а виглядає як агресивне синтетичне середовище, що поступово асимілює тіло моделі.

Серія з десяти робіт побудована за принципом поступового зростання статички. На етапі відбору кадрів перевага надавалася фазам руху, які ілюструють перехід від спротиву (напружені м'язи, спроба змінити позу) до повної капітуляції тіла перед формою об'єкта (freeze response) [4]. Монтажна логіка спрямовує глядача від фрагментарних макропланів, що дегуманізують тіло, до загальних планів «рожевої в'язниці», де людина остаточно перетворюється на елемент меблів або частину конструкції. Відсутність «safe word» візуалізується через композиційну «задушеність» кадрів, у яких межі зображення функціонують як додаткові стіни.

3.3. Кошторис реалізації авторського аудіо-візуального проєкту

Найменування витрат	Опис складових	Вартість (грн)
Матеріали для об'єкта	Дерев'яний брус, кріплення, витратні матеріали для монтажу	5 120
Текстильне оформлення	Еластичне поролонове наповнення	3 200
Постпродакшн та друк	Друк великого формату на пластику, колірна проба	2 055
УСЬОГО		10 375

3.4. Опис готового результату та його презентаційна форма

Проект «Кліпни двічі» є синтетичним художнім твором, що поєднує фотографічне мистецтво, інсталяцію та тактильний об'єкт. Фінальна серія складається з десяти великоформатних робіт, які формують замкнене експозиційне коло. Презентаційна форма проекту спрямована на максимальне залучення глядача до фізичного переживання теми. Фотографії експонуються на нетипово низькому рівні (близько одного метра від підлоги), що спонукає відвідувача нахилитися або присідати для детального огляду. Така вимушена незручність відтворює пози тіла, зафіксовані на знімках, і зменшує дистанцію між спостерігачем та об'єктом.

Центральним елементом експозиційного простору є фізична конструкція у вигляді дерев'яної клітки-каркаса, яка слугувала основним об'єктом під час знімального процесу. Представлена як самостійний експонат, ця конструкція матеріалізує ідею інституційного обмеження, дозволяючи глядачеві оцінити масштаб і реальність простору, в якому відбувалася трансформація людського тіла. Розміщення клітки в центрі залу трансформує виставку на імерсивну інсталяцію, де порожнеча всередині каркаса контрастує з деталізованими образами на стінах. Освітлення експозиційного простору імітує роботу прожекторів допиту, залишаючи периметр у глибокій темряві та акцентуючи лише рожеві площини експонату.

ВИСНОВКИ

У ході виконання дипломної роботи було розроблено та реалізовано авторський аудіовізуальний проєкт «Кліпни двічі», присвячений дослідженню механізмів контролю, влади та втрати суб'єктності в сучасному соціальному просторі. Проєкт поєднує теоретичне дослідження проблем тілесності, пам'яті, психологічної травми та дисциплінарних структур із практикою постановочної фотографії та інсталяції. Це дозволяє розглядати художній образ не лише як естетичний об'єкт, а й як інструмент критичного аналізу соціальної реальності.

У процесі дослідження встановлено, що сучасні форми влади дедалі рідше функціонують через відкритий примус, а частіше проявляються як м'які, психологічно інтегровані моделі контролю, замасковані під турботу, комфорт, стабільність або добровільність. Саме ця невидимість забезпечує їхню особливу ефективність. На основі концепцій Мішеля Фуко, Джудіт Батлер, Бессела ван дер Колка, а також психоаналітичних підходів Зігмунда Фрейда та Карла Юнга, у роботі проаналізовано процес поступового внутрішнього прийняття зовнішнього контролю, коли суб'єкт починає сприймати нав'язані моделі поведінки як власний вибір.

У межах дослідження особливу увагу приділено темі тілесної пам'яті та соматичного переживання травми. Виявлено, що травматичний досвід не завжди зберігається у вигляді послідовного наративу, а часто проявляється через тілесні реакції, стани завмирання, фрагментарні спогади та неможливість артикуляції пережитого. З огляду на це, фотографія обрана основним художнім медіумом: її здатність працювати з фрагментом, паузою, нечіткістю та відсутністю завершеного пояснення дозволяє візуалізувати ті аспекти досвіду, які неможливо повністю передати мовою. У проєкті фотографічне зображення функціонує не як документальна фіксація події, а як слід психологічного стану та інструмент роботи з напругою між видимістю і прихованістю.

Ключовим концептуальним образом проєкту виступає клітка як простір, що поєднує суперечливі характеристики безпеки та обмеження. Жорсткий зовнішній каркас контрастує з м'яким рожевим внутрішнім середовищем, яке провокує бажання сховатися, лягти, залишитися всередині. Водночас фізична конструкція не дозволяє людині встати у повний зріст, постійно нагадуючи про існування межі. Таким чином, клітка стає матеріалізованою моделлю сучасних дисциплінарних структур: систем, що забезпечують комфорт і водночас позбавляють суб'єкта повної автономії. У дослідженні також проведено паралель між інституційним контролем і БДСМ-практиками, де влада формально ґрунтується на довірі та можливості її негайного припинення через *safe word*. Відсутність цього механізму у межах проєкту стає центральною метафорою ситуації, в якій суб'єкт позбавлений права зупинити процес взаємодії.

У практичній частині дослідження створено серію постановочних фотографій та розроблено інсталяційне рішення експозиції. Композиційна структура кадрів ґрунтується на фрагментації тіла, роботі з вузьким простором, приглушеним світлом та відчуттям постійного спостереження. Важливим художнім рішенням стало використання рожевого кольору як

амбівалентного символу: водночас інфантильного, заспокійливого та інституційно агресивного. Використання кольору Baker-Miller Pink, який історично застосовувався у психіатричних лікарнях та тюремних просторах для пригнічення емоційної активності, посилює конфлікт між комфортом і насильством.

Важливим результатом дослідження стало формування візуального наративу, що відмовляється від класичної драматургічної структури та не пропонує остаточного визволення чи катарсису. Проєкт свідомо залишає глядача у стані невизначеності, спонукаючи до переживання власної реакції на ситуацію обмеження. У результаті глядач перестає бути нейтральним спостерігачем і стає частиною самої системи погляду та контролю.

Таким чином, дипломний проєкт «Кліпни двічі» демонструє можливість використання фотографії та інсталяції як інструментів художнього дослідження соціальних і психологічних механізмів влади. Робота поєднує теоретичний аналіз і практичну реалізацію в цілісну художню систему, де естетична форма функціонує не ізольовано, а як засіб створення критичного досвіду. Проєкт актуалізує питання тілесної автономії, меж добровільності, природи спостереження та прихованих механізмів дисципліни, що робить його релевантним у контексті сучасної візуальної культури та суспільних дискусій про свободу, контроль і право суб'єкта на власний голос.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батлер Дж. Фрейми війни. Коли життя підлягає оплакуванню? — Київ : Медуза, 2020.
2. Батлер Дж. Хитке життя: сили скорботи та насильства. — Лондон : Verso, 2004.
3. Барт Р. Camera Lucida. Роздуми про фотографію. — Київ : Основи, 2002.
4. Ван дер Колк Б. Тіло веде лік. Як лишити психотравми в минулому. — Київ : Vivat, 2022.
5. Зонтаг С. Про фотографію. — Нью-Йорк : Picador, 1977.
6. Кафка Ф. Процес. — Київ : Основи, 1989.
7. Лакан Ж. Чотири основні поняття психоаналізу. — Париж : Сей, 1973.
8. Порджес С. Полівагальна теорія: нейрофізіологічні основи емоцій, прив'язаності, комунікації та саморегуляції — Нью-Йорк : Norton & Company, 2011.
9. Рубін Г. Мислячи секс: нотатки до радикальної теорії політики сексуальності. — Бостон : Routledge & Kegan Paul, 1984.

10. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці. — Київ : Основи, 1998.
11. Фуко М. Історія сексуальності. Том 1: Жага пізнання. — Харків : Око, 1997.
12. Фройд З. По той бік принципу задоволення. — Харків : Фоліо, 2018.
13. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме. — Львів : Астролябія, 2013.

ДОДАТОК А



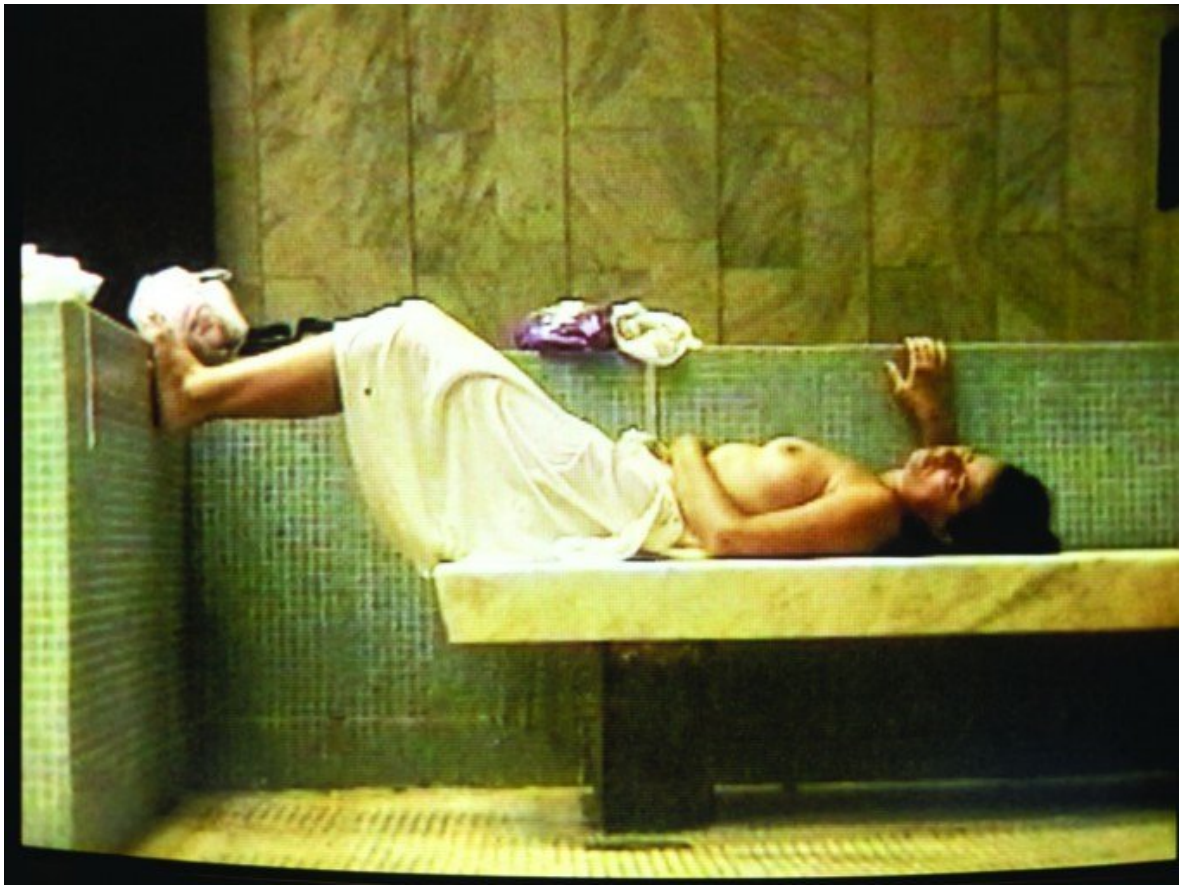
Мал. 1. Трейсі Емін. «Моє ліжко» (1998), інсталяція.



Мал. 4. фото Нан Голдін, кадр з документального фільму «Вся краса та кровопролиття» (All the Beauty and the Bloodshed, 2022).



Мал. 5. Ринке Дейкстра. «Almerisa», диптих (1994)



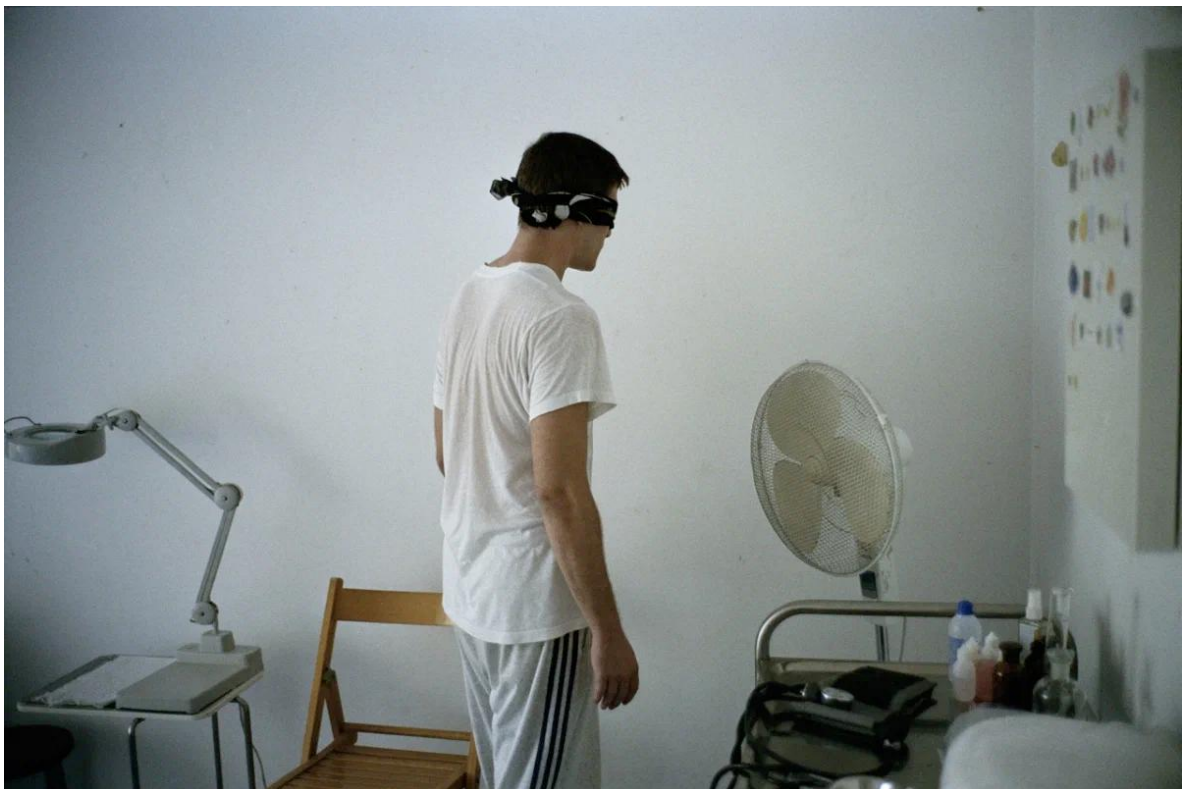
Мал. 6. Катажина Козира. «Лазня», відеоробота (1997)



Мал. 7. кадр з фільму «Шкіра, в якій я живу» (2011), реж. Педро Альмодовара.



Мал. 8. кадр з фільму «П'ятдесят відтінків сірого» (2015), реж. Сем Тейлор-Джонсон.



Мал. 9. кадр з фільму «Ікло» (2009), реж. Йоргос Лантімос.



Мал. 10. колір «інституційний рожевий», найчастіше відомий як Baker-Miller Pink або P-618 (фото в інтер'єрі).

ДОДАТОК Б

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Мал. 1. Трейсі Емін. «Моє ліжко», інсталяція. 1998.
2. Мал. 2. Марина Абрамович. «Ритм 0», перформанс. 1974.
3. Мал. 3. Йоргос Лантімос. Кадр з фільму «Лобстер». 2015.
4. Мал. 4. Нан Голдін. Кадр з документального фільму «Вся краса та кровопролиття». 2022.
5. Мал. 5. Ринеке Дейкстра. «Almerisa», диптих. 1994.
6. Мал. 6. Катажина Козира. «Лазня», відеоробота. 1997.
7. Мал. 7. Педро Альмодовара. Кадр з фільму «Шкіра, в якій я живу». 2011.
8. Мал. 8. Сем Тейлор-Джонсон. Кадр з фільму «П'ятдесят відтінків сірого». 2015.
9. Мал. 9. Йоргос Лантімос. Кадр з фільму «Ікло». 2009.
10. Мал. 10. Колір «інституційний рожевий», найчастіше відомий як Baker-Miller Pink або P-618 (фото в інтер'єрі).