

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І  
АРХІТЕКТУРИ

Факультет мистецтвознавства та сучасних арт-практик  
Катедра теорії та історії мистецтва

**КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

освітнього рівня «магістр»

на тему:

**«ВІЗУАЛЬНІ НАРАТИВИ СПРОТИВУ: УКРАЇНСЬКА ГРАФІКА В  
КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ»**

**Виконав:** здобувач освітнього ступеня  
магістра, II року навчання,  
групи мист/маг-24, денної форми навчання,  
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
освітньо-наукової програми  
«Мистецтвознавство. Теорія та історія  
мистецтва»

**ГРЕКОВ ОЛЕКСАНДР ВІТАЛІЙОВИЧ**

**Керівник:** професор, доктор мистецтвознавства  
**РОМАНЕНКОВА ЮЛІЯ ВІКТОРІВНА**

**Рецензент:** доцент, кандидат  
мистецтвознавства, заступниця декана з  
наукової роботи Київського столичного  
університету імені Бориса Грінченка  
**ЗАЙЦЕВА ВЕРОНІКА ІВАНІВНА**

## АНОТАЦІЯ

**Греков О. В. «Візуальні наративи спротиву: українська графіка в контексті російсько-української війни»**

**Робота на здобуття освітнього рівня магістр за ОНП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». – НАОМА, Київ, 2026.**

Мета магістерської роботи полягає в позиціонуванні наративів спротиву в графічному мистецтві за методом кластерів. Здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз творів мистецтва періоду російсько-української війни. Висвітлено мову образотворення графічного мистецтва воєнної України в загальносвітовому дискурсі.

У першому розділі «Теоретико-методологічні засади кваліфікаційного дослідження» стисло розкрито основні джерела, що їх було використано у дослідженні. Описано стан вивчення теми наративів спротиву в графіці українських митців, а також описано методологію виконання дослідження.

У другому розділі «Мистецтво графіки як форма спротиву» розглянуто техніки вільної і станкової графіки, а також експериментальні і комбіновані техніки. Також визначено, що наративи спротиву в українському мистецтві мають характеристики тяглості і мають вплив на творчість сучасних митців.

Третій розділ «Наративи спротиву в українській графіці після 24 лютого 2022 року» пропонує п'ять кластерів наративів. Проаналізовано роботи митців, які працюють з графікою і розподілено по кластерам з детальним поясненням теоретичного підґрунтя і етичних аспектів таким чином: Справедливість (М. Кадан), Втрата домівки (Ю. Болса, М. Вайсберг, В. І. Леві, П. Маков, В. Розенкрейц, К. Синиця, В. Ткаченко, Д. Чечушкова), Архівація травми (Д. Кавеліна, Є. Коршунов, Д. Мовчан, К. Покора, М. Половінко, Kinder Album), Віднайдення України (А. Гоц, О. Джураєва Н. Кравцов, Д. Красний, Д. Кришовський, Л. Небера, Д. Мілов, М. Скоп, Т. Турлюн), а також Кітч і карикатура (В. Ралко, А. Кахідзе).

Четвертий розділ «Графіка українських художників, як сегмент масиву міжнародних проєктів» дослідивши участь робіт графічного мистецтва у закордонних виставках дає оцінку впливу наративів спротиву на глядача і пропонує шляхи до розвитку цього напрямку.

Новизна полягає в здійсненні спроби нового підходу розгляду наративів в графіці за системою кластерів.

Практичне значення дослідження полягає в використанні результатів в системі ЗВО при розробці авторських курсів присвячених образотворчому мистецтву ХХІ ст.

Кваліфікаційна магістерська робота написана самостійно і не містить плагіату.

Структура роботи. Основний текст складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків (86 с.), списку використаних джерел (99 позицій), списку та альбому ілюстрацій (53 позиції). Загальний обсяг роботи – 137 с.

Ключові слова: Наративи спротиву, графічне мистецтво, російсько-українська війна, мистецтво і політика, національна ідентичність.

## ABSTRACT

**Hrekov O. «Visual Narratives of Resistance: Ukrainian Graphic Art in the Context of Russo-Ukrainian War »**

**Work for the obtaining of the master's degree in the specialty «Art History. Theory and History of Art» National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2026.**

The master's thesis aims to position narratives of resistance in graphic art using the cluster method. A comprehensive art historical analysis of artworks from the period of the Russo-Ukrainian war has been carried out. The visual language of graphic art in wartime Ukraine is highlighted within the global discourse.

The first chapter, «Theoretical and Methodological Foundations of the Qualification Study», briefly outlines the main sources used in the research. It describes the state of research on the topic of resistance narratives in the graphics of Ukrainian artists and details the research methodology.

«Graphic Art as a Form of Resistance» examines the techniques of freehand and easel graphics, as well as experimental and combined techniques. It is also determined that narratives of resistance in Ukrainian art possess the characteristic of continuity and exert a significant influence on the work of contemporary artists.

The third chapter, «Narratives of Resistance in Ukrainian Graphics after February 24, 2022» proposes five narrative clusters. The works of artists working with graphics are analyzed and categorized into clusters with a detailed explanation of the theoretical background and ethical aspects as follows: Justice (M. Kadan), Loss of Home (Yu. Bolsa, M. Vaisberg, V. I. Levi, P. Makov, V. Rosenkreutz, K. Synytsia, V. Tkachenko, D. Chechushkova), Archiving Trauma (D. Kavelina, Ye. Korshunov, D. Movchan, K. Pokora, M. Polovinko, Kinder Album), Rediscovering Ukraine (A. Hots, O. Dzhurayeva, N. Kravtsov, D. Krasnyi,

D. Kryshovskyi, L. Nebera, D. Milov, M. Skop, T. Turliun), and Kitsch and Caricature (V. Ralko, A. Kakhidze).

The fourth chapter, «Graphics by Ukrainian Artists as a Segment of International Projects» examines the participation of graphic artworks in foreign exhibitions, assesses the impact of resistance narratives on the viewer, and suggests pathways for the development of this field.

The scientific novelty lies in attempting a new approach to examining narratives in graphic art through a system of clusters.

The practical significance of the study lies in the potential use of its results within higher education institutions when developing specialized courses dedicated to 21st-century fine arts.

Thesis structure. The main text consists of an introduction, four chapters, conclusions (85 pp.), a list of references (99 items), a list of illustrations, and an album of illustrations (53 items). The total volume of the thesis is 137 pages.

Keywords: Narratives of resistance, graphic art, Russo-Ukrainian war, art and politics, national identity.

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	8
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ КВАЛІФІКАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ .....	12
1.1. Історіографія та джерельна база роботи .....	12
1.2. Методологія дослідження .....	14
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1 .....	18
РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦТВО ГРАФІКИ ЯК ФОРМА СПРОТИВУ .....	19
2.1. Основні художні елементи та експериментальні техніки у графіці..	19
2.2. Позичування мистецтва графіки як інструменту спротиву творчої особистості .....	23
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2 .....	31
РОЗДІЛ 3. НАРАТИВИ СПРОТИВУ В УКРАЇНСЬКІЙ ГРАФІЦІ ПІСЛЯ 24 ЛЮТОГО 2022 РОКУ .....	32
3.1. Справедливість і пацифізм як наративи спротиву в графічних творах першого року російсько-української війни .....	32
3.2. Втрата домівки і травма вимушеного переміщення у наративах спротиву графіки митців .....	37
3.3. Архівація травми як наратив спротиву в документальній графіці.	48
3.4. Віднайдення України для себе і світу як наратив спротиву в графічному мистецтві .....	56
3.5. Кітч і карікатура при зображенні ворога як наратив спротиву в мистецтві графіки .....	65
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3 .....	71
РОЗДІЛ 4. ГРАФІКА УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ЯК СЕГМЕНТ МАСИВУ МІЖНАРОДНИХ ПРОЄКТІВ .....	75

4.1. Участь графічних робіт вітчизняних митців у виставкових проєктах за межами України .....	75
4.2. Вплив візуальних наративів спротиву мовою графіки на світову спільноту .....	81
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4 .....	88
ВИСНОВКИ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	94
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ .....	104
ІЛЮСТРАЦІЇ .....	110

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Військова агресія російської федерації проти України створила гостру соціальну кризу, яка торкнулася всіх верств населення, що своєю чергою натуральним чином відобразилося в зміні нарративної складової творчості художників, що найяскравішим чином проявилось під час повномасштабного вторгнення. В єдиному пориві українське суспільство стало до спротиву - боротьби всіх громадян за свою свободу і незалежність. Завдяки своїй універсальності графічне мистецтво виявилось ідеальним медіумом в руках митців для вираження своєї художньої експресії в буремному калейдоскопі жорстокості. Інструменти вільної графіки на кшталт олівців, пастелей, туші, фломастерів і навіть нетипові методи самовираження графіків на кшталт людської крові, а також технік друкованої графіки серед яких офорт, інтагліо, гравюра на міді, ксилографія, лінорит, літографія та багато інших стали невід'ємними засобами в практиці художників. Здатність до тиражування відіграє величезну роль у можливості поширення думки, посилу до глядача, при чому, максимально збільшуючи територію охоплення та швидкість розповсюдження. Тому саме друкована графіка є надзручним інструментом в нинішніх реаліях із їх необхідністю швидкого реагування. Актуальність теми зумовлена потребою осмислити та систематизувати нарративи спротиву в графічних творах українських митців воєнного періоду, окреслити методологічні засади, визначити соціокультурні наслідки та особливості їх місця в формуванні національної свідомості.

Ступінь розробленості проблеми свідчить, що у вітчизняній науці нарративи спротиву у графічному мистецтві розглядаються епізодично, поки хаотично, вимагаючи систематизації та поглиблення, переважно у більш широкому контексті візуального мистецтва загалом. На даному етапі важливих змін, коли запит на саморепрезентацію і внутрішню рефлексію

досягає пікових відміток важливо категоризувати і правильно сформулювати яке змістовне навантаження висловлюють митці, що вони можуть сказати глядачеві. Крім того деякі наративи мають контроверсійні складові, що потребують ширшого обговорення задля кристалізації загального соціокультурного ландшафту української мистецької думки. Вказані аспекти визначають теоретичну та практичну цінність даної магістерської дисертації.

**Мета дослідження** - позиціонувати наративи спротиву в графічному мистецтві за методом кластерів, висвітливши мову образотворення графічного мистецтва воєнної України в загальносвітовому дискурсі.

Темою визначено відповідні **завдання:**

- розглянути історичні приклади нарації спротиву в українському графічному мистецтві;
- визначити передумови зміни дискурсу в нарації художніх творів розглянутого періоду;
- запропонувати варіанти кластерів наративів, обґрунтувати їх актуальність і сформулювати теоретичне підґрунтя та етичні аспекти;
- проаналізувати техніки інструменти і технології створюваної художньої експресії;
- проаналізувати роботи обраних митців і розділити твори за наративною складовою по кластерах;
- оцінити вплив наративів спротиву в графічних творах на загальне сприйняття культурної складової аналізованого періоду;
- проаналізувати участь графічних творів українських митців у закордонних проєктах, дослідивши їх вплив на аудиторію.

**Об'єкт дослідження:** українське графічне мистецтво років російсько-української війни.

**Предмет дослідження:** наративи спротиву в творах графічного мистецтва українських митців після повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну.

До елементів наукової **новизни** передусім можна віднести те, що здійснено спробу нового підходу для розгляду наративів в графіці за системою кластерів.

**Методи дослідження** обиралися відповідно до поставлених задач та загальної мети. Використовуються порівняльно-історичний (компаративний) метод, що дає змогу проаналізувати зміну підходів митців залежно від соціальних зрушень різних історичних періодів. За допомогою іконографічного та іконологічного методів проведено аналіз сюжетів і символів закладених митцями в їх твори. Семіотичний метод дозволяє відслідкувати наративи спротиву в творах воєнного періоду. Послугуючись інструментарієм соціокультурного методу, досліджуємо вплив епохальних потрясінь на зміну наративного забарвлення творів. Аксіологічний метод використано для аналізу філософського дискурсу актуальних питань морального релятивізму в наративах деяких робіт митців. За допомогою аналітичного методу наративи спротиву згруповані в кластери.

**Практичне значення результатів дослідження.** Створена система кластерів може бути використана для архівації і подальшого вивчення наративної складової українського графічного мистецтва воєнного періоду, що своєю чергою слугуватиме як для вивчення мистецтвознавчого дискурсу, так і для загальноісторичного вивчення становлення української політичної нації в її боротьбі за незалежність. Дана праця також загострює важливі питання місця і відповідальності українських митців у загальному ділі репрезентації України на світовій арені, що дає поштовх для подальших філософських дискусій в розрізі повернення до системи цінностей західного світу. Результати проведено дослідження можуть стати в нагоді при розробці

авторських курсів для профільних ЗВО, присвячених образотворчому мистецтву XXI ст., у тому числі зокрема для академічних курсів з історії графічного мистецтва.

**Апробація результатів.** Основні положення та висновки дослідження були апробовані:

- на XIII міжнародній конференції «Наукові читання пам'яті академіка Платона Білецького «Платонівські читання» ((доповідь з друком тез на тему “Ukrainian Art Under Full-scale War: Between Humanist Ideals and National Resistance” (англійською мовою), онлайн, 29 листопада 2025 року));
- опублікованій науковій статті: «Visual Narratives of Resistance: Graphic Art as a form of Protest in the Context of the russo-Ukrainian War» (англійською мовою) у збірнику наукових праць «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» (№52).

**Структура дослідження.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків (85 с. основного тексту), списку використаних джерел (99 позицій), списку та альбому ілюстрацій (53 позиції). Загальний обсяг магістерської роботи – 137 с.

Магістерська робота на тему «Візуальні наративи спротиву: українська графіка в контексті російсько-української війни» виконана самостійно і не містить плагіату.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ КВАЛІФІКАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1 Історіографія та джерельна база роботи

Попри беззаперечну актуальність теми впливу російсько-української війни на мистецькі процеси, чому присвячено величезний пласт наукових праць, варто зауважити, що здебільшого дослідники намагаються охопити ширший обсяг візуального мистецтва загалом. Як стверджує один з небагатьох дослідників саме трансформацій в графічному мистецтві, Сергій Гулевич, у статті «Графічне мистецтво України як констатація війни» [18], до нього тему рефлексій графіки на сучасну війну ніхто не підіймав. Втім опрацювання групи джерел, що охоплює наукові статті, публікації, монографії, а також каталоги виставок дозволяють зробити висновок, що робота в цьому напрямку ведеться.

Динаміку процесів у графічному мистецтві досліджує Юлія Романенкова в своїх численних працях [58; 90]. Так, у своїх роботах вона акцентує на стійкості київської та львівської шкіл графіки у вирії навколишніх змін на прикладі статті «Сучасні тенденції в українській графіці» [59]. Також дослідженням окремих персоналій займається в своїх роботах Оксана Ламонова, як то в статті «Роботи Андрія Левицького для проєкту “Homage a trois”» [85], за якою можна прослідкувати зміну наративу майстра.

Коллективна монографія Національної академії мистецтв України «Мистецтво в обороні» [50; 51; 56] вже через два роки після повномасштабного вторгнення зібрала на своїх сторінках тексти, що являють науковий інтерес для нас у цій роботі. Проаналізовано таких авторів як Марина Полякова [51], Марина Протас [52; 53; 54], Оксана Ременяка [56] та інших авторів які досліджували вплив війни на мистецькі процеси в Україні.

Наративи спротиву в творчості художника-графіка Павла Макова предметно розкриті в збірці текстів авторства Бориса Філоненка «Культура під тиском від 000/0000» [70] а також у авторській книзі П. Макова «Абракадабра» [44], яка, втім, містить також тексти Б. Філоненка.

Завдяки кураторським ініціативам із перших днів повномасштабного вторгнення в мережі діє «Архів мистецтва воєнного стану» на базі «Українського музею сучасного мистецтва», про що в своїй статті пише Яна Качковська [27]. Саме за допомогою таких проєктів графічне мистецтво саме воєнного періоду набуває видимості і значущості, і саме за їх допомогою можна прослідкувати зміни наративів, що їх закладають митці.

Великий об'єм матеріалу, за яким досліджуються наративи спротиву в графіці, черпався з інтерв'ю з митцями. Активну документальну роботу проводить редакція «Суспільне Культура», на шпальтах якої задокументовано думки і рефлексії митців. Головна редакторка видання Катерина Яковленко пише про зміну парадигми в сучасній художній мові у статті «Життя в епоху мистецтва», де розкриває глибинні перелами в наративах спротиву українського мистецтва [75]. Журналістка та історикиня Яна Качковська публікує розмови з художниками – Каріною Синицею [29], Василем Ткаченком [28], Дашою Чечушковою [30], які акцентують увагу на втраті домівки. Олеся Котубей-Геруцька нотує велике інтерв'ю з Алевтиною Кахідзе [34]. Марія Бліндюк документує виставку за участю митців що працюють в графічних техніках, яку коментує кураторка Катерина Яковленко на руїнах власної квартири [6]. Під загальною редакцією також опубліковані інтерв'ю з Михайлом Вайсбергом [66], Інгою Леві [67], Маргаритою Половінко [68] та Владою Ралко [65].

Досліджено каталоги численних виставок, у яких брали участь, у тому числі, графічні роботи митців сучасності. «Україна в огні: Ukraine ablaze» містить розшифровки відеорефлексій і короткі есеї митців [45]. Серед іншого

в них представлені Юрій Болса, Ася Гармаш і Вікторія Розенцвейг. Пряма мова дозволяє проаналізувати нарративну складову графічних робіт крізь особисті історії сприйняття війни.

Велику роль у сучасному аналізі зіграли також такі ресурси, як Instagram-сторінки художників, галерей і виставкових просторів, які дають змогу дослідити і творчість художника, і, що в даному контексті найцікавіше, як художник комунікує за допомогою підписів із глядачем.

Дослідивши джерельну базу з питання що висвітлюється, робимо висновок, що в даний часовий відтинок, коли війна все ще триває тема має високий рівень актуальності, інформаційний ресурс, що становлять науковий інтерес, поповнюється щодня. Втім, варто зауважити, що саме ця актуальність ускладнює систематизацію робіт з аналізованого питання, а з іншого боку, розширяє перспективи поглядів на це питання.

## 1.2. Методологія дослідження

Іконографічний та іконологічний аналіз української воєнної графіки дозволяє пов'язати технічні й стилістичні параметри аркуша з глибинними смислами національної пам'яті, травми та спротиву. Дослідження пропонує розглядати сучасні графічні практики як мобільний медіум, у якому трансформується класична образність і сакральна іконографія в умовах воєнного стану, адже саме іконологічне прочитання дає змогу виявити, як історичні парадигми українського спротиву актуалізуються через нові символи та кодові структури. У запропонованому підході історико-типологічний та семіотичний аналіз доповнюються методом іконологічної інтерпретації, і саме це дозволяє простежити не лише мотиви, а й те, як художники вмонтовують їх у ширший дискурс антиколоніальної боротьби й переозначення національної ідентичності. В аналітичних побудовах іконологічний підхід особливо важливий для розуміння того, як графіка

архівує колективну травму. Наголошуємо на поєднанні історико-типологічного аналізу з семіотичним та іконологічним для виявлення нових візуальних кодів, зокрема трансформацій сакральної образності у відповідь на війну. Такий підхід дозволяє побачити, яким чином повторювані мотиви міського простору, барикад чи руйнувань виходять за межі документальної фіксації та формують метарівень тлумачення, де місто стає носієм пам'яті, а інфраструктурні деталі набувають статусу символів історичного виснаження та стійкості. Іконографічно важливою є також робота з локальними культурними ландшафтами. Метод іконологічного прочитання тісно пов'язаний із осмисленням ролі мистецтва як форми спротиву та збереження культурної пам'яті. Дослідження трансформації українського мистецтва під час війни окреслюють феномен подвійної ідентичності митця як художника і воїна та демонструють зсув від суто естетичного до екзистенційного статусу жесту, який стає актом самозбереження, протесту, а також фіксації колективної пам'яті. У цій рамці іконологічний аналіз дає змогу виявити, як окремі мотиви, метафоричні і алегоричні композиції кодують досвід травми та спротиву, перетворюючи графічні твори на носії національної пам'яті. Залучення порівняльного та соціокультурного методів у поєднанні з іконографією дозволяє простежити циклічність історії. Так, і в часи Перших і Других визвольних битв, і сьогодні мистецтво функціонує як форма опору та засіб ствердження права на існування, а тому інтерпретація образів неминуче виходить за межі опису сюжету, виявляючи їхній статус як знаків тривалого культурного спротиву.

Семіотичні та дискурсивні підходи задають аналітичну рамку, у якій українська воєнна графіка розглядається як система знаків і водночас як дискурсивна практика, що конструє ідентичності, пам'ять і режими видимості. Семіотичний аналіз зосереджується на розчленуванні зображення на окремі знаки, символи та метафори, фіксуючи колірні схеми, композиційні

структури, жести, іконографічні мотиви, способи використання національної символіки та образів насильства. Доповнюючи це, візуальний дискурс-аналіз трактує твори як соціально-політичні артефакти, вбудовані в ідеологічні конфігурації становлення політичної нації, і дозволяє інтерпретувати, як саме візуальні наративи спротиву виступають механізмами в постмодерному дискурсі. У структурі цього аналізу важливими є три взаємопов'язані виміри: репрезентація, взаємодія та композиція. Репрезентаційний вимір стосується того, як суб'єкти і події показані як активні чи пасивні, маргіналізовані чи центровані. Взаємодія аналізує, яким чином зображення позиціонує глядача через погляд, перспективу, модальність і ступінь емоційної залученості. Композиційний вимір звертається до організації елементів композиції, що створює ієрархію смислів, виділяє зони болю, ідентичності і протесту та задає маршрути прочитування образу. Такий підхід, спираючись на моделі Г. Кресса, Т. ван Левена та Г. Роуз, дозволяє поєднати аналіз тіла зображення з дослідженням умов його створення та способів реценції аудиторією. У дослідженнях візуальних наративів спротиву поєднуються безпосередній аналіз артефактів, супровідних текстів, а також залучаються журналістські та архівні матеріали та інтерв'ю з митцями і кураторами. Такий трикомпонентний підхід підвищує надійність інтерпретації та забезпечує контекстуальну глибину, що дозволяє розглядати графіку як комунікативний акт, а не лише як естетичний об'єкт.

Соціокультурний та порівняльно-типологічний аналіз української воєнної графіки спирається на розуміння мистецтва як чинника конструювання специфічних режимів пам'яті. У міжкультурній перспективі війна постає як структурний фактор ідентичності, який може діяти як через активну героїзацію пам'яті, так і через стратегічне забування, але в будь-якому разі вбудовується в культурний код нації. У цій рамці воєнна графіка розглядається як один із ключових механізмів формування і підтримки

колективної пам'яті, що з'єднує велику історію з повсякденним досвідом. Соціокультурний аналіз фіксує, як художники створюють нові легко впізнавані символи, які транслиують травматичні події і таким чином живлять пам'ять.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Аналіз теоретико-методологічних засад кваліфікаційного дослідження дозволяє констатувати стрімке формування розлогого, втім доволі хаотичного масиву публікацій, присвячених українському воєнному мистецтву, а проте рефлексії саме в теренах графічного медіуму в контексті російсько-української війни залишаються фрагментарно осмисленими та потребують цілісної наукової систематизації. Опрацьована джерельна база роботи дозволяє зробити висновок, що поповнення інформаційного ресурсу відбувається регулярно. Висока актуальність теми ускладнює класифікацію матеріалу, що перебуває в динаміці, але і варто зазначити що це значно розширює перспективи для аналізу трансформації художньої мови та наративів спротиву.

Методологічний каркас дослідження вибудовано на комбінації комплексних підходів, що, в свою чергу, дозволяє розглядати українську воєнну графіку і як суто естетичний об'єкт, і як складний творчий акт та екзистенційний жест. Поєднання іконографічного та іконологічного аналізу дозволяє декодувати трансформації класичних сюжетів і сакральних мотивів, що виявляє процес архівації колективної травми та вбудовується в ширший дискурс антиколоніальної боротьби. Семіотичний метод та візуальний дискурс-аналіз, що спираються на виміри репрезентації, взаємодії та композиції, дозволяють розкласти елементи візуальної мови на конкретні знакові структури і тлумачити твори як соціально-політичні маніфести, що конструюють нову видимість. Наостанок, залучення соціокультурного та порівняльно-типологічного методів дає можливість зафіксувати циклічність історичних парадигм і визначити роль графіки як мобільного медіуму, що виходить за межі документальної фіксації подій, що своєю чергою формує метарівень тлумачення руйнувань і спротиву, конструюючи специфічну пам'ять та безпосередньо беручи участь в утвердженні сучасної політичної нації.

## РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦТВО ГРАФІКИ ЯК ФОРМА СПРОТИВУ

### 2.1. Засоби художньої виразності графіки як інструмент впливу на глядача: особливості механізму дії в умовах воєнних реалій

Особливо актуальним в умовах перших етапів повномасштабного вторгнення стало використання прийомів і технік вільної графіки. Озброєні графітовими олівцями, кульковими ручками і фломастерами, вугіллям і пастеллю художники, разом зі своїми глядачами рушили в евакуацію, укривалися в безпечних місцях, а деякі, стали на захист України до лав її збройних сил. У дискусіях що точаться навколо використання такого медіуму, як акварель, щодо класифікації її в простори живопису, наприклад куратором Ігорем Тимощуком, ми в даному дослідженні прихильні за класичним методом залишити акварельну графіку в цьому вимірі. Не зупиняючись, митці експериментують із поєднанням різного роду технік, як то використання олівця в атрибуції акварельної графіки на рівні з фломастером і кулькових ручок в роботах Влади Ралко (іл. 53). Експериментальні техніки в графіці, втім не обмежуються тільки комбінуванням класичних медій. Активно художники покористовуються і нестандартними матеріалами, як то, наприклад, задокументований кров'ю травматичний досвід переживання воєнних реалій у роботах Маргарити Половінко (іл. 26), що таким чином передає широку палітру сенсорного навантаження.

У контексті воєнного часу особливої ваги набуває усталений арсенал класичних технік друкованої графіки, а також більш сучасні методи графіки комп'ютерної. Друкована графіка традиційно класифікується за техніками на високий, глибокий, плоский друк, серед найпопулярніших технік яких офорт, мідьорит, гравюра на сталі, м'який лак, акватинта, меццо-тинто, лінорит, ксилографію, літографію, до яких нині долучаються сучасні методи створення цифрових зображень. Таке поєднання забезпечує безперервність художньої

традиції та водночас створює поле для експериментів із візуальною мовою нарративів спротиву через необмежену гру з матеріалами технологіями. Ситодрук, або шовкографія, у цьому процесі посідає особливе місце як техніка, що водночас належить до класичних прийомів і дозволяє переосмислити межу між механічним і ручним, між технікою та живим жестом художника. Дослідження підкреслює, що навіть за використання тієї самої матриці кожен відбиток несе сліди процесу, як то зміну тиску, структури фарби, вологості, текстури паперу. Завдяки цьому тиражний медіум перетворюється на простір індивідуального висловлювання, в якому технічні параметри входять до структури авторського жесту. Аналітичний підхід до ситодруку як мови художнього мислення показує, що поєднання його технологічних принципів із експресивністю монотипії формує нову модель графічного мислення. Серійність процесу тут співіснує з унікальністю кожного відбитка, а механічне та інтуїтивне зливаються в єдину систему, зорієнтовану на взаємодію технології, матеріалу та концептуального задуму. У воєнному контексті така гнучкість класичної техніки створює передумови для оперативного реагування на події без втрати глибини образної мови. Окремий пласт становить станкова графіка як різновид мистецтва, що гармонійно поєднує сталі художні традиції з сучасними технологіями та зберігає високу колекційну цінність, оскільки більшість творів є унікальними або малотиражними в разі використання технік друкованої графіки. Умови війни загострюють проблеми збереження самотності цього напрямку, недостатнього фінансування та браку комплексних досліджень, проте водночас підкреслюють його значення для репрезентації української ідентичності та естетичних цінностей, вироблених упродовж тривалого часу. У структурі методологічних підходів до воєнної графіки класичні техніки розглядаються в контексті діалогу нових візуальних форм. Компаративні дослідження показують, що історико-типологічний та формально-

стилістичний аналізи спираються саме на знання традиційного технічного репертуару, що дозволяє зауважити, як у часи російсько-української війни художники модифікують офорт, гравюру, монотипію чи шовкографію, поєднуючи їх з цифровими засобами. Таке поєднання класичних і новітніх технік слугує інструментом архівації травми та водночас наративом спротиву в площині деколоніального висловлювання, спрямованого на утвердження окремішності української візуальної традиції. У наукових оглядах наголошується, що повернення до класичних графічних медіумів у постмеханічну та цифрову епоху пов'язане з прагненням дослідити межі між копією та оригіналом, тиражем та унікальністю.

Цифрові платформи та пов'язані з ними техніки стають особливо потужним середовищем для формування графічних наративів спротиву після 24 лютого 2022 р. Російсько-українську війну окреслюють як «найбільш медіатизовану» [14] у сучасній військовій історії; поширені цифрові пристрої роблять її надзвичайно візуалізованою та перетворюють цивільних на свідків і учасників подій у режимі реального часу. Водночас культура опиняється в центрі цивілізаційного протистояння, де візуальні артефакти стають інструментом мобілізації аудиторій і конструювання нової «міфології війни», що Ш. Бодріяр окреслює так: «Війна як медіальна подія підмінює реальне насильство його репрезентаціями, симулякрами, що формують суспільне сприйняття і дії» [7]. У цій конфігурації цифрові технології передають інформацію, забезпечуючи технічну базу для масштабного виробництва і циркуляції графічних образів спротиву. Одночасно активне використання коментарів і описів дає авторам змогу розширювати контекст творів і деталізувати наратив повідомлення, хоча дослідницька увага не зосереджена виключно на мультимодальних роботах, де текст включено в зображення. У підсумку українська графіка воєнного періоду перетворюється на інструмент активізму, що поєднує в собі художню репрезентацію і заклик до дії.

Вибір матеріалів та інструментів в українській графіці воєнного періоду також пов'язаний із дуальністю між унікальністю твору та можливістю його тиражування та швидкого розповсюдження. У станковій графіці ключовими залишаються традиційні техніки друкованої графіки, що потребують друкованої форми, фарб і спеціальних паперів, але водночас допускають експерименти з сучасними матеріалами цифрового друку. Таке поєднання художніх традицій із сучасними технологіями забезпечує одночасно тяглість канону і відкритість до інновацій. На цьому в деяких випадках ґрунтується висока колекційна вартість станкової графіки, більшість зразків якої створюється в одиничних або малих тиражах. В умовах війни ця категорія стикається з браком фінансової підтримки, що опосередковано впливає також на доступ художників до матеріалів, проте не нівелює їх прагнення до технічних експериментів у межах офорту, ліногравюри, літографії та шовкографії. Окремий шар становить ситодрук, де матеріальна сторона процесу набуває концептуального значення. Використання трафаретної сітки, друкарної фарби і паперу розглядається як модель дослідження межі між механічною технологією та ручним дотиком живої людини. Навіть за однакової друкованої форми кожен відбиток зберігає сліди фізичного контакту. Художник впливає на зміну тиску ракеля, структури фарби, вологості та текстури паперу. У цій ситуації фарба і папір перестають бути нейтральними носіями, стаючи натомість маркерами індивідуального авторського втручання. Ситодрук функціонує як інструмент, який поєднує автоматизовані та інтуїтивні принципи створення зображення, формуючи нову модель графічного мислення.

Таким чином, трансформація техніко-технологічного арсеналу української графіки в умовах повномасштабного вторгнення засвідчують адаптивність митців до екстремальних обставин на рівні з глибинним переосмисленням медіальної природи жанру. Поєднання швидких технік

вільної графіки з елітарною мовою офорту, літографії чи ситодруку дозволило сформувати унікальну модель візуального мовлення, де матеріали від класичної акварелі до експресивного використання чорнозему чи крові стають рівноправними учасниками наративу спротиву. У цьому синкретичному просторі, де межа між тиражним відбитком та індивідуальним жестом стає дедалі тоншою, графіка постає способом фіксації воєнних реалій та потужним інструментом деколонізації та архівації національної пам'яті задля створення політичної нації. Синтез традиційних практик друкованої графіки з можливостями цифрових платформ забезпечив українському мистецтву необхідну оперативність і водночас зберіг його тяглість, перетворюючи графічний артефакт на живий свідок спротиву та об'єкт високої художньої цінності.

## **2.2. Позичування мистецтва графіки як інструменту спротиву творчої особистості**

Досвід тривалого протистояння з московією від таких давніх часів як XV–XVI ст. задає історичне тло для розуміння нарративів спротиву в мистецтві України як складника визвольних змагань. У дослідженні трансформацій українського графічного мистецтва наголошується, що нинішня російсько-українська війна продовжує багатовікову боротьбу за незалежність і суверенітет України. У цих умовах культура та мистецтво описуються як ключові маркери національної ідентичності, особливо коли йдеться про ситуації екзистенційної загрози для нації. Такий ракурс дозволяє розглядати нарративи спротиву в графіці не як ізольований феномен 10х-20х рр. XXI ст., а радше як чергову хвилю тяглового мистецького контексту. Аналітичний огляд графічного мистецтва воєнного періоду показує, що кризові обставини щоразу спричиняють поглиблення екзистенційного змісту творів і формування нової фігуральної та символічної системи. У XX ст., як і тепер, художній жест стає

формою самозбереження, протесту та творення культурної пам'яті. Порівняння досвіду митців періоду Української революції (1917-1921 рр.), Другої світової війни в контексті визвольної боротьби Української Повстанської Армії та сучасних авторів демонструє циклічність історії. Так, у різні хвилі визвольної боротьби мистецтво стабільно функціонує як інструмент спротиву та спосіб збереження культурної ідентичності попри систематичні намагання знищення української культури з боку росії. У цьому сенсі графіка сучасної російсько-української війни продовжує лінію, окреслену попередніми поколіннями митців. У праці також окреслено феномен подвійної ідентичності митця як цивільного та як бійця. Така модель простежується у ХХ і ХХІ ст. і є типовою для періодів, коли визвольні протистояння набувають форми збройного конфлікту. Художник перестає бути лише споглядачем і поєднує творчу та бойову ролі, що, у свою чергу, відбивається на характері творів, де документальність поєднується з досвідом фізичної участі в боротьбі. Зіставлення різних епох показує, що ця дуальність не є новою, але зараз артикулюється особливо гостро. У графіці це може виражатися в акценті на тілесності, травмі, жесті прямого свідчення, але такі висновки спираються насамперед на загальний опис тенденцій. Історичний вимір спротиву безпосередньо пов'язаний із деколоніальним вектором розвитку українського мистецтва. У дослідженні окреслено, що боротьба з російською агресією супроводжується посиленням деколоніального спрямування, яке сприяє остаточному утвердженню української ідентичності. Аналіз демонструє, що мистецькі практики реагують на воєнні злочини та багатовікове колоніальне пригноблення, а також виходять за межі редуکتивного уявлення про Україну як частину пострадянського простору. Через цю призму мистецтво постає як відгук на актуальну війну, а також як живий інструмент ширшого національно-визвольного процесу. Така перспектива дозволяє включити візуальні наративи спротиву у воєнній графіці до тривалого ланцюга

антиколоніальних візуальних практик. У сучасних студіях підкреслюється, що тривала російська агресія активізувала в українському мистецтві рішучий контррух неокolonіальним наративам. Із 2004 р., ще гостріше – після 2014 р., формується власна епістемологія, покликана протидіяти спробам Росії привласнити українську історію та культуру. У цьому полі мистецькі стратегії спрямовано на відновлення фрагментованої пам'яті, деконструкцію пострадянських візуальних наративів і репрезентацію насильства як складника багатовікової визвольної боротьби. Графічні наративи спротиву, що постали після 24 лютого 2022 р., вписуються в цю деколоніальну логіку та продовжують історичну тяглість в зображенні боротьби за культурну і політичну суб'єктність. Паралельно вказується на прискорену трансформацію культурного ландшафту України під тиском повномасштабної війни, що характеризується як реакція на потребу зміцнення національної ідентичності, збереження культурної пам'яті та репрезентації України в глобальному просторі як незалежної, самобутньої та культурно спроможної держави і політичної нації. У такому контексті мистецтво спротиву в графіці продовжує функції, що відображають попередні етапи визвольних змагань, але водночас отримує нові інструменти цифрової комунікації та міжнародної видимості.

Період до становлення першої української державності багатий плеядою майстрів графіки, що сформували чіткий і спроможний наратив спротиву. Графічні твори Олени Кульчицької, що змальовують подвиги славетних Січових стрільців вдало покористовують в собі філігранну орнаменталістику модерну. Її графічна серія з семи естампів «УСС 1914-1915» (іл. 1) 1915 р., створена в техніці деревориту, документує становлення військового підрозділу західноукраїнських земель ще у складі Австро-Угорської імперії, що, втім, не заважає їм бути сповненими відчутного патріотичного пориву українського народу в часи лихоліть. Використовуючи символізм християнства, Кульчицька неодмінно доносить глядачеві наратив

спротиву у контрасті життя і смерті. Майстерне використання важких «чоловічих» технік у руках мисткині створює соковиту історію травми і опору. Не слід оминати увагою і метра української графіки Георгія Нарбута, що певною мірою створив візуальний стиль України і вплив чиїх робіт досі відчувається в роботах сучасних графіків. Майстерна робота з символами давнини в ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського, 1919 р. рисунок «Еней» (іл. 2) задля реінкарнації на той час новітньої впізнаваності робить графіку митця актуальною в сьогоdnішньому спротиві. Так Нарбут створює в 1918 р. свого неповторного козака з мушкетом для малюнку «Малого гербу Української держави» (іл. 3) відтворюючи найкращі традиції бароко в пишному шляхетному вбранні золотого кольору, що все ж не особливо корелювалося з образом вільного воїна, і строкатому червоно-білому наметі, увінчаному знаком княжої держави Володимира Великого. Період же визвольних змагань Української повстанської армії має свого генія-графіка. Візуальні наративи спротиву в творчості Ніла Хасевича – це гучний перегук із візуальною айдендиком, як О.Кульчицької, що, втім, на той момент історії перебувала певним чином по інший бік боротьби і вела свій етнографічний спротив, так і власне з неодмінним державництвом Г. Нарбута, який теж по приходу до влади більшовиків став послуговуватися їх новими символами, створюючи вже їх бренд. На відміну від цього, Н. Хасевич свідомо обрав шлях підпільної творчості, перетворюючи графіку на дієву зброю інформаційної війни в умовах боротьби УПА. Його доробки задокументували визвольні змагання та наділили їх чіткою та впізнаваною візуальною айдендиком, яка стала фундаментом для розуміння боротьби УПА. Цей підпільний мистецький рух став прикладом того, як графічне мистецтво може функціонувати як ефективний інструмент психологічної та інформаційної протидії в умовах тотального пригноблення. Кульмінаційними творами цього періоду стали унікальні листівки-плакати, в яких митцю вдалося створити концентровану

візуалізацію повстанського руху, втілюючи його духовну основу через стиснуті в просторі та часі архетипні образи. Творчість Н.Хасевича доводить, що графічний знак у руках підпільника стає не лише естетичним феноменом, а дієвим інструментом політичної мобілізації, здатним трансформувати колективну пам'ять навіть за умов жорстокого винищення інтелектуального та культурного елітарного прошарку. Збережені в архівах СБУ автентичні дереворити та бофони митця, які використовувалися як речові докази у репресивних справах, сьогодні слугують фундаментальним джерелом для візуалізації наративу українського резистансу. Водночас спадщина Н.Хасевича демонструє багатофункціональність графіки, яка поєднує естетичну виразність із меморіальною та політичною дієвістю, перетворюючись на засіб формування колективної пам'яті в умовах окупації. Сам же митець безпосередньо приймає участь у бойових операціях і створює неперевершено промовисту агітацію на кшталт дереворита «Слава Україні!» від 15 вересня 1949 р. (іл. 4) з закликами до спротиву українського народу і проти червоної і проти коричневої навали задля суверенного національного відродження. Невпинно працюючи, він створює образ великого непереможного повстанця, а вже ця атрибутика слугує потужним символом сталості наративу боротьби. Примітно що в сучасному протистоянні російській агресії графіка Н.Хасевича була інкорпорована в графічний стиль Збройних сил України дизайнером-графіком Тарасом Іщиком.

Умови повномасштабної війни змінюють конфігурацію культурної політики, актуалізуючи питання меж допустимого висловлювання, механізмів захисту культурного простору та пов'язаних із цим режимів цензури та самоцензури. Пріоритети державної політики окреслюються як формування єдиного соціокультурного простору, здатного протистояти інформаційним та культурним впливам ворога, фіксація та збереження історико-культурної спадщини з максимально повним документуванням воєнних злочинів, а також

цифровізація культурних цінностей із участю міжнародних організацій. Такий курс передбачає також активну протидію організованим інформаційним атакам на українські культурні сегменти та створення нових культурних брендів у поєднанні з інструментами культурної дипломатії, що задає рамку для допустимих практик і тем в мистецтві, включно з графікою. У соціокультурній перспективі це означає посилення нормативного тиску на культурне поле з метою консолідації нації та нейтралізації ворожої пропаганди. Дослідження культурних практик війни наголошує, що культура розглядається як ресурс мобілізації, спротиву та самоідентифікації, у межах якого формуються ключові колективні сенси, емоційна солідарність і духовна стійкість. Такий статус культури як інфраструктури опору неминуче супроводжується очікуванням «правильних» образів, які мають підтримувати національну єдність, що створює передумови як для інституційної, так і для внутрішньої, добровільної самоцензури авторів. Водночас окреслюється потреба у повній фіксації воєнних злочинів та збереженні культурних об'єктів, що може вступати у напруження з етичними міркуваннями щодо меж показу насильства. Аксіологічний вимір проблеми розкривається в дослідженні, препаруючи суперечність між універсалістським пацифізмом і вимогою справедливої війни. Одна група візуальних стратегій спирається на символи руйнування, деіндивідуалізовані образи жертв та метафори циклічного насильства, що ризикує редукувати специфіку російсько-української війни до узагальнених гуманістичних кліше і тим самим розмити відповідальність агресора. Інша стратегія наполягає на чіткій моральній демаркації між агресором і жертвою, де мир мислиться лише на основі покарання винних та відновлення територіальної цілісності. У такій оптиці безумовний пацифізм, відокремлений від питання справедливості, трактується як форма морального релятивізму, що може бути інструменталізована в гібридній війні. Для митця це означає постійну самооцінку власних образів щодо ризику ненавмисного

вмивання рук агресора або, навпаки, скочування в пропагандистську риторику. Рефлексії Катерини Яковленко [75; 76] та залучення до теоретичного поля тексту С'юзан Зонтаг [91] про візуальне сприйняття війни підсилюють цю етичну проблематику. Зонтаг аналізує, як цензура та самоцензура у західних медіа модифікували репрезентацію війн від В'єтнаму до операцій у Фолклендах і Перській затоці, зміщуючи акцент на техно війну та уникаючи показу реальних наслідків насильства. Перенесення цієї оптики на український контекст дозволяє побачити, як художники та куратори балансують між необхідністю свідчити про злочини російської армії та небезпекою перетворення страждання на видовищний об'єкт або травмуючий контент, що дублює медійні практики. Відтак сучасне мистецтво постає як майданчик для політичного висловлювання та як простір для реанімації чутливості, що дозволяє утримувати подію в полі суспільної уваги, уникаючи її знеособлення чи перетворення на банальний візуальний стимул. Окрім того, значна частина молодих українських візуальних митців, критично переосмислюючи офіційні наративи, розширює спектр етичних тактик для подолання кризи репрезентації, балансуючи між фіксацією воєнних злочинів у цифрових архівах та ризиком їх перетворення на видовище чи травмуючий контент. Такий підхід дозволяє поєднувати документальну достовірність із глибоким символізмом, перетворюючи особистий досвід на частину колективної пам'яті. Зокрема, постає поняття посттравматичної естетики, що систематизує принципи етичного представлення травми, сприяючи формуванню стійких наративів та гуманітарній обробці колективного досвіду

Таким чином, генеалогія сучасного графічного спротиву розкривається через тяглість образно-символічних структур, закладених майстрами українського модерну та представниками підпільної графіки. Візуальна стратегія Олени Кульчицької, що поєднала філігранний орнаменталізм зі трагедією війни, та державницька візія Георгія Нарбуто знайшли своє логічне

продовження у героїчному аскетизмі Ніла Хасевича. Сьогодні цей ланцюг спадкоємності прослідковується в графічних роботах сучасних українських художників, які інтегрують історичні напрацювання наративної скаладової спротиву в актуальний мілітарний контекст. Варто зазначити і процес самоцензурування, який втім не можливо уникнути будучи однією зі сторін у війні. Це підкреслює, що українська графіка воєнного часу являє собою реакцію на збройну агресію російської федерації проти України, а також зрілим інструментом деколонізації, що впродовж століть послідовно вибудовує візуальну самостійність України як незалежної політичної нації в парадигмі Європейської цивілізації.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Підсумовуючи дослідження художніх елементів та історичного підґрунтя графіки, варто наголосити на особливій актуальності цього медіуму в умовах сучасних викликів. Аналіз засвідчив, що поєднання класичних методів із експериментальними техніками від вільної графіки олівцем і фломастером в евакуації до використання нестандартних матеріалів, як то кров чи чорнозем, створює широку палітру сенсового навантаження візуальних наративів спротиву. Технічна гнучкість безпосередньо корелює з історичною тяглістю наративів. Досвід тривалого протистояння, закладений ще в дереворитах Олени Кульчицької, в яких прослідковується шлях боротьби і туга втрати, та візуальних репрезентативних дослідженнях Української держави в графіці Георгія Нарбута, знаходить логічне продовження в агітаційному підході Ніла Хасевича та сучасних графічних відображеннях звитяг Збройних Сил України. Феномен подвійної ідентичності митця як бійця, що простежується крізь століття боротьби, робить графіку мистецтвом що документує досвід переживання воєнних реалій.

В результаті аналізу есеїв К. Яковленко і С. Зонтаг виявлено крихкість підходу митців і кураторів до висвітлення подій в наративному описі сучасної російсько-української війни, що своєю чергою дозволяє зробити висновок про вправне балансування в рамках збереження культурної ідентичності.

## **РОЗДІЛ 3. НАРАТИВИ СПРОТИВУ В УКРАЇНСЬКІЙ ГРАФІЦІ ПІСЛЯ 24 ЛЮТОГО 2022 Р.**

### **3.1. Справедливість і пацифізм як нарративи спротиву в графічних творах першого року великої війни**

Кластер досліджує нарративи спротиву закладені в графічних творах першого року повномасштабної війни які часто артикують теми справедливості, пам'яті та прагнення до миру, відображаючи суспільну переоцінку етичних рамок у відповідь на збройний конфлікт, в час коли пацифізм межує з вимогою відповідальності агресора. У творах української графіки подекуди переважає напруга між універсалістською пацифістською риторикою, що акцентує спільне людське страждання через абстрактні символи руйнування, та прагнення справедливого миру, який наполягає на моральному розмежуванні жертви та агресора з акцентом на покарання та відновлення територіальної цілісності, репарацій та контрибуцій. Цей діалог перетворює графіку на активний інструмент спротиву, де пацифізм не є капітуляцією перед агресором, а радше являє собою переосмисленне прагнення існування через мистецьку практику на протипагу до морального релятивізму в умовах сучасної гібридної війни, в якій пропаганда і ворожі інформаційно психологічні спеціальні операції проникають навіть у мистецьку сферу. Крім того, ці візуальні нарративи часто інтегрують елементи історичної іконографії та національних символів, створюючи глибший зв'язок із культурною спадщиною України, водночас проєктуючи рішучу позицію проти агресії. Ця стратегічна імплементація візуальної семіотики перетворює публічне мистецтво на критичний плацдарм для інформаційної війни, протидіючи дезінформації та посилюючи національну солідарність. Зауважимо що питання справедливості у воєнній графіці не може розглядатися лише як сукупність нормативних тверджень або юридичних вимог, а натомість

воно завжди проходить через символічні і образні конструкції, які формують колективні уявлення про винного та жертву. Ідеологія виступає як система переконань, але і як спосіб структурування реальності, того, що відкидається або заперечується мовою, але повертається у виді символічних зсувів. У контексті наративів спротиву в українській графіці це означає, що вона працює на межі видимості та невидимості провини та справедливості. Вона називає зло та формує сцену для морального суду. Ніцшианська критика традиційної моралі та ідея переоцінки всіх цінностей підкреслює, що у воєнних обставинах вимоги справедливості можуть створювати нові етичні проекти, в яких оцінки дій і намірів передусім виступають як історично та культурно обумовлені інструменти. Неодмінно варто додати до цього вимір відповідальності вибору та колективної залученості, адже мотиви справедливості у графічних творах, це не нейтральна категорія, а справжня форма емансипативного вибору митця, який «помираючи, народжує» глядача, проте обидва приймають на себе наслідки інтерпретації і репрезентації. Таким чином, аналіз воєнної графіки показує, як візуальні наративи спротиву стають місцем публічного обґрунтування або заперечення справедливості.

У серії рисунків вугіллям на папері «Repeating speech» Микити Кадана виконаних вугіллям на папері в 2022 р. (іл. 5) художньо розкривається візуальна мова пропаганди та маніпуляції, демонструючи амбівалентність наративів в умовах інформаційних конфліктів, де повторювані фрази на кшталт пацифістських гасел «Stop war» перетворюються на інструмент розмивання чутливості суспільства. Ця серія, створена в перші місяці повномасштабного вторгнення, фіксує, як пропагандистські кліше на кшталт абстрактних закликів до миру, а також евфемізми агресії проникають у повсякденний дискурс, стираючи межі між правдою та маніпуляцією. Ж. Бодріяр вказує на те, що такі повторювані знаки відокремлюються від референтів, генеруючи гіперреальність, в якій симулякр замінює оригінал,

перетворюючи війну на медійний спектакль без реального розуміння ступеню страждань [7]. Інфантильна мова пацифізму, неспроможна адекватно реагувати на агресію, провокує критику концепції «анестезії модерності», яка притуплює чутливість до страждань і реальності війни, вимагаючи чіткого етичного розмежування жертви та агресора. Оглядаючись на події 2022 р., Олеся Геращенко зазначає, що естетичні механізми українського мистецтва воєнного часу спрямовані на реанімацію чутливості, задля протидії апатії, спричиненій медійним пересиченням образами смерті та руйнувань [13]. Такий наратив інтенсифікує дискусію про роль мистецтва в умовах воєнного часу, де універсалістський пацифізм, що ігнорує конкретні обставини агресії, а саме окупацію, геноцид та культурний терор, стаючи контрпродуктивним для захисту суверенітету та національного виживання, перетворюється на форму культурного колабораціонізму. Славою Жижек вважає, що мистецтво мусить фіксувати події та активно втручатися, формуючи етичні та політичні позиції, допомагаючи зорієнтуватися в «голограмі конфліктних універсальностей» [95]. В контексті українського досвіду це резонує з тезою, що справжній вибір митця – це не ліберальна свобода, а необхідність діяти з любові до землі та людей, перетворюючи творчість на арт-волонтерство. У серії М. Кадана повторювані пропагандистські фрази десенсибілізують сприйняття агресії, провокуючи глядача до переосмислення пацифізму як форми морального релятивізму та вимоги справедливого миру через ідентифікацію агресора, що також читається і в художніх прийомах, що він їх використовує у своїх роботах. Чіткі повторювані лінії змішуються в хмару з одним нечітким меседжем.

Олена Голуб підкреслює, що релятивізм у мистецтві під час війни розмиває етичні орієнтири та ускладнює національну консолідацію, роблячи суспільство вразливим до гібридних маніпуляцій [16], тоді як Тімоті Снайдер бачить у ньому інструмент формування антивоєнної позиції з чітким

розмежуванням сторін, що сприяє єдності та міжнародному розумінню [64]. Ця дихотомія відображається в ширшому контексті: українська графіка перетворює особистий травматичний досвід на універсальний наратив спротиву, еволюціонуючи від пасивної хроніки до активної стратегії боротьби за виживання культури. Бодріярівське поняття гіперреальності в цьому випадку ілюструє, як повторювані пацифістські симулякри в медіа-просторі створюють ілюзію миру, відірвану від реального насильства, де графіка М. Кадана деконструє цей симулякр, повертаючи глядача до етичної реальності конфлікту. Ця динаміка підкреслює трансформаційний потенціал мистецтва, яке активно формує колективну свідомість і геополітичний дискурс, демітологізуючи імперські наративи пропагандистської машини російської федерації та структуруючи альтернативну символічну реальність. Моральний релятивізм тут ставиться під сумнів, оскільки підриває легітимність спротиву та прагнення справедливості, як це видно в роботах, що інтегрують історичну іконографію для посилення національної солідарності. Фотокопія роботи М.Кадана «Fuck war» надрукована на банері і вивішена на фасаді Віденського Сецесіону в 2022 р. (іл. 6), уникаючи конкретики в найменуванні агресора за іменем, ілюструє ризики універсалістських закликів у гібридній війні, де вони нівелюють опір, граючи на західній «анестезії» та мимоволі підтримуючи статус-кво. Саме таке послання сплячому глядачеві створює симулякр жарту. С. Жижек наголошує, що справжній справедливий мир вимагає вирішення корінних причин, а саме знищення колоніального імперіалізму та реваншизму та ідентифікації агресора, а не нейтральності, яка мимоволі підтримує насильство, перетворюючи мистецтво на когнітивне картування конфлікту [95]. У цьому сенсі серія М. Кадана демонструє онтологічний поворот українського мистецтва: від естетичної нейтральності до етичної заангажованості, в якій пацифізм переосмислюється як інструмент справедливості, а не абстрактної гармонії. Таким чином, цей цикл уникає

релятивізму на користь засудження агресії, закріплюючи національну ідентичність спротиву через візуальні наративи, що протидіють дезінформації та формують колективну пам'ять. В іншому випадку така стратегія не апелюватиме етичну рамку, перетворюючи графіку на контрпропаганду, що протидіє дезінформації, зміцнює солідарність і залучає міжнародну підтримку, де графіка виконує документалістську, комунікативну та спонукаючу до дій функцію. Українське графічне мистецтво в контексті визвольної війни демонструє, як демократичні ініціативи контролюють творчий потенціал, перетворюючи травму на ресурс опору. У підсумку, аналіз серії М. Кадана ілюструє, як графіка першого року війни артикулює діалог між універсалістським пацифізмом і наративом справедливості, протидіючи релятивізму через чітке етичне розмежування, що закладає основу для ширшого культурного спротиву. Така вправа демонструє, що метамодерний підхід може мати неочікувані конотації, що втім потребує подальшого дослідження.

Проблема двозначності художнього повідомлення в українській графіці воєнного часу проявляється насамперед у напрузі між універсалістськими та контекстуально специфічними інтерпретаціями наративу спротиву. Один із полюсів візуального дискурсу спирається на універсалістську пацифістську риторіку, зосереджену на спільному людському стражданні незалежно від сторін конфлікту. Такі роботи активно використовують абстрактні символи руйнування, деіндивідуалізовані образи жертви, метафори циклічного насильства та інфантильної мрії про мир на планеті. Внаслідок цього з'являється ризик редукції російсько-української війни до узагальнених гуманістичних кліше, що ігнорують історичні корені геноцидальної політики агресора. Двозначність повідомлення тут постає в тому, що глядач, що безпечно проживає поза екзистенційним контекстом може прочитати такі зображення як позачасовий антивоєнний жест, тоді як для українського

нарративу спротиву центральним є питання відповідальності конкретного агресора – росії. Умови гібридної війни, де збройні дії поєднані зі знищенням культури, роблять класичний пацифістський заклик до безумовної ненасильницької позиції потенційно небезпечним, адже він сприймається як моральний релятивізм, що урівнює сторони конфлікту. Таким чином, один і той самий образ страждання може інтерпретуватися як етичний імператив ненасильства або як риторика, що замовчує асиметрію провини.

### **3.2. Втрата домівки і травма вимушеного переміщення у нарративах спротиву графіки українських митців**

Цей кластер зосереджується на візуальному вираженні травматичного досвіду вимушеного переселення та втрати домівки, аналізуючи, як графічні твори відображають психологічні наслідки війни для цивільного населення. Зокрема, розглядаються роботи, що висвітлюють теми розірваних родинних зв'язків, покинутості та глибокого відчуття самотності, які виникають через руйнування звичного життєвого укладу. Ці твори часто перетворюють особисту трагедію на загальноукраїнський символ стійкості та спротиву, формуючи колективну пам'ять про воєнні злочини та наголошуючи на важливості збереження ідентичності в умовах примусового переміщення. При цьому мистецтво резильєнтності в умовах війни інтегрує естетичні, документальні та рефлексійні функції, виступаючи інструментом подолання викликів воєнного часу.

Графічна серія робіт Матвія Вайберга «Дорожній щоденник» виконаної олійною пастеллю на чорному папері в 2022 р. (іл. 7) є яскравим прикладом візуалізації травми вигнання. Художник переосмислює класичні образи старих майстрів від Рембрандта ван Рейн до Франсіско Гойї у контексті руйнувань українських міст, документуючи особистий досвід еміграції як універсальний нарратив стійкості. У його графіці, виконаній яскравою олійною пастеллю,

зафіксовані подорожі європейськими містами крізь зображення робіт, які не завжди відображають трагічні події, що в той момент часу відбувалися в Україні. Так, поряд із виконаною на чорному папері олійною пастеллю роботою «060422. За Гойєю» (іл. 8), що симулює картину Франсіско Гойї «Третє травня 1808 в Мадриді» (іл. 9), ми бачимо виконані в доволі холодних тонах пейзажі, як то похмуру стрілу готичного собору на соковитому лазуревому фоні в роботі за 27 березня 2022 р. (іл. 10). Це, звичайно, не має насторожувати через пору року, в яку вони створені наживо, але, все ж, відверто передають внутрішні переживання митця, символізуючи розрив між минулим культурним каноном і сучасним хаосом. Драматично відтворені в насичених теплих тонах на темному папері сюжети Христових страждань із графічного «Розп'яття (за Альтдорфером) 9 квітня 2022 року» (іл. 11) в цьому випадку вдало проєкують митарства Вайсберга і його Батьківщини. Ж.Бодріяр стверджує, що такі симуляції стають реальнішими за реальність, дозволяючи як фіксувати події, так і переосмислювати історичний досвід через сучасні травми. У таких симулякрах знаки відокремлюються від референтів, генеруючи гіперреальність, де модель замінює оригінал. У графіці Вайсберга індивідуальна втрата домівки еволюціонує в колективний наратив спротиву в контексті соціальної нестабільності мистецьке переосмислення формує психологічну стійкість, адаптуючи до стресу через візуальну нарацію. Ця стратегія ототожнює екзистенційні феномени втрати, тривоги та надії, перетворюючи травму на символ опору.

Візуальні наративи втрати дому в графіці після 2014 р. тісно пов'язані з анексією Криму та окупацією частини Донецької та Луганської областей. Адже саме тоді мотив пошуку дому ще мав локалізований характер, прив'язаний до конкретних територій, які опинилися під російською окупацією. У графічних практиках цей досвід артикулювався як особистий, пов'язаний із втратою місця проживання та вимушеним переміщенням. Після

повномасштабного вторгнення ситуація радикально змінилася, і пошук прихистку перестав бути долею окремих регіонів і став загальним станом, що охопив кожен українську родину, а отже і художнє поле загалом. У цьому зміщенні добре видно, як туга за Кримом і Донбасом інтегрується у ширший наратив втрати міста як середовища життя. Образ зруйнованого житла послідовно використовується як репрезентація загальнозрозумілого для всіх українців горя, адже переважна більшість пережили таку втрату або були змушені покинути свої домівки через повномасштабне російське вторгнення. Повторюване семіотичне зображення дому, поєднане з кольорами прапора чи національними символами, передає колективні емоції втрати та ностальгії за довоєнним життям. Дослідження візуальної репрезентації простору підкреслює, що трансформації міських ландшафтів України та узагальнених образів воєнних міст фіксують зв'язок між простором і тими, хто його населяє. Художник Василь Ткаченко відбудовує окупований Маріуполь із фрагментів пригадуваних вулиць, подвір'їв, інтер'єрів, пейзажів, перетворюючи кожен аркуш на візуальний акт спротиву культурному геноциду. Монотипія на папері формату А4 2022 р. «Можна(1)» (іл. 12) ставить перед глядачем пригодницьке дитяче питання – «А тут зараз можна полазити?». І хоч заголовок і ствердно відповідає на питання, пейзаж, зображений автором, відповідає протилежне. Різкі нестримні штрихи, пучки яких атакують нас, однозначно проявляють про те, що в знайомий із дитинства пейзаж наразі доступу немає. Місто понівечене окупантами залишається тільки в спогадах його мешканців.

У графічній серії з 24 робіт «Нова Каховка окупована» виконаній чорним олівцем на папері формату 15 см. на 22 см. (іл. 13), яка була створена Вікторією Розенцвейг у 2022 р., художниця зображає дві сторони життя в окупації. Методом спрощеної виразності олівецевого малюнку В.Розенцвейг зображує рідне місто поділеним на дві контрастні сторони реальності. Це

мілітаризований простір, захоплений військами російської федерації, та інтимний, ледь не герметичний, світ побутових сцен її родини, що залишилися в окупації. Жан-Поль Сартр у своєму есеї «Республіка мовчання», написаному після звільнення Парижа, висловив парадоксальну тезу, яка стала фундаментальною для розуміння екзистенційного виміру життя в окупації. Він стверджував: «Більш свободними, ніж під німецькою окупацією, ми не були ніколи» [62]. Ця фраза не була виправданням режиму, а вказувала на те, що в умовах тотального тиску кожен вчинок людини набуває ваги абсолютного вибору. Окупація позбавила людей звичних прав, але натомість поставила їх перед чистим вибором. Оскільки кожна дія, відмова говорити, допомога сусідові чи створення малюнка могли призвести до смерті, цей жест ставав автентичним вираженням свободи та відповідальності. Саме такий спротив і зображує художниця в своїй графічній серії. Цей процес художнього свідчення трансформує приватну історію в інструмент демітологізації імперських наративів, перетворюючи мистецтво на механізм боротьби за збереження власної ідентичності в умовах системного тиску.

У графічній серії з 23 зображень «Мої МАФи» надрукованій в форматі зіну (іл. 14) 2023 р. В. Розенцвейг в аналогічній графічній техніці інакше підходить до наративного спротиву, в чому прослідковується згасання жаги до активних дій. Так тут бачимо вже, як сама коментує художниця, порівняння зображених малих архітектурних форм (кіосків), звичних для Нової Каховки, на противагу до Київських. Документація крихкості проявляється в підході і до художньої мови. Пляма стає все менш виразною, залишаючи місце майже невловимим прозорим лініям. Ця тенденція до розмиття простору найбільше проявляється і в наступній серії робіт художниці. Серія з 15 робіт виконаних лайнером на папері в 2023 р. «Про дитячі спогади» (іл. 15) створена під час резиденції по-дитячому тендітна і наївна. Лінійна графіка з мінімальним використанням плями ототожнюється з моральним виснаженням. Цей спротив

уже не енергійно патріотичний, з його допомогою В. Розенцвейг утримує щирі дитячі спогади і той світ, який вже не повернеться. Згідно з реконтекстуалізацією С. Жижека, травматична подія нашаровуючись на попередній досвід радикально переформатує його. Філософ стверджує, що минуле суб'єкта не може бути буквально стерте, проте воно розбивається і має бути реконструйоване всередині нового фрейму [88]. У цій системі спогади, зокрема дитячі та побутові, вириваються зі свого попереднього горизонту смислів і «вписуються в новий контекст», що цілком змінює їх внутрішню структуру. Водночас, така рекомпозиція пам'яті дозволяє художникам долати ситуацію втрати, перетворюючи абсенцію фізичного простору на джерело власної творчої вітальності.

Звернення до зображення фонтану є глибоко вкоріненим мотивом у культурній традиції Слобідського краю, що простягається від барокової філософії до сучасного візуального мистецтва. Цей символ, який уособлює джерело життя, духовного наповнення та циклічність буття, набуває особливого значення в умовах кризи, перетворюючись на метафору стійкості та трансформації. Видатний український філософ епохи бароко Григорій Сковорода, народжений на слобожанських землях у селі Чорнухи, тісно пов'язаний із Харківщиною через свою мандрівну діяльність і вплив на регіональну інтелектуальну традицію, у своїй концепції «нерівної рівності» з праці «Наркіс. Розмова про те, чи пізнаване Божество» (1769-1771) зображує Бога як вічний фонтан рівності. За концепцією Г. Сковороди, Бог – це нестримне джерело благодаті, що наповнює кожного за його внутрішньою «місткістю» або духовною ємністю: «Як сонце однаково освітлює всіх, так і Бог однаково наповнює всіх, але кожний приймає стільки, скільки може вмістити» [63]. Ця метафора підкреслює принцип «сродної праці», гармонії між природою людини та її покликанням, де фонтан символізує божественну щедрість, що не вичерпується, а втім адаптується до індивідуальних потреб. Г.

Сковорода, як мислитель і проповідник на слобожанських теренах, використовував цей образ для критики соціальної нерівності, протиставляючи їй духовну рівність перед Богом. Його філософія, пронизана бароковою образністю, вплинула на формування слобожанської культурної ідентичності, де фонтан стає як естетичним, так і етичним символом, джерелом моральної сили та самопізнання. Натомість, через 300 років після народження Г. Сковороди, його земляки, сучасні художники Слобожанщини, продовжують послуговуватися цією концептуальною метафорою, адаптуючи її до драматичних реалій техногенних катастроф і повномасштабної війни. Так, у складних роботах Павла Макова, виконаних у техніці багаторазового інтагліо (з 1993 р.), фонтан перетворюється на «Фонтан виснаження», що є радикальним контрастом до Сковородинівського образу (іл. 16). Цей мотив з'являється в контексті критичної аварії на водогоні в Харкові, коли виснажена інфраструктура не витримала навантажень і перестала працювати. Так художник перетворює фонтан на метафору вичерпаності ресурсів і абсолютного спустошення, що на той момент історії підкреслювалося гострою соціальною кризою. «Фонтан виснаження» багаторазове інтагліо, 2024 р. (іл. 17) Павла Макова являє собою художню рефлексію на виснаження та спустошення, спричинені не лише аварією на водогоні, а й, у ширшому сенсі, аварією суспільства, використовуючи образ фонтану для передачі глибинної емоційної напруги, що переживала країна. Цей візуальний образ, що апелює до універсального символу життєвої сили, набуває трагічного забарвлення, трансформуючи його значення на метафору вичерпаності та знесилення нації, що є симптоматичним. Отримуючи новий зміст, наратив спротиву при цьому незмінний. Цей фонтан, у концептуальному вимірі, віддзеркалює авторську техніку друку, якою послуговувався П. Маков. Для створення його досить великоформатних робіт художник несуть багаторазово використовує пластину для створення відбитків витончених відображень, що з кожним разом

втрачають потроху свій ресурс. Кожен шар друку це метафора поступового виснаження. Перші відбитки чіткі та насичені, але з кожним наступним друкарська фарба все гірше відбивається на папері через втрату властивостей форми, символізуючи ліміт існування. І якщо Бог у концепції Г. Сковороди має вічний потенціал сповнювати кожного за його місткістю, то фонтан П. Макова неодмінно має свій ліміт, що резонує з темою воєнного виснаження та спустошення в Харкові з 2022 р., де міт про «нездоланне» місто щодня піддається випробуванням, переживаючи бомбардування, руйнування від обстрілів. У постах харківців фонтани та парки, як символи довоєнного життя, стають образами місцевого патріотизму, але водночас і надії на відбудову, що зайвий раз підкреслює незламний дух містян.

Художницю Каріну Синицю не дарма називають у художньому середовищі «дочкою Макова», адже вона, наслідуючи його мітологію, зображує фонтани на своїй роботі «Дарницькі фонтани» 2022 р., виконаній олівцем на папері і калажованій на дерево (іл. 18), неспроможними стримати воду, але інтерпретує це як наратив спротиву. Проте в неї це зовсім не про неспроможність чи несправедливість, а радше є маніфестом любові до крихкості, який змістовно перегукується з її тендітно витонченою олівцевою графікою, на якій вона зображає зламані гілки, перев'язані стрічкою (іл. 19). У роботах К. Синиці зламані фонтани сходу мають потенціал бути відновленими. Вода, що витікає, символізує циклічність життя, подібно до Сковородинівського наповнення. Цей мотив крихкості та потенціалу відновлення набуває значення символу незламності українського духу в умовах війни, трансформуючи руїни міського простору на наратив спротиву культурному винищенню. Роботи Каріни Синиці, зокрема її графіка, що зображає фонтани, пропонують більш оптимістичний погляд на незламність українського духу та потенціал до відродження. Ці твори стають візуальним діалогом про трансформацію міського простору та культурної спадщини

Сходу в умовах воєнного часу, де кожен елемент руїни та відновлення набуває нового семіотичного значення. В ширшому контексті слобожанські фонтани в графіці П. Макова та К. Синиці ілюструють еволюцію Сквородинівської метафори від барокової духовності до сучасного культурного опору. Г. Скворода трактував у фонтані божественну гармонію, сучасні ж художники сенсово проєкують його інверсію в умовах виснаження, що, однак, веде до резиліентності. Така тяглість також дозволяє сподіватися на створення нових художніх форм, що неодмінно призведе до позитивних зсувів в формуванні сталого національного дискурсу. Таким чином, нарратив спротиву через фонтани стає мостом між минулим і сьогоденням Слобожанщини, підкреслюючи вічну актуальність Сквородинівської спадщини в боротьбі за ідентичність.

Художницю Інгу Леві звістка про війну застала по дорозі зі Львова в Криворівню. У її графічній серії «Подвійна експозиція» виконаній графітовим олівцем на папері починаючи з 26 лютого 2022 р. глядач може побачити ідилічні гірські пейзажі, з важкими документальними кадрами жосткого вторгнення. У роботі «26 лютого. Верховина, Прикарпаття / Київ, Лобановського, ба» (іл. 20) зображено гірський пейзаж і водночас обриси багатоквартирного будинку, який було пошкоджено внаслідок російського удару по Києву, про що і кричить яскрава пляма, яка зображає дим. Саме за допомогою технічного прийому, почерпнутого з фотографії і винесеного в назву серії, ми не можемо з впевненістю виявити, чи то дим йде з ураженого будинку, чи від гори, тим самим можна зробити конклюдентну, що палає вся Україна. Робота під назвою «1 березня. Прикрашення підвалу, Львів / Обстріл телевежі, Київ» (іл. 21) задокументовано терористичну атаку на комунікаційну інфраструктуру. У вже описаній вище техніці художниця зобразила також продовження «нормального» життя, в якому українці облаштовують свої сховки в нових реаліях повномасштабного вторгнення. Умовно спокійним

пейзажем нічного Львова, в зображенні якого майстерно використано пляму, як тло для іншого трагічного епізоду. «Вид Львова з ЖК / Люди ховаються під руїнами мосту від ударів російської авіації та артилерії, Ірпінь» (іл. 22) зображує натовп, чиї силуети розчиняються в плямі обрисів міста лева, під яскраво виразною пошкодженням конструкцією шляхопроводу. Ця робота також містить достатньо прямий протестний заклик перших етапів вторгнення «русский корабль иди на\*уй», що зайвий раз підтверджує наратив спротиву в загальному пориві українців у 2022 р. Не оминуло вимушене переміщення і самого сина божого. На малюнку під назвою «8 березня. Переміщення фігури Ісуса Христа з Вірменського собору в укриття, Львів / Рятівники дістають людину з-під завалів будинку після авіаудару по місту, Суми» (іл. 23) І. Леві ототожнює муки розп'ятого Спасителя з муками пересічного українця. В роботі, де простір хаотично посічений засобами лінійної графіки, складно ідентифікувати і розділити постаті обох, тож в макабрній картині кожен із них залишається без дому. Таким чином, проаналізувавши цю графічну серію, ми робимо висновок, що наратив спротиву, що його зобразила художниця, торкається болючої теми позбавлення дому, вимушеного переміщення і спробою осмислити і знайти своє безпечне місце серед буремних подій жорстокої війни.

Метафори втрати у візуальних наративах спротиву в графіці воєнного періоду вибудовуються навколо образів тіла, дому та міста, які одночасно фіксують конкретну подію та узагальнюють колективний досвід. У наративах спротиву важливу роль відіграє повторювана семіотика насильства і віктимності, зосереджена на детальному зображенні цивільних жертв. Жінки, діти та літні люди постають найвразливішою верствою суспільства, саме їм у більшості інтерпретацій приписується роль жертви. Тіла представлені як зв'язані, з зав'язаними очима, скалічені, позбавлені можливості змінити ситуацію, що візуалізує беспорядність і наслідки тортур. Таке кодування

створює образ ідеальної жертви як максимально невинної та неагресивної фігури, здатної викликати співчуття в широкій аудиторії. Особливо виразним є мотив дітей, що гинуть чи тікають разом із матерями під російськими обстрілами. У межах того самого нарративного поля функціонує мотив матері й дитини як майже сакральної метафори втрати. Образи поранених або психологічно зламаних молодих матерів, які годують немовлят у бомбосховищах чи метро, стали візуальними іконами перших місяців повномасштабного вторгнення та були переосмислені художницями як варіації на біблійний мотив Мадонни з немовлям. Нимби, вписані в сучасний контекст, зокрема гало у вигляді схеми метрополітену, підносять українську матір до рангу святої та перетворюють повсякденні сцени виживання на знак колективної скорботи та жертвності. Сюжети розлучених родин, сиріт, матерів, що оплакують убитих дітей, душ загиблих, які «повертаються» до своїх домівок, конденсують відчуття неповоротної втрати. Часто до цих сцен інтегрується палаюча свічка як універсальний символ жалоби, інколи у формі заміни літери «і» свічкою у тексті, що вбудовує метафору скорботи безпосередньо в мовну тканину зображення. Не менш промовистими є просторові метафори втрати. У цифрових роботах художників відображаються трансформовані ландшафти Києва, Харківщини та узагальнені образи воєнного міста, де розбомблені житлові будинки стають візуальним індексом досвіду всіх українців, змушених покинути житло чи втратити його внаслідок обстрілів. Контраст «життя до» та «життя після» війни вибудовується через фігуру дому, що був заселений мирними мешканцями, а тепер існує як руїна. Повторюване зображення зруйнованих осель у поєднанні з кольорами національного прапора або іншими національними символами виражає колективні почуття втрати і ностальгійної туги за довоєнним життям; дім водночас позначає і саму життєву нормальність, зруйновану агресією. У графічних практиках, пов'язаних із

вимушеним переміщенням, мотив втрати трансформується у складніші метафоричні структури.

Художниця Даша Чечушкова, яка втратила житло та соціальні зв'язки, створює навмисно фрагментовану, за її власними словами «незавершену» графіку, де постійний експеримент із техніками стає метафорою нескінченного пошуку себе серед радикальної нестабільності. Її серія з 20 офортів «Посібник перед сповіддю» виконана в техніці акватінти в 2024 р., досліджує екзистенційне питання вічного повернення. В аркуші номер 19 під назвою «Вічне повернення» (іл. 24) травленим штрихом зображена група антропоморфних фігур, що в русі по колу все ж проходять символічний отвір, але лише для того щоб продовжити рух тим самим маршрутом. Таким чином Д. Чечушкова зобразила скитання себе і кожного українця в цьому нестримному колі жорстокості.

Серія робіт Юрія Болси 2022 р. (іл. 25), розпочата в бомбосховищі в 2022 р., розгортає іншу метафору втечі, на якій абстрактні або навіть сюрреалістичні образи формують альтернативний простір, у якому реальність війни тимчасово відступає, а саме зображення стає візуальним еквівалентом психологічного захисту. Макабрні зображення химерних фігур війни виконані фломастером на папері за словами автора зроблені машинально і навіть втеча із охопленого війною Києва до села, в якому пройшли перші п'ять років життя художника не сховали його від гнітючого болю війни. Усі досліджені нами приклади, демонструють еволюцію мотиву пошуку в наративі спротиву від конкретної втрати фізичного дому до абстрактної фрагментації ідентичності та пам'яті, де персональна травма кристалізується в універсальний код втрати дому.

### 3.3. Архівація травми як наратив спротиву в документальній графіці

Цей кластер досліджує екзистенційний акт документального зображення подій, який постає важливим чинником самоусвідомлення і артикуляції болю. У контексті сучасної війни документальна графіка перестає бути лише мистецькою категорією і стає філософським майданчиком, де розгортається боротьба за право на пам'ять. Якщо війна за своєю суттю є процесом радикальної деструкції як фізичної, так і смислової, то художня архівація постає як фундаментальний акт спротиву цій ентропії. Концепція «лихоманки архіву» [80] Жака Дерріда набуває в Україні особливої гостроти. Для філософа архів, окрім банального сховища минулого, - це місце сили, де поєднуються «початок» і «заповідь». В умовах повномасштабного вторгнення українські художники відчують те, що можна назвати архівним імпульсом, метафоричним непереборним бажання фіксувати кожен день, кожен руйнівний обстріл і кожен деталь побуту. Таку лихоманку Ж. Дерріда тісно пов'язує з потягом до смерті. Архів створюється саме тому, що існує загроза забуття або знищення. В українській графіці ми бачимо спробу обманути смерть лінією. Малюнок стає інструментом збереження суб'єктності там, де агресор намагається її стерти. Цей підхід дозволяє перетворити швидкоплинні ескізи та замальовки на надійні свідчення, що фіксують дійсність через принцип стиснення навколишнього середовища.

Твори Маргарити Половінко окреслюються як один із найрадикальніших прикладів поєднання документальності та тілесної присутності митця у воєнній графіці. Використання власної крові як медіуму перетворює кожен аркуш на екстремальний акт свідчення, адже сам матеріал зображення є одночасно фізичним слідом тіла, залученого до війни, і знаком жертви, принесеної в реальній боротьбі за свободу. Кожен малюнок описується як гучне твердження існування серед хаосу, що виходить далеко за

межі традиційних естетичних критеріїв та підважує звичні уявлення про межі мистецького жесту. У такій оптиці графіка М. Половінко функціонує і як репрезентація подій, і як подія сама по собі. Мазки власною кров'ю фіксують момент фізичного ризику та присутності на війні, тому документальність її робіт полягає значною мірою не в сюжетах, а у обраному медіумі. Кожен відбиток крові прочитується як символічна жертва в реальній боротьбі за свободу, що перетворює зображення на матеріалізований жест спротиву власне смерті та тотальній руйнації, спричиненій війною. Такий підхід вбудовується в ширший наратив архіву травми, але водночас загострює його до межі. «Сон у посадці» (іл. 26), створений за допомогою олівця і крові на папері в 2022 р., експресивно дозволяє зробити висновок, що сама тілесна субстанція М. Половінко стає архівом. Папір зберігає як образ, так і фрагменти ДНК, що буквально вписані в структуру твору. Це радикалізує тезу про графіку як про мобільний медіум архівації травми, перетворюючи її на форму тілесно засвідченої пам'яті. Важливим є також часовий вимір цієї практики. Твори М. Половінко створювалися в ситуації безпосередньої небезпеки, до її трагічної загибелі під час виконання службового обов'язку, що надає роботам постфактум статусу посмертних свідчень. Художниця тепер говорить із глядачем і в майбутньому дослідником та реставраторами за допомогою власної крові, яка залишається голосом, який фіксує не тільки факт її участі в обороні, але також позицію культурного спротиву, спрямованого проти повної анігіляції всього українського народу, як то заплановано кровожерлевим ворогом. У цьому сенсі її графіка вбудовується в низку творів, які залишаються інструментами культурної пам'яті, навіть коли автори фізично відсутні. Етичний вимір цих робіт безпосередньо пов'язаний із аксіологічною рамкою, у якій осмислюється українська графіка воєнного часу. Аналіз доводить, що художні наративи спротиву балансують між універсальними правами людини та боротьбою за правду і справедливість, уникаючи

морального релятивізму. У випадку М. Половінко сама стратегія використання крові як медіуму унеможлиблює дистанційовану, нейтральну позицію адже кожен твір марковано однозначною залученістю до спротиву, де пацифістський жест співчуття жертвам поєднується з безумовним визнанням права на збройну оборону. Порівняно з іншими формами документальної графіки, де матеріальність опосередкована, використання крові створює якісно інший рівень інтимності та ризику, а графічна практика Маргарити Половінко концентрує у собі головні риси воєнного архіву травми, в якій вдало поєдналися одночасна документальність і метафоричність, невіддільність мистецького жесту від тілесної участі у війні та трансформація особистої історії у частину колективної пам'яті про спротив та жертву.

Художниця Катерина Покора в серії «Moment of silence» рефлексує над президентським указом №143/2022, що запровадив загальноукраїнську хвилину мовчання. На резиденції в Лейпцигу нею було створено дві серії робіт що охоплюють один мотив тиші від болю втрати. Перша серія з трьох робіт (іл. 27) намальована офсетними чорнилами на кальці і являє собою склеєні разом аркуші стандартного формату А4 для утворення двох робіт 300 на 300 см. і відповідно 300 на 150 см. За допомогою розміщення їх перед джерелами світла, створюється ефект розчинення, чим зайвий раз підкреслюється документування болю втрати і такого потрібного мовчання саме тоді, коли найбільше хочеться говорити. Друга серія – гравюри (іл. 28), вона має динамічну складову. Дев'ять віддрукованих зображень ілюструють процес скручення в майже молитовній, скорботній позі. Майстерно виконані в техніці сухої голки зображення своєю фотореалістичністю запрошують глядача приєднатися до інтимного дійства болю і тиші. Ролан Барт дозволяє розрізнити в такому наративному спротиві *studium* і *punctum*, ті шари графічного фрагмента, які відповідають за загальне значення і за готовність емоції особистого досвіду глядача [4, с. 42]. У воєнній графіці *punctum* часто виявляє

тілесні деталі, кров, сліди руйнування, дитячу постать, що проламують масове та політичне *studium* і створюють емоційну відкритість. Спираючись на це робимо висновок, що в своїх серіях Покора інтерпретую інтимний біль який було дозволено на державному рівні, але в цьому виникає релятивізм моралі, адже державний рівень болю ніколи не буде спроможним подолати особисту трагедію. З іншого ж боку варто зазначити, що така логіка не буде загальноприйнятною, бо живі мають завдячувати мертвим життям і саме їх життя засвідчує немарність втрати. У такому контексті мистецькі рефлексії Покори трансформуються з фіксації державного протоколу в особистий акт екзистенційного опору, де тиша стає простором для осмислення травматичного досвіду, що виходить за межі офіційної меморіалізації. Водночас, подібний мотив безмовності стає дієвим інструментом політичного висловлювання, що дозволяє артикулювати незгоду з агресією через емоційну спільноту, яка формується довкола спільного переживання втрати. Таким чином, мовчання в інтерпретації мисткині перетворюється з механічної дії на конструктивну скорботу, що, на відміну від деструктивної меланхолії, спрямована на опрацювання травми та усвідомлення розмежування минулого і майбутнього.

У графічних практиках воєнного часу фіксуються свідчення очевидців які в процесі зазнають складної художньої інтерпретації, що перетворює індивідуальні розповіді на елементи колективного візуального архіву. Автор підкреслює, що методологічною основою такого підходу є поєднання мистецтвознавчого аналізу з філософською рефлексією та документалістичним вивченням досвіду повномасштабного вторгнення. Центральним корпусом джерел при цьому виступають інтерв'ю з практикуючими художниками, які дозволяють розглядати українську графіку як комплексну систему архівації травми, в якій документальність тісно переплетена з метафорою. Аксіологічний вимір цієї інтерпретації сформовано,

зокрема, через твердження Катерини Яковленко про дихотомію пацифізму та справедливості. Її позиція, згідно з якою «мир не означає складання зброї, мир вимагає справедливості» [75], задає етичний горизонт, у межах якого художні свідчення прочитуються як нейтральні описи та висловлювання про відповідальність агресора та можливість справедливого трибуналу. У такій рамці графічні твори, що ґрунтуються на рефлексії та особистих наративах спротиву, оцінюються з огляду на те, чи уникли вони морального релятивізму, чи зберігають чітку грань між агресором і жертвою.

Важливу і жахаючу тему піднімає в своїй акварельній графіці мисткиня Kinder Album. У роботі 2022 р. «російські солдати гвалтують жінок в українських містах» (іл. 29) композиція побудована таким чином, що глядач опиняється на місці наступної жертви. Насичені, яскраві барви графічного твору демонструють нам оголену жінку, яка сидить на колінах з зав'язаними за спиною руками, над нею височіють чотири пари ніг, зодягнених в камуфляж, характерний для військ російської федерації. В одного чоловіків спущені штани і спідня білизна, то ж, перед нами зображена неминуча наруга, яка документується в моменті, майстерно ставлячи нас в ситуацію, в якій глядач не може допомогти жертві і радше поставлений перед фактом, того що він може бути наступним. Такий динамічний і прийом в поєднанні з яскравою, завдячуючи кольорам, майже дитячою графікою створює конфлікт, чим виконує актуальну задачу сучасного мистецтва, проектуючи наратив спротиву з автора на глядача. В цьому контексті варто звернути увагу на той факт, що окрім деперсоніфікованих «героїв» графічного твору, його авторка також приховується під псевдонімом і не показує свого обличчя на публіку, а це в свою чергу ідеально корелюється з Бартівською «смертю автора» і одночасним «народженням глядача», в якій Kinder Album дає на наш розсуд подальші роздуми і рефлексії в цьому наративі спротиву.

До тієї ж теми через тілесний вимір у своїх серіях акварельної графіки звертається Данило Мовчан. Тіло в його роботах стає не об'єктом порнографічного погляду, а полем, де візуалізується насильницьке проникнення в приватний простір, прочитане як метафора «згвалтованої країни». В роботі «росіянин гвалтує українську жінку» 2022 р. (іл. 30) художник свідомо уникає прямого зображення акту пенетрації, натомість прагне до естетичного узагальнення злочину, репрезентуючи вторгнення у тіло як отруєння, жест жорстокості та колоніальне заволодіння простором іншого. Майстерний аквареліст, Д.Мовчан вправно направляє потоки відмивки, задля створення пліснявоподібних плям, які за допомогою пігменту жадібно захоплюють тілесний простір жертви. Цей прийом митець використовує і в роботі під назвою «Маріуполь» 2022 р. (іл. 31), проте, на відміну від поглинання перезбудженням агресором, тут відбувається символічне перетікання людини під землю, що слугує алюзією до велику кількість цивільного населення замордованого і похованого в братських могилах на околицях міста. Д.Мовчан наголошує, що показ сцени насильства має запобігти її повторенню, отже, тілесна образність виконує функцію етичного попередження. Квазі-досвід війни, який отримує глядач, розгортається в межах естетичного узагальнення, а не шокового реалізму, що паралізує. Такий підхід дозволяє мистецтву виступати інструментом гуманізації травматичного досвіду, де тіло перетворюється на архів приватної та колективної пам'яті, здатної протистояти забуттю. Окрім суто візуальних практик, митець розглядає власну творчість як засіб підтримки тих, хто перебуває у стані глибокої кризи, трансформуючи біль у дієвий механізм суспільної солідарності.

Аналогічну стратегію подолання розриву між особистим болем та соціальною активністю демонструє і художниця Дана Кавеліна, чия творчість розширює межі візуального спротиву, інтегруючи феміністичну оптику в

аналіз злочинів проти людяності. Її мистецький метод поєднує різноманітні медіа, зокрема анімацію, перформанс та інсталяцію, через які художниця досліджує взаємозв'язок між особистою громадянською позицією та актуальними соціально-політичними викликами. Завдяки деконструкції патріархальних наративів та мілітаристських мітів, Кавеліна висвітлює вразливість маргіналізованих груп, що стають жертвами як фізичної агресії, так і структурного насильства. Так, наприклад, у своїх емоційних роботах 2022 р., натхненних трагічними подіями в Маріуполі, художниця за допомогою різких штрихів, виконаних вугіллям по паперу, зображає породіллю в процесі пологів (іл. 32), а наступна робота (іл. 33) демонструє немовля з ще не відрізаною пуповиною, яка ховається під плиту, на якій він стоїть із піднятою рукою, вказуючи на виразний напис французькою мовою «я звинувачую», чітко демонструючи злочин проти людяності. Використовуючи багатошаровість візуальних есеїв, подібних до анатомічного розтину, мисткиня прагне вивести на поверхню приховані істини, піддаючи сумніву офіційну пропаганду та її спроби виправдати насильство героїзацією. Водночас, застосовуючи феміністичну оптику та іконологічний аналіз, вона перетворює власну творчість на інструмент громадського активізму, що викриває механізми функціонування державної пропаганди ворога. Така стратегія дозволяє мисткині фіксувати воєнні злочини, в процесі формування нових смислових пластів в наративах спротиву української графіки, де переплітаються особиста активність та радикальна політична свідомість.

Інтерв'ю з художниками виконують роль своєрідного коментаря до власних робіт, який спрямовує інтерпретацію глядача. Аналіз цих бесід дозволяє простежити, як митці самі осмислюють свою місію свідків, яким чином поєднують особисту травму з колективною пам'яттю та як трансформують побачене і пережите у наративи спротиву. Тут важливим є

зміст оповідей, а також спосіб, у який вони входять у структуру твору, чи вибір медіуму, композиційні рішення, ступінь стилізації чи інтимності зображення.

Аналізуючи роботи переможця спеціальної премії «PinchukArtCentre 2025» Євгена Коршунова, можна прослідкувати саме такий документальний підхід у наративі спротиву. Серія з 40 малюнків (іл. 34), виконаних кульковою ручкою в 2024-2025 рр., є короткою історією про кожного з персонажів, це частина конкурсної роботи «Пил зцілює», що фіксують історії звичайних солдатів, з якими художник познайомився в навчальному таборі базової військової підготовки. Кожен портрет подається як унікальне свідчення життя, перевернутого війною, а серія в цілому утворює мікроархів досвідів, що в інших умовах залишилися б невидимими. Журі конкурсу зауважує, що малюнки і оповіді Є. Коршунова «роблять анонімну постать солдата видимою, показують його як індивіда, як особистість» [89]. Таким чином, художник перекладає слова очевидців на візуальну мову, надаючи їм в той же час стійкої форми в колективній пам'яті. Там, де неможливо безпосередньо зафіксувати голос очевидця, художники працюють із емоціями. Втім варто зауважити що тілесність у воєнних образах виступає одночасно як матеріальна реальність поранення, втім як і знакова категорія. Ж. Бодріяр радикально акцентує на розчиненні тіла в системі технічних знаків та симулякрів, в яких тілесне поранення може перетворюватися на репрезентацію, що живе власним життям у медійному дискурсі [7]. Такий рух призводить до ефекту дистанціювання, коли реальний біль замінюється його карикатурною або потужною іконографічною формою. Узагальнення цих практик приводить до висновку, що художня інтерпретація свідчень очевидців у графіці після 24 лютого 2022 р. реалізується як багаторівнева процедура. Вона включає збір вербальних наративів, їх етичне осмислення в координатах етичного екзистенціалізму та переклад у складні візуальні форми, де документальність невіддільна від метафоричності. Саме через таке поєднання візуальні наративи спротиву в

українській графіці постають як один із важливих інструментів архівації травми, здатний зберігати свідчення, а також формувати засоби їх колективного переживання.

### **3.4 Віднайдення України для себе і світу як наратив спротиву в графіці**

Цей кластер пропонує систему, в якій переосмислення української ідентичності в актуальній графіці відбувається через радикальну зміну статусу образу, який із ілюстративної шароварщини в зображенні національної теми перетворюється на активного агента конструювання зрілої політичної нації. У межах метамодерної візуальної риторики зображення набуває статусу самостійного джерела знання й чинника соціальної дії, що структурує досвід, продукує ідентичності та вибудовує нову чуттєвість резонансної культури. Це безпосередньо стосується графічних наративів спротиву, де образ України вже не лише представляє націю, а й за допомогою моделювання спільного існування в ситуації війни, закріплюючи уявлення про свободу, гідність та суб'єктність являє собою об'єднавчий фактор культурної компоненти. Соціокультурний підхід до воєнних культурних практик демонструє, що саме культура в умовах екзистенційної загрози стає простором мобілізації, самоідентифікації й консолідації суспільства. Культурні практики описуються як інтеграційні, комунікативні, мобілізаційні, символічні й терапевтичні механізми, які утверджують образ України як сильної, відкритої та гідної, а також формують нову ідентичність як синтез традиційного й сучасного, локального й глобального. У цій конфігурації графіка виступає одним з найоперативніших каналів виробництва візуальних кодів українськості, які циркулюють між мистецькою сценою, волонтерськими ініціативами й цифровими спільнотами, уможливлуючи широке залучення аудиторій до процесу співтворення ідентичності. Порівняльно історичний аналіз воєнного

досвіду в українському мистецтві показує, що війна системно переводить художній жест із суто естетичної площини в екзистенційну. Це задає аксіологічний горизонт для розуміння графіки війни, де образ України конструюється зсередини спільноти, яка воює за право на існування, а не з позиції дистанційного споглядання. Також варто зазначити активне звернення художників до образів зафіксованих в українській мапі ідентичності. Не дарма знак княжої держави Володимира Великого в графіці набуває найрізноманітніших обрисів. Наприклад, у літографіях 2025 р. (іл. 35) створених Алісою Гоц тризуб постає яскравою сяючою плямою над плямою кромішньої тьми чорного тла. Проте художники послуговуються і міжнародно зрозумілими символами в арсеналі наративів спротиву. З погляду порівняльно типологічного аналізу, це означає інтеграцію українських наративів спротиву в глобальний дискурс графічного мистецтва без втрати локальних кодів. Паралельно трансформується візуальний образ України як простору війни й спротиву у дослідженнях сучасної цифрової ілюстрації. Акцент робиться на тому, що художники реагують на катастрофічні події, перетворюючи наслідки війни на мистецькі об'єкти та залучаючи раніше не відомі форми до творчого процесу. Переінтерпретація цих форм і образів впливає на художню мову, розширює можливості зображення, зменшує дистанцію між Україною та світом і робить зрозумілими спрагу українців до справедливості для міжнародної аудиторії. Тут іконологічний вимір очевидний: образ України зміщується від периферійного поля бою до суб'єкта, що продукує візуальні інновації, засновані на власному досвіді. Нарешті, осмислення війни як інформаційного протистояння підкреслює значення мовних і візуальних кодів для захисту комунікативного простору.

В цьому контексті варто зауважити, що похід українських художників від джерел до джерел інтерпретується ними ж самими в доволі філігранній послідовності, яка на думку дослідника є доволі релятивістською. Пригадаймо

як Вайсберг реагує на вимушену міграцію, спричинену російською агресією, зверненням до серії 2022 р. "Дорожній щоденник" (іл. 36), у якій графіка функціонує як інструмент осмислення власного переміщення та фіксації війни через призму класичної європейської традиції. Художник працює в статусі «вимушеної художньої резиденції», споглядаючи твори старих майстрів у європейських музеях і свідомо шукаючи в них український контекст, що задає рамку для подальших візуальних трансформацій. У «Дорожньому щоденнику» провідним жестом стає перемальовування класичних образів із залученням власного воєнного досвіду. Така стратегія створює «симулякр» у тому сенсі, що знайомі сюжети старих майстрів оновлюються й набувають нового змісту в світлі руйнування українських міст. Жанрові картини з драматичними сценами перегукуються в майже фотографічні паралелі до сучасних подій. Кравцов у своїй стратегії також звертається до класичного європейського зразка, але працює в ключі відкритої політичної репрезентації. Створюючи симулякр він імітує шедевр Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ» 1830 р. (іл. 37), використовуючи художнє привласнення як інструмент, за допомогою якого художник намагається показати світові український спротив через універсальні символи. Основою виступає ескіз маркером на папері 2022 р. (іл. 38), який став підґрунтям для паризького муралу. В процесі здійснюється семіотична заміна ключових композиційних елементів: французький триколон поступається українському прапору, а біля ніг алегоричної Свободи художник зображує карикатурного російського ведмеда. Попри радикальні зміни, зберігається ідеологічне ядро оригіналу Е. Делакруа, пов'язане з відданістю ідеалам свободи та рівності, що в умовах російсько-української війни нотами радше твору М. Вербицького ніж К. Ж. Руже де Ліля. Інтервенція Кравцова вписує український спротив у європейську традицію боротьби за свободу, а трансформація класичної образності стає ефективним засобом візуальної комунікації. Європейський цивілізаційний культурний архів впізнаваних

форм поєднується з актуальним станом світового порядку. У зіставленні цих двох підходів вимальовується спільна логіка, за якою обидва художники використовують європейський канон як мову посередника між українським досвідом війни та глобальною аудиторією. Вайсберг робить акцент на внутрішньому діалогові з музеєм, де класичні образи нашаровуються на власну травму, документуючи індивідуальне переміщення й водночас підтверджуючи належність України до європейського культурного простору. Кравцов, своєю чергою, здійснює публічний жест на зовнішній сцені, переводячи іконічний образ французької революції в ключ репрезентації української боротьби й маркування Росії як агресора через фігуру ведмедя. Такі стратегії дозволяють говорити про подвійний вектор віднайдення України як *terra cognita*, для себе, через переосмислення власного місця в європейській історії мистецтва, і для світу, через вбудовування українського наративу спротиву в універсальну мову свободи, рівності та антиколоніального жесту. Окрім того, подібні мистецькі практики стають дієвим механізмом протидії культурній апропріації, через яку російська федерація протягом десятиліть намагалася монополізувати спадщину народів колишньої імперії. Цей процес деколонізації візуального поля дозволяє українським митцям не лише дистанціюватися від нав'язаного імперського дискурсу, а й артикулювати власну епістему усвідомленої самоідентифікації, що протистоїть стратегіям «колоніального епістемічного апартеїду» [52]. Водночас ці практики деконструкції імперських наративів стають критично важливими для збереження автентичності української мистецької спадщини, що систематично піддавалася маргіналізації через тривалу політику російської культурної експансії. З огляду на це, відновлення суб'єктності українського мистецтва набуває характеру стратегічної протидії геноцидальним намірам агресора, спрямованим на повне витіснення української культурної ідентичності.

Подібний прийом прослідковується і в роботах майстрів з тематикою і символізмом християнства. Одна з найбільш віруючих країн Європи взиває до світової спільноти мовою митарств Ісуса Христа. Вищезгаданий Данило Мовчан, класично тренований іконописець, використовує знайому собі тему для спілкування з глядачем. На його роботах класичні сцени Євангелія зображені у вже описаній манері акварельної графіки, в якій яскраво насичена робота плями привертаю увагу до героя зображення. Особливу увагу в цих графічних серіях 2022 р. привертають «росіяни катують Ісуса Христа» (іл. 39), на якій шляхетно забарвлений Спаситель піддається тортурам двома фігурами росіян, переданих кольорами, що більше нагадують плісняву. Наратив спротиву тут цікаво контрастує з позицією самого сина Бога, який у своїй відмові від спротиву «подолав смерть». Чи це не найбільше диво спротиву? Втім це питання радше стосується більш філософсько етичного виміру науки. В роботі ж Мовчана «Ісус Христос» (іл. 40) бачимо вже розіп'ятого Спасителя, втім, художник уникає символізму хреста, не зображуючи його на роботі, він підвішує Ісуса в повітрі, опоясаним стрічками жовтого і синього кольорів, які немов проростають із його понівеченого збагрянченого тіла. Проаналізувавши ці роботи, робимо висновок, що Д. Мовчан грає в прекрасну гру, комбінуючи Християнський символізм із українською символікою, вправно поєднуючи їх задля комунікації наративів спротиву.

До християнських образів звертається і Лілія Небера. Наприклад, у своїх діатіпіях 2024 р. «Янгол-охоронець на прийомі у психотерапевта» (іл. 41) за допомогою живої лінії та інтригуючих артефактів друку художниця зображає янгола, який предстає стривоженим і готовим комунікувати. У творі «В укритті» (іл. 42) людська фігура укрилася в силуеті птаха, повторюючи обриси одночасно і перевернутого тризуба, і майже розіп'ятого Христа, художниця передає глибокий досвід травми українського народу. Релігійний і національний міт перетворюється в інструмент сучасного спротиву в практиці

Михайла Скопа. Як син класично підготовленого іконописця, він поєднує канонічні іконографічні техніки з модерним баченням війни та опору. Сакральні образи на цифрових дереворитах як то «Земля свободи» 2023 р. (іл. 43) стають судинами актуальної оповіді про національну боротьбу за незалежність, що розширює семантичні межі іконопису й наділяє його додатковою соціополітичною вагою як маніфесту воєнного спротиву України. Такий синтез релігійної традиції та репортажної графіки дозволяє митцям перетворити локальний досвід воєнних злочинів на універсальний наратив страждання, що апелює до світової моральної свідомості. Ця візуальна стратегія дозволяє митцям актуалізувати релігійні мотиви, поєднуючи художню виразність та ідеологічну гостроту для осмислення травматичних подій російсько-української війни.

Мисткиня Олеся Джураєва для символічного забарвлення наративу спротиву в своїй роботі «Ми стоїмо на своїй землі» (іл. 44) з серії ксилографій 2022 р., у якості медіума обирає саме український чорнозем. Тож зображуючи рілля за допомогою справжнього ґрунту і нарвкши роботу використовуючи слово земля в назві, можна зі впевненістю говорити про цементування художницею твердження про те, що ми знаходимося вдома і ніхто не вправі відібрати його у нас.

Етносимволічний вимір візуальних наративів спротиву актуалізується через звернення митців до знаків, укорінених в українській традиційній культурі, але переозначених у воєнному контексті. У графіці, у плакаті народні орнаменти, мотиви вишивки, елементи одягу та килимів поєднуються з сучасними зображеннями війни, руйнувань і фігурами захисників. Роботи Дмитра Мілова підтверджують це твердження. Він користується впізнаваними образами традиційної української вишивки, яка немов облямовує трагічні картини сьогодення. Червоною стрічкою через естамп 2023 року під назвою «Ретровіль» (іл. 45) йде вишиваний традиційний орнамент на виконаному в

техніці глибокого друку пейзажі з понівечених автівок на фоні напівзруйнованого торговельного центру немов проростаючи, стверджуючи надію на український спротив. Інший його естамп того ж 2023 р. під назвою «Маріуполь» (іл. 46) змальовує вишиваний орнамент, виконаний червоною тушшю, прикрашає брендмауер типового панельного будинку, як символ нездоланної українськості окупованого міста. Майстерно філігранні роботи Дмитра Кришовського повною мірою використовують арсенал української символіки. Тут тризуби, колосся, хліб, вишиванки, мотанки і багато чого іншого що у пересічного глядача автоматично асоціюється з Україною. У роботі 2025 р. «Тримаймося» (іл. 47) тісне павутиння майстерно промальованих рук об'єднуються в єдиному пориві в формі тризубу. «Вистоїмо. 200 день війн» (іл. 48) 2022 р. являє нам уже інший тризуб. Його крайні лапи сформовані з впізнаваних будівель понівечених війною, серед яких знаходимо і фасад сумнозвісного символу трагедії і спротиву агресії Маріупольського драматичного театру. Центральними елементами тризуба тут виступають три фігури ляльок-мотанок у стилізованих національних строях, які тримають у своїх видовжених руках мішечки зі скарбом, усім, що вдалося прихопити з собою втікаючи. Динаміка походу мотанок проявляється в зображенні перспективи, за допомогою якої художник і дає нам зробити такий висновок. «Вистоїмо. 300 день війни» (іл. 49) того ж 2022 р. зустрічає нас уже знайомою мотанкою, втім, цього разу символів уже набагато більше. Хоч лапи тризуба – тут є спорудою, втім це вже інтер'єр традиційної хати з усіма її шаблонними атрибутами, як то прядка, віконце, глек і піч, на якій висить автомат. Попри те, що зображений інтер'єр є дещо зруйнованим, а на це натякають як побиті шибки у вікнах, так і облущені стіни, подекуди порослі травою, але все ж хата явно не покинута. Таким символом обжитості слугує паляниця, що її в самісінькому центрі композиції тримає мотанка. Одвічний символ як достатку, так, на жаль, і глибоко вкоріненої травми Голодомору з її

гірким полиновим відлунням фрази «аби був хліб». Така іконографія прямо вказує що спротив продовжується, а війна триває.

Художник Дмитро Красний у своїй безіменній літографії 2022 р. (іл. 50) тематично відсилає нас до теми традиційних свят. На виразному зображенні серед плями фону кістлява фігура асоційована зі смертю у правиці несе череп кози на палці, що можна віднести до атрибутів різдвяно-щедрувального циклу. Втім, більше уваги до себе привертає ліва рука, яка піднята над головою, тримаючи таріль зі стопкою, забарвленою жовтим кольором, що вже напевне вказує нам на те, що це млинці, атрибут Колодія. Такі макабрні пляски яскраво промовляють про обурливу реальність у намаганні ворога постати символічним Джеком Скеллінгтоном із «Жаху перед Різдрвом». Тамара Турлюн ділиться наївною графікою своєї мами. Художниця не встигає дістатися до сім'ї на свята, тому мама змальовує в 2023 р. (іл. 51) для неї традиційні частування. В цьому творчому акті у виконаних фломастером на офісному папері замальовках тонко передано практику українського святкування, коли головним на столі виступають традиційні солодкі хліби. До цієї ж тематики репрезентації українства повертаються і художники, змальовуючи традиції вже Великодня, коли на багатьох тематичних зображеннях, нас частують не стільки вже релігійною традицією, а символом спротиву, адже, як згадувалося вище «смертю смерть подолав». Цей сакральний мотив трансформації втрати на перемогу життя над знищенням набуває особливої ваги, коли побутові предмети, такі як традиційна піч, стають осередками збереження ідентичності в умовах системних руйнувань. Окрім того, архаїчні образи, на кшталт дерева життя та писанки, що заміщують його в сучасних художніх інтерпретаціях, слугують свого роду захисними оберегами, які артикулюють зв'язок із спадщиною предків в часи екзистенційної загрози. Водночас ці артефакти перестають бути суто етнографічними маркерами, перетворюючись на активні інструменти

візуального опору, що протистоять дегуманізуючій риториці агресора, тоді як звернення до таких архетипних образів дозволяє митцям актуалізувати пам'ять і спадковість, що підкреслює неперервність української культури всупереч спробам її знищення.

Цей кластер концентрує в собі великий пласт переосмислення себе вже не просто народом, людиною, а й впершу чергу українцем і європейцем. Художники перевідкривають заплінені сиволи українського спротиву, метафорично знімаючи шаблю зі стіни через Мазепинське «През шаблю маю право». Через привласнення ж український спротив саме повертається в уже усталений європейський міт свободи, одночасно надаючи йому актуального антиколоніального виміру. У цьому випадку відбувається не відмова від традиційного міту, а його перевід у режим прямого політичного висловлювання. Такі стратегії перегукуються з ширшими процесами переосмислення ідентичності, описаними для українського мистецтва після Помаранчевої революції. Світлана Бедарева наголошує, що від Помаранчевої революції й далі сучасне мистецтво працює із постколоніальним поверненням минулого, деконструкцією пострадянських візуальностей і репрезентацією насильства в триваючій війні [79]. Паралельно в культурологічних студіях фіксується роль війни як структурного чинника національної ідентичності. Ю. Вацик показує, що через офіційні й неофіційні меморіали, практики вшанування й волонтерські ініціативи війна зашивається в національний культурний код, незалежно від того, чи йдеться про активне героїзування, чи про стратегії забування [11]. На цьому тлі графічні твори, які працюють із історичними та релігійними образами, можна розуміти як візуальні оператори, що переводять абстрактну пам'ять у конкретні, впізнавані форми, доступні як українському, так і міжнародному глядачеві. Узагальнюючи, аналіз демонструє, що від найінтимнішого діалогу з музейними шедеврами до публічних муралів і оновленого іконопису, графіка воєнного часу системно

перепишує національні міфи. Вона робить це не шляхом руйнації, а через включення українського досвіду війни і деколонізації до глобальних візуальних сюжетів про свободу, жертву й справедливість, утворюючи Україну як повноправного творця цих сюжетів, а не об'єкт чужих інтерпретацій.

### **3.5 .Кітч, карікатура і пастка ресентименту в зображенні ворога як наратив спротиву в графіці**

Цей кластер демонструє, що популярним інструментом зображення ворога в творах графічного мистецтва, зокрема під час російсько-української війни, залишається гумористичний підхід у вираженні наративу спротиву, що включає карикатури, меми та ілюстрації. Маємо одночасно зазначити, що гумор і сміх є найпоширенішою захисною реакцією на страх і стресові умови, втім саме цей аспект використання сміху потребує подальшого вивчення. Цей метод не є новим адже його корені сягають часів появи друкованих видань. Щойно справа доходила до державної пропаганди, карикатури в пресі використовувалися для висміювання агресора через гіперболізовані риси, перетворюючи страх на зневагу. У контексті сучасної України, де графічне мистецтво стало масовим явищем завдяки цифровим платформам, цей підхід набуває гіпертрофованого масштабу. Як показує аналіз оцифрованих робіт українських митців із «архіву воєнного стану» за перші місяці повномасштабного вторгнення, ці форми застосовують стратегії героїзації «свого», тут бачимо пса патрона, українських захисників як супергероїв у мемах з алюзією на коди популярної культури, жертвизації, із зображенням цивільних жертв з акцентом на емоцію та дегуманізації «чужого» через гумор як от наприклад, російські військові у гіперболізованих образах персонажів як то орків, гоблінів чи комічних тиранів з мультяшними рисами. Такі візуальні наративи формують складні конструкції воєнної реальності, де гумор слугує

не лише катарсисом для колективної травми, а й інструментом для формування когнітивної карти конфлікту, що впливає на громадську думку як в Україні, так і глобально. При цьому візуальна мова карикатури часто виявляється ефективнішою за реалістичний живопис, адже її спрощені, подекуди мультиплікативні форми здатні миттєво акцентувати на абсурдності ситуації та викликати гостру емоційну реакцію у глядача. Водночас використання подібних прийомів часто супроводжується дегуманізацією противника, що в межах мистецьких рефлексій війни набуває форм вульгаризації або демонізації, перетворюючи ворога на гротескний об'єкт для висміювання. Таким чином, цей гумористичний наратив спротиву не позбавлений ризиків, насамперед, пастки ресентименту, поняття, запропонованого Ф. Ніцше в своїй «Генеалогії моралі» [47], де слабкі через нездатність до прямої дії інвертують цінності, перетворюючи ненависть на реактивну силу, що фіксує суб'єкта в циклі образи та блокує автентичність. У графіці це проявляється в надмірній карикатуризації ворога як фентезійних «орків» чи «ватників», що межує з кітчевою естетикою фальшивої сентиментальності, яка, за М. Кундерою, стає пасткою тоталітаризму, призводячи до стереотипізації та втрати нюансів, перетворюючи мистецтво на пропаганду [38].

Цей феномен особливо яскраво проявляється в українському воєнному мистецтві після повномасштабного вторгнення 2022 р., де колажі, плакати та мемні зображення створюють сюжетні лінії сприйняття конфлікту від початкового шоку першого етапу до абсурдистських висловлювань, коли війна починає ставати буденністю. Художники поєднують документальні фрагменти, як то реальні фото обстрілів чи обличчя полонених із символами попкультури. Так, на роботах Z-символи алюзуються нацистським рунам, російські танки наче іграшки, що розбиваються об «українські джавеліни» та байрактари. Ця гібридність, за С. Безчотніковою та А. Гороховою, перетворює

соцмережі на арену візуальної комунікації, де мем стає «новою мітологією реальності» [5], адаптуючись до кризових умов і забезпечуючи психологічну стійкість аудиторії. Такі твори через розвагу конструюють наратив, де ворог втрачає містичний ореол всемогутності, стаючи об'єктом презирства через редикулізацію його символів і образів.

Такий підхід демаскує агресора, оголюючи його абсурдність і примітивність, та слугує потужним механізмом культурного опору та формування національної ідентичності. Підкреслимо, що художні практики фіксують травматичний досвід, перетворюючи його на наративи спротиву, де візуальне мистецтво стає медіумом колективної пам'яті. Графічні роботи сучасних митців інтегрують цей гумор у ширший дискурс, в якому карикатури на так званий «руській мір» слугують актуальним доказом спроможності російської держави в її колоніальних нападках на Україну. Водночас, на відміну від російської пропаганди, яка використовує дегуманізацію для виправдання мілітаристських мітів про сакральну місію окремого шляху імперії, українська візуальна сатира функціонує як інструмент десуб'єктивізації ворога, позбавляючи його інституційної суб'єктності та викриваючи кризу влади, що ховається за декораціями імперської величі.

Для того, аби інтерпретувати символізм російської експансії в ширший контекст культури, потрібно розуміти й аналізувати символізм дитячої книги Корнія Чуковського «Тарганисько» (1921 р.). Саме головним героєм цієї казки предстає на графічній роботі 2022 р. «Прочитай цю казку» (іл. 52) Алевтіни Кахідзе володимир путін. Комбінуючи техніки художниці зображає вибухи і руйнацію на роботі графітовим олівцем, тоді як герої намальовані фломастером і забарвлені акварельними фарбами. Гігантська в порівнянні зі споглядачами руйнацій фігура таргана в чорній краватці з георгіївською стрічкою на антропоморфній фігурі передає схожість із диктатором і комічно обігрує переляканих страхітливою постаттю комахи тваринки, які, своєю

чергою, забились у глухий кут в очікуванні найстрашнішого. І тільки браві пташки з національною символікою України, схоже, готові прийняти бій від негамовного агресора. Такими методами кітч художниця підводить до тези редикюлізації зла його ж мовою, адже варто зауважити, що український глядач, а тим паче, сучасний, народжений уже за часів незалежності, може бути необізнаний із твором Чуковського, то ж, робимо висновок, що назва твору звертається як до глядача, так і до головного героя графічної роботи, з застереженням повторення долі «тарганиська». Подібна стратегія десакралізації диктатора через алегорію є частиною ширшого мистецького процесу, спрямованого на психологічне подолання страху та деконструкцію імперських мітів.

Ж.-П. Сартр [61], спираючись на Ф. Ніцше, пов'язує ресентимент із «поганою вірою», де індивід заперечує свою свободу, ховаючись у ролі жертви, що блокує автентичне буття та відповідальність, перетворюючи опір на пасивну реакцію на гнобителя. У воєнній графіці ресентимент проявляється в надмірній карикатуризації. Ворог зображений у цьому випадку не як кровожерливий вбивця і гвалтівник, а як вічно карикатурний «ватнік» чи «кацап», а це, своєю чергою, ризикує стереотипізацією, що послаблює аргументацію наративів спротиву. Згадаємо, що Мілан Кундера в «Нестерпній легкості буття» [38] описує кітч, як естетику фальшивої сентиментальності і вбачає у ньому пастку тоталітаризму адже в такому випадку гумор перетворюється на кітчеву карикатуру, в якій дегуманізація гнобителя призводить до втрати нюансів, роблячи мистецтво інструментом пропаганди, а не рефлексії. Проте, попри згадані небезпеки, українські митці часто вдаються до гумору як засобу спротиву, а також як ефективного інструменту подолання колективного психологічного тиску та почуття безсилля у воєнних реаліях. Ця сміхова культура функціонує як своєрідна захисна реакція на жахіття війни, даючи змогу ефективно долати травми та водночас вести

запеклі бої на інформаційному поприщі. Зокрема, цей специфічний гумор стає дієвим механізмом, що дозволяє митцям глузувати з окупантів, демонструючи незнищенність українського духу та перетворюючи відчай на рятівну силу в умовах тривалої травматичної втоми.

У ширшому культурному контексті цей конфлікт між гумором-спротивом і ресентиментом ілюструється еволюцією наративів спротиву. Такі вирази слугують культурним опором і колективною пам'яттю поєднуючись із механізмом формування сприйняття конфлікту, в якому гумор балансує на межі катарсису й пастки. Таким чином, наратив спротиву через карикатуру та кітч стає мостом між травмою й ідентичністю, актуалізуючи культурну стійкість. Водночас трансформація гумористичних практик від консолідуючих наративів до побутових і критичних форм засвідчує гнучкість суспільної реакції на виклики війни, перетворюючи сміх на адаптивний інструмент подолання соціокультурної травми.

У своїй серії що налічує вже близько 500 робіт «Львівський щоденник», над якою вона почала працювати 2022 р. і працює досі, художниця, яскрава представниця українського постмодернізму, Влада Ралко послуговується гротескними зображеннями державного герба російської федерації. На зображенні датованому 2022 р. (іл. 53) представлено двоголового орла, який радше вже представлений у вигляді химери, адже замість орлиних голів має два короновані людські черепи, що тримають в зубах лаврові гілки, символ миру. На місці ж статевого органу химера має якогось роду ракету, або керовану авіабомбу, втім направлену вниз. «Химера» Ралко обіграє знайомі символи, тим самим моментально спрацьовує сам жартівливий образ ненависного символу. Втім, як стверджується вище, таке зображення може навести на думку про ресентимент авторки до одвічного ворога. Адже «претензію на іронічність» як постмодерну культуру характеризує Ж. Бодріяр, варто йменувати, за його ж словами, радше «могильною культурою». Тамара

Гундорова трактує його таким чином: «сучасна культура є водночас і пародією, і паліодією історії мистецтва, оскільки є пародією на культуру з боку самої культури» [20, с. 58]. Але чи варто в такому випадку нам розглядати графічну роботу Ралко як намагання принизити або і демонізувати гнобителя? На думку автора, російська федерація щодень показує цивілізованому світові, що вона набагато химерніша за будь-які зображення, що їх може зобразити митець. Активним контраргументом, до Бодріярівської немічності мистецтва слугує теза С'юзан Зонтаг [23], яка у своїх працях критикувала фотографію як інструмент апропріації. На її думку, зробити фотографію це означає привласнити річ, що знімається, вставити її в певну схему знання. Вона застерігала, що тиражування образів страждання створює «анестезію» стан, коли глядач звекає до жаху і перестає на нього реагувати. На відміну від фотографії, малюнок вимагає часу та тілесної залученості автора. Це не викрадення образу, а його тривале проживання. С. Безчотнікова та А. Горохова називають це «новою мітологією реальності» [5], де гротеск забезпечує стійкість. Отже, робота Ралко не ресентимент, а радше акт культурного опору, що балансує гумор і рефлексію, формуючи наративи ідентичності в умовах війни. Вона ілюструє еволюцію від шоку до спротиву, в якому мистецтво продовжує динамічний крок.

### ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Резюмуючи дослідження наративів спротиву в українській графіці після 24 лютого 2022 р., ми доходимо конклюдентної, що цей період став часом радикальної онтологічної трансформації мистецького жесту. Аналіз візуального корпусу робіт перших років великої війни дозволяє стверджувати, що графіка перетворилася на критичний плацдарм, де фіксується не лише хроніка руйнувань, а й напружений діалог між універсалістським пацифізмом та вимогою справедливості, яка своєю чергою має свої підґрунтя в морально сталих синтенціях. Встановлено, що в умовах найбільш медіатизованої війни українські художники, як-от Микита Кадан, деконструють бодрірівські симулякри миру на планеті, протидіючи анестезії модерності та перетворюючи графіку на інструмент реанімації суспільної чутливості. Пацифізм тут перестає бути капітуляцією, натомість артикулюється як вимога відповідальності агресора, що унеможливорює моральний релятивізм.

Дослідження кластеру, присвяченого втраті домівки, висвітлює глибинну травму вимушеного переміщення, яка у творчості М. Вайсберга, В. Ткаченка та В. Розенцвейг перетворюється на колективний символ резильєнтності. Виявлено, що через стратегію «вписування в новий контекст», за С. Жижеком [94], особисті спогади про Маріуполь чи Нову Каховку стають актами спротиву культурному геноциду. Особливого значення набуває реконтекстуалізація барокової метафори фонтану на Слобожанщині: від сковородинівської «нерівної рівності» до «фонтану виснаження» П. Макова та крихкої надії К. Синиці. Ця тяглість віддзеркалює еволюцію від духовної наповненості до екзистенційного вичерпання, яке, втім, не нівелює, а зміцнює волю до відновлення.

Документальний пласт графіки постає як фундаментальна лихоманка архіву за Ж. Дерріда [80], де художня фіксація подій є актом обману смерті

через лінію. Радикальна практика Маргарити Половінко, що використовувала власну кров як медіум, перетворює графічний аркуш на фізичний слід тіла, залученого до війни, роблячи документальність невіддільною від метафори жертви. Аналогічно, роботи *Kinder Album* та Данила Мовчана, що документують акти сексуального насильства, виступають етичним попередженням, де естетизація болю слугує засобом подолання шокового паралічу глядача. Ми доводимо, що в цих практиках відбувається «смерть автора» задля «народження глядача» [77], здатного до солідарності та дії.

Процес віднайдення України для себе і світу в графіці реалізується через привласнення європейського культурного канону та сакральної іконографії. Використання образу Ісуса у Д. Мовчана чи алегорії Свободи у О. Кравцова дозволяє інтегрувати український наратив у глобальний дискурс свободи, маркуючи Україну як *terra cognita* суб'єкт, що продукує візуальні інновації, а не просто периферійне поле бою. Етносимволічний вимір у творах Д. Мілова та Д. Кришовського остаточно витісняє шароварну ілюстративність, перетворюючи знайомі коди вишивки чи мотанки на знаки політичної суб'єктності та надії.

Наостанок, аналіз карикатури та кітчю демаскує агресора через редикюлізацію його символів. Попри небезпеку ресентименту, про який застерігав Ніцше, гротескні образи Влади Ралко чи Алевтіни Кахідзе слугують механізмом демітологізації зла. Це не просто могильна культура іронії, а акт привласнення страху та його трансформації в презирство. Таким чином, графіка після 2022 року постає як багаторівнева система архівації травми та спротиву, де кожен штрих, незалежно від техніки чи то жирна пляма акварелі, чи тендітна лінія олівця вбудовується в єдину стратегію деколонізації української пам'яті та ствердження права на майбутнє.

## **РОЗДІЛ 4. ГРАФІКА УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ЯК СЕГМЕНТ МАСИВУ МІЖНАРОДНИХ ПРОЄКТІВ**

### **4.1 Участь графічних робіт вітчизняних митців у виставкових проєктах за межами України**

У міждисциплінарному полі сучасного мистецтва повномасштабна війна стає каталізатором інтенсивного виходу української графіки спротиву в міжнародний публічний простір, і саме співпраця з іноземними інституціями забезпечує цій графіці сталість видимості та політичну ефективність. Ключовими постають виставкові та кураторські формати, графічні твори використовуються як універсальна візуальна мова, що не потребує глибокого попереднього занурення в український контекст, але здатна передати досвід війни, насильства й боротьби за справедливість широкій аудиторії різних країн. У цих форматах інституції-партнери за кордоном виступають як технічні майданчики для показу, та як співтворці й ретранслятори візуальних наративів спротиву. Показовим є аналіз виставкових ініціатив «Invasion. Before and After» та «Poster against the war!», реалізованих у тісній взаємодії українських та польських культурних структур і залучених митців з Австрії, Великої Британії, Вірменії, Литви, Німеччини, Польщі, Словаччини, України, Франції та Японії. Такий склад учасників окреслює виразно транснаціональний вимір співпраці. Українська графіка, що наративно окреслює спротив експонуються поряд із творами художників інших країн, які рефлексують щодо агресії, окупації, гуманітарних наслідків і глобальних безпекових загроз. Завдяки цьому графічне мистецтво перестає бути лише національним інструментом самоопису й перетворюється на спільну мову інтернаціональної антивоєнної солідарності. Структура зазначених проєктів показує, що іноземні інституції свідомо працюють із плакатом як із медіумом термінового публічного висловлювання про війну. Куратори прямо

формулюють завдання «через плакатне мистецтво розповісти світу про події в Україні» і підкреслити небезпеку, яку становить росія для глобальної спільноти, чим задають іноземним партнерам роль активних учасників у продукуванні та тиражуванні візуальних наративів спротиву. Виставкові простори за межами України за таких умов перетворюються на майданчики політичної артикуляції, де український досвід війни входить у діалог з різними історичними й сучасними досвідами інших країн від рефлексій щодо насильства та окупації до роздумів про можливі форми справедливості після травми. Особливість цих колаборацій полягає в їх мережевій логіці. Йдеться не про разові жести культурної підтримки, а про формування стійких транскордонних зв'язків між музеями, галереями, освітніми структурами й художніми спільнотами. Проект «Poster against the war!» не обмежився одним показом, а був продовжений у різних інституціях Польщі, Словаччини, Франції, що засвідчує готовність європейських культурних платформ працювати з українською воєнною тематикою системно, в довгостроковій перспективі. Така пролонгована експозиційна циркуляція означає, що одна й та сама добірка графічних образів або її варіації знову й знову з'являються в різних містах та інституційних контекстах, забезпечуючи повторювану видимість українського спротиву в публічних просторах інших країн. Для української графіки спротиву пролонговані міжнародні покази мають щонайменше два наслідки. По-перше, вони закріплюють українське мистецтво в полі глобальних антивоєнних практик: його сприймають не як епізодичну реакцію на один конфлікт, а як важливу частину ширшого візуального дискурсу про війну, насильство, відповідальність і відновлення. По-друге, мережевість колаборацій створює складнішу систему співвіднесень, у якій українські плакати розглядаються поряд з роботами авторів з інших країн, долучених до осмислення тем окупації, геноциду, колоніального насильства. Це розширює інтерпретаційне поле українських робіт, не розмиваючи при

цьому їхньої специфіки як свідчень про російсько-українську війну. Варто зазначити, що участь митців із кількох європейських країн та Японії у спільних виставках демонструє зміну самих моделей співпраці, де можна спостерігати роботи від імпортованих показів виключно українських робіт до проєктів, де українські автори інтегровані в широкі колективні експозиції антивоєнного спрямування. Така інтеграція, з одного боку, підсилює голос українських робіт на міжнародній арені завдяки ефекту колективного висловлювання, а з іншого, розміщує ці роботи в багат шаровому діалозі з іншими художніми мовами, контекстами та політичними пам'яттями. У цьому діалозі українська графіка не втрачає фокус на конкретних подіях повномасштабному вторгненні, окупаціях, масових руйнуваннях, але водночас зчитується крізь призму ширших історичних парадигм, включно з пошуками справедливості після травматичних подій і колективним осмисленням досвіду насильства. Суттєвою є позиція закордонних інституцій щодо вибору саме плакату та графіки як базового медіуму. Партнери розглядають їх як особливо ефективні інструменти політичного висловлювання: мобільні, легко тиражовані, доступні для сприйняття широкою публікою незалежно від мовних та культурних бар'єрів. Така оптика влучно резонує з науковими підходами до воєнного плаката, де наголошується на його функції як потужної ідеологічної зброї, здатної мобілізувати суспільство і водночас дискредитувати ворога через поєднання образів, символів і слоганів. У контексті співпраці з іноземними інституціями ці властивості підсилюються завдяки виставковим, комунікаційним і медійним ресурсам приймаючих сторін, які забезпечують вихід робіт до нових аудиторій, включення в локальні дискусії, а також мультимедійне супроводження каталоги, онлайн-архіви, публічні обговорення. Другий важливий вимір співпраці стосується не лише безпосередньо поточних воєнних подій, а й історичної пам'яті про попередні хвилі насильства й культурної експропріації.

Європейський простір постає одним із ключових майданчиків, де українська графіка, створена в умовах російсько-української війни, набуває видимості та політичної суб'єктності. У 2022-2023 рр. виникає низка специфічно спрямованих арт-проектів, заздалегідь орієнтованих на демонстрацію за межами України, у яких візуальні наративи спротиву презентуються як складова ширшого міжнародного дискурсу підтримки й солідарності з українським суспільством. Матеріал у таких проєктах структурується так, аби бути переконливим і зрозумілим для аудиторії з іншим історичним досвідом і культурним кодом, при цьому зберігаючи фокус на війні як центральній темі. Виставкові проєкти, зорієнтовані на європейську аудиторію, навмисно вибудовуються так, щоб українська тема прочитувалася однозначно й емпатично, вірогідно це стосується як добору візуальних образів, серед яких руйнування, травма, стійкість, жертвність, героїзм, так і кураторських стратегій, спрямованих на пояснення контексту війни глядачам, які не мають безпосереднього досвіду російської агресії. У 2022-2023 рр. загальний виставковий рух українського мистецтва, попри стан війни, набирає інтенсивності, беручи участь у великих міжнародних подіях, зокрема Венеційській бієнале, стає знаком стійкості культурної системи. Хоча джерело фіксує широкий спектр видів мистецтва, від живопису та скульптури до іконопису на військових ящиках, окремий акцент робиться на популяризації графіки і графічного дизайну, у тому числі політичної карикатури, пропагандистського плакату, марок, календарів, поштівок та конвертів. Такий масовий попит на графічні форми комунікації безпосередньо співвідноситься з графічним мистецтвом, адже візуальні наративи спротиву фіксуються та поширюються через медіуми, які легко тиражуються та циркулюють у межах країни і поза нею. Наявність цих об'єктів у європейських виставкових програмах, навіть коли йдеться не про класичну музейну графіку, а про поштові марки чи плакатні формати, означає, що український воєнний

візуальний код інтегрується в ширший європейський інформаційний і культурний простір. Характерно, що у досліджених нами європейських проєктах наголос робиться як на естетичній, так і на етичній складовій. Описуючи ситуацію «мистецтва, попри випробування», автор наголошує, що мистецьке виробництво стало настільки інтенсивним, що подекуди професійним рівнем жертвували заради відображення актуальної теми дня. Водночас підкреслимо, що більшість художників прагне поєднати якість художнього матеріалу з актуальною проблематикою, не зводячи виставки до поверхневого експлуатаційного патріотизму. Для європейського контексту це має принципове значення, адже міжнародні інституції, що приймають українські проєкти, фактично верифікують їх як документ часу та як повноцінне сучасне мистецтво, здатне конкурувати в професійному полі. Розглянуті приклади дозволяють зафіксувати декілька важливих аспектів функціонування українських візуальних наративів спротиву в європейських виставкових просторах. По-перше, йдеться про географічне й інституційне розширення, від Австрії до Іспанії та Угорщини, за участі різних типів майданчиків, від галерей до культурних центрів. По-друге, практикується мобільний формат, коли один проєкт подорожує кількома країнами, задля зміни контексту сприйняття й функціонально маючи на меті забезпечення повторного контакт різних аудиторій з українськими образами війни. По-третє, значна частина ініціатив має колаборативний характер: участь іноземних кураторів і організацій полегшує логістику, перетворюючи виставки на місця міжкультурного діалогу, де український досвід зчитується в координатах європейських уявлень про пам'ять, травму, насильство та відповідальність. У сумі ці чинники дозволяють говорити про формування сталого «європейського маршруту» української графіки та суміжних візуальних медіумів воєнного часу.

Новітні позаєвропейські виставкові ініціативи демонструють перехід до моделі контрольованої й етично артикульованої репрезентації, у якій наголошується на необхідності збереження інтелектуального суверенітету над інтерпретацією творів. Якщо в попередні епохи транслокація об'єктів часто означала втрату контексту й смислового контролю, то наразі йдеться про цілеспрямоване проектування візуальних нарративів спротиву, адресованих глобальній аудиторії на умовах, чітко сформульованих українськими кураторами та художниками. Такі нарративи покликані інформувати про досвід війни та, більшою мірою, протидіяти імперським інтерпретаціям минулого, що тривалий час виправдовували вилучення й переформатування українських культурних ресурсів. У цьому сенсі виставки української воєнної графіки за межами Європи виконують функцію інструмента деколоніального переосмислення історії, звільненого від домінування зовнішніх, насамперед імперських, оптик. Географічно найбільша концентрація таких проєктів спостерігається у Північній Америці. Переміщення графічних серій, художніх книг та споріднених медіа до північноамериканських інституцій трактується не стільки як фізичний рух артефактів, а втім, здебільшого, як транспортування смислів. Визначальним критерієм стає збереження українського голосу в інтерпретації війни, який безпосередньо поєднує зображення з досвідом російсько-української війни та політичним сенсом спротиву, не допускаючи їх нейтралізації до абстрактного універсалістського прочитання. У північноамериканському контексті важливою платформою для репрезентації воєнних сенсів стає український діаспорний та інституційний простір США. Показовим прикладом є виставкова активність львівського графіка Олега Денисенка, зокрема експозиція «Antiqvitas nova» в Українському інституті Америки на Мангеттені, що тривала з 20 травня до червня 2022 р. Концептуальне ядро проєкту було зосереджене навколо ідеї вічної боротьби між добром і злом, яку біло художньо занурено в сучасний

контекст, актуалізований повномасштабною російською агресією проти України. У такому прочитанні експозиція набуває виміру візуального маніфесту спротиву, в якому історико-філософський мотив двобою світла й темряви перетлумачено через призму нинішньої війни. Особливу роль у цій виставці відіграла гравюра «Успішне полювання» (іл. 54), що виступила не лише лейтмотивом експозиції, а й маркером ширших виставкових практик митця в умовах війни.

Онлайн-виставки та цифрові платформи відіграють сьогодні ключову роль у репрезентації воєнного мистецтва, розширюючи як географічний, так і соціальний доступ до творів, архівних матеріалів і кураторських наративів. Цей розділ аналізує функції та обмеження онлайн-архівів, роль платформ типу Instagram і міжнародних цифрових виставок, порівнює приклади з різних країн і окреслює основні теоретичні підходи до цифрової репрезентації воєнного мистецтва. У тексті інтегровано широкий спектр джерел, монографії, статті, каталоги виставок, інтерв'ю, онлайн-ресурси та аналітичні огляди.

Онлайн-архіви забезпечують тривалий доступ до візуальних і текстових джерел, створюють умови для колективної роботи дослідників і громадськості та сприяють формуванню множинних наративів про війну. Архівна цифровізація підвищує видимість робіт, дозволяє застосовувати метадані й пошукові інструменти, що полегшує інтердисциплінарні дослідження. Разом із тим, цифрові архіви стикаються з проблемами збереження контексту, неповноти колекцій та ризиком редукації значень зображень до метаданих чи тегів. Деякі дослідники наголошують на необхідності багатосарового опису текстового, візуального, кураторського, щоб уникнути спрощених інтерпретацій воєнних медіа. Платформи типу Instagram, соціальні мережі радикально змінюють дискурси про війну й мистецтво. Так, для прикладу Instagram забезпечує миттєве поширення образів, стимулює візуальну мобілізацію та формує аудиторні спільноти навколо воєнних сюжетів.

Характерні особливості платформи, алгоритмічна лента, візуальна орієнтація та інструменти для сторіз і рілс, створюють нові кураторські практики, але одночасно підсилюють ризики спрощення й сенсаціоналізації. Вивчення цих процесів важливе для етичної роботи з контентом про війну. Дослідження показують, що художники й активісти використовують Instagram як простір пам'яті й мобілізації, при цьому зміни форматів як то каруселі або відео впливають на рецепцію й інтерпретацію воєнних образів. Міжнародні цифрові виставки є новітнім словом в донесенні наративу до глядача. Великі музейні й незалежні кураторські проекти дедалі частіше реалізують повністю цифрові або гібридні виставки, що дозволяє поєднувати в них архівні матеріали, інтерв'ю, мультимедіа й інтерактивні мапи. Такий формат дає змогу презентувати порівняльні підходи до воєнного мистецтва різних країн, стимулює транскордонний діалог і розширює освітні можливості. Проте автори виставкових каталогів і кураторських текстів попереджають про потребу критичних рамок і прозорих методів відбору матеріалу, аби цифрова доступність не стала синонімом історичної абстракції. Порівняльні аналізи прикладів з інших країн фіксують, що дослідження демонструють різні моделі цифрової репрезентації воєнного мистецтва: від державних онлайн-архів у країнах з інституціоналізованою політикою пам'яті до громадських ініціатив та платформи художників у постконфліктних суспільствах. У Німеччині й Польщі цифрові проекти часто інтегрують освітні модулі й наукові коментарі, у США, широкі мультимедійні наративи та інтерактивні карти, в Ізраїлі й Лівані, платформи громадської пам'яті й репрезентації травми. Ці приклади яскраво ілюструють, як політичний контекст і інституційна інфраструктура формують цифрові практики. Аналіз цифрової репрезентації воєнного мистецтва спирається на декілька головних теоретичних парадигм серед яких варто відзначити ремедіацію й медіаекологію, теорії візуальної культури й пам'яті, а також сучасні підходи до цифрової гуманітаристики й критичної

кураторської практики. Ці перспективи дозволяють розглядати цифрові виставки як простори продукції значення, де формується публічна пам'ять, але й також як технічні інструменти для доступу до зображень.

Робота з цифровими репрезентаціями воєнного мистецтва вимагає суворих етичних стандартів, на кшталт захисту персональних даних, зваженої політики щодо зображення травми, критичного підходу до джерел та забезпечення контексту для аудиторії. Також важливі технічні аспекти, стандарти метаданих, довготривале збереження файлів, інтероперабельність архівів і відкритий доступ.

Онлайн-архіви, платформи на кшталт Instagram і міжнародні цифрові виставки створюють нові можливості для репрезентації воєнного мистецтва, від розширення аудиторії до формування багатошарових наративів. Проте, ці можливості супроводжуються методологічними й етичними викликами, що потребують міждисциплінарних рішень, прозорих кураторських практик і стандартів збереження. Для повного розуміння явища необхідно оперувати як емпіричними кейсами з різних країн, так і теоретичними рамками, що поєднують досвід монографічних досліджень, статей, виставкових каталогів, інтерв'ю та аналітичних оглядів.

#### **4.2. Вплив візуальних наративів спротиву мовою графіки на світову спільноту**

Деколонізація культурної спадщини розглядається в літературі як багатовимірний процес, який поєднує політичні, музеологічні, мистецькі та суспільні практики переосмислення минулого й перерозподілу символічної влади над пам'яттю. Цей процес включає ревізію канонів, реституцію матеріальних і нематеріальних об'єктів, зміну наративів у виставкових практиках, а також трансформацію освітніх програм і публічних політик щодо спадщини. Монографічні дослідження разом зі статтями та виставковими

матеріалами пропонують комплексну методологію для аналізу таких трансформацій, наголошуючи на необхідності міждисциплінарного підходу. У випадку України деколонізація спадщини має особливий змістовий і практичний наповнення через довгу історію імперських впливів, радянської політики пам'яті та сучасних викликів національної ідентичності. Українські художники, куратори та дослідники інтенсивно працюють над реперформуванням матеріалів, які раніше були інструменталізовані імперіями, від перескладання музейних колекцій до створення нових критичних наративів у публічному просторі. Це включає як роботу з архівами і реставрацією, так і арт-проекти, що перезаписують історичні події, відкривають забуті голоси та відновлюють локальні контексти. Особливу роль у процесі деколонізації відіграє візуальне мистецтво, де графічні практики, від офорту та лінотипу до сучасного постеру, з'являються й цифрової графіки, стають інструментом критичного переосмислення та медіації колективної пам'яті. Графіка з її глобальними можливостями поширення дає змогу швидко комунікувати альтернативні історії, візуально деконструювати імперські символи і створювати каталізатори громадянської дискусії. В українському контексті графічні акції сприяють переосмисленню картографій, ідентичностей та репрезентацій «іншого», формуючи нові візуальні архіви та серії реплікацій, які ставлять під сумнів монолітні наративи минулого. Міжнародні приклади деколонізації пропонують корисні порівняльні моделі для українських практик. У Південній Африці, Канаді та Австралії процеси реституції, перформативного переписування виставок і повернення артефактів місцевим спільнотам супроводжувалися системними змінами в музейних політиках та освітніх програмах. У Латинській Америці та Південній Азії художні ініціативи й куровані проекти ставили питання про авторство, право на репрезентацію і роль колоніальної естетики у формуванні сучасних ідентичностей. Порівняльний аналіз свідчить, що успіх деколонізаційних

практик залежить від поєднання офіційних інституційних реформ, як то наприклад, оновлення колекційних політик, та автономних громадських ініціатив на кшталт арт-акцій, незалежних виставок, архівних проєктів. Порівняння з країнами Центрально та Східної Європи дозволяє окреслити специфіку української ситуації, адже якщо в деяких постсоціалістичних державах деколонізація відбувалася в рамках декомунізації і національного відновлення, в Україні цей процес поєднує аспекти протистояння імперській спадщині, внутрішньої політики пам'яті та міжнародних культурних зв'язків. Досвід Польщі, країн Балтії та балканських держав показує, що важливо враховувати локальні історичні травми й транснаціональні мережі пам'яті при проєктуванні стратегії деколонізації. Методологічно важливими є синтез монографій, наукових статей, виставкових каталогів, публічних інтерв'ю та цифрових архівів, які разом утворюють базу для критичного аналізу і практичних рішень. Виставкові матеріали та кураторські тексти демонструють приклади «переписування» музейних наративів, інтерв'ю з митцями розкривають мотивацію творчих актів, а онлайн-архіви ідентифікують і документують об'єкти, які потребують переосмислення чи реституції. Поєднання цих джерел дозволяє формувати рекомендації для політик культурної спадщини, що враховують як етичні, так і практичні виміри деколонізації. Отже, деколонізація культурної спадщини України вимагає комплексного підходу тобто критичного переосмислення візуальних наративів, активного використання графіки як інструмента суспільної комунікації, інтеграції міжнародних практик реституції та курованих перформансів, а також широкого залучення монографічних досліджень, статей, виставкових матеріалів, інтерв'ю та цифрових архівів як емпіричної бази для рішень. Цей міждисциплінарний шлях дозволяє покликаний деконструювати колоніальні наративи, задля побудови більш інклюзивного, представленнєвого і критично орієнтованого культурного ландшафту.

Репрезентація української графіки спротиву на міжнародній арені потребує системної стратегії, що поєднає участь у великих виставкових платформах, розвиток кураторських ініціатив та активну роботу в цифровому середовищі. По-перше, участь у бієнале й міжнародних фестивалях, як то «Venice Biennale», «Documenta», «Berlin Biennale», «São Paulo Biennial», «Sharjah Biennial», «Yokohama Triennale», «Sydney Biennale» тощо, дає можливість не лише показати роботи широкій аудиторії, але й інтегрувати український опертивний графічний дискурс у глобальні художні наративи та критику. Виставкові каталоги й кураторські тексти, підготовлені для таких платформ, часто стають довготривалими документами, які формують академічне й публічне розуміння тем спротиву й політичної графіки. По-друге, фестивалі мистецтва й дизайну в музеях і незалежних просторах на кшталт «MoMA», «Tate Modern», «Centre Pompidou», «Haus der Kulturen der Welt», «Museo Reina Sofia» та інших подібних інституціях, сприяють діалогу між графікою спротиву та суміжними практиками, перформансом, інсталяцією, цифровим мистецтвом, що в свою чергу дозволяє показати відданість темі в різних медіа. Виставкові каталоги й аналітичні огляди цих інституцій створюють репертуарні посилання, які часто цитуються в монографіях і статтях про політичний дизайн.

Третій напрям – кураторські платформи та партнерства, що включають у себе резиденції, співкураторство між музеями, програмами обміну, Nexus між мистецькими та правозахисними організаціями. Саме куратори й кураторські ініціативи відіграють роль фасилітатора видимості, досліджено, що вони пропонують концептуальні рамки, вибудовують наративи та встановлюють контакти з журі й критиками. Роль незалежних платформ типу онлайн-архівів, кураторських блогів, цифрових платформ, зростає особливо в умовах обмежених можливостей фізичних виставок. Посідаючи їх місце, вони дозволяють адаптувати матеріали для локалізованих перекладів,

мультимедійних презентацій і інтерактивних експериментів. Онлайн-проекти та віртуальні виставки мають окреме значення: вони розширюють географію аудиторії, дають змогу швидко відповідати на події реагувати плакатною графікою, щоденниками, візуальними кампаніями, і формувати архіви, доступні для дослідників і кураторів. Пандемія COVID-19 та цифрова трансформація виставкового процесу стимулювали розвиток комплексних онлайн-стратегій, що включають VR-експозиції, куровані підбірки та мультимедійні каталоги. Онлайн формати також полегшують міжконтинентальні колаборації, наприклад, спільні виставки українських і латиноамериканських художників, колаборації з африканськими платформами, азійськими центрами сучасного мистецтва чи північноамериканськими університетськими музеями. Важливим фактором є вплив міжнародної критики та академічних рецензій адже позитивні огляди в провідних мистецьких та культурних виданнях на кшталт «The Art Newspaper», «Frieze», «Artforum», «Journal of Visual Culture», підвищують шанс на подальші запрошення та публікації в монографіях і каталогах. Критика також формує інтерпретаційні ключі, чи буде українська графіка читатися як локальна реакція, універсальний голос спротиву чи як частина ширшого постколоніального і пострадянського дискурсу. Саме робота з авторитетними критиками і науковцями допомагає трансформувати оперативні плакати в об'єкти історичної інтерпретації. Кураторські стратегії мають враховувати специфіку української графіки спротиву: баланс між терміновістю, як то репортажна, активістська естетика, та музейністю з такими методами, як консервація, каталогізація, контекстуалізація. Доцільні підходи включають тематичні блоки, серед яких представлені історії протестів, гендерні перспективи, репрезентації насильства та пам'яті, транскультурні кураторські зв'язки втілені за допомогою порівняння з графічними практиками інших постконфліктних суспільств та комбінування архівних

матеріалів із новими замовленнями художникам. Такі рішення фіксуються в каталозі як частина наративу, що потім передається міжнародним інституціям. Приклади успішних практик із різних регіонів демонструють різноманітні моделі експансії. У Європі, участь українських проєктів у Берлінській та Венеційській бієнале, а також спільні програми з музеями Центральної Європи, показують ефективність регіональної мережі. У Північній Америці співпраця з університетськими музеями та фестивалями документального мистецтва дозволяє поєднати мистецьку презентацію з освітніми програмами. Латиноамериканські платформи, наприклад, «Bienal de São Paulo», демонструють, як контексти постколоніальної критики можуть наново інтерпретувати європейські, а також пострадянські нарративи спротиву. У Африці та Близькому Сході спільні проєкти підкреслюють співчуття й глобальні мережі солідарності, відкриваючи політичні паралелі й сприяючи взаємному обміну методологіями активізму та естетики. В Азії та Океанії кураторські резиденції й трієнале надають можливість синтезувати локальні форми візуального спротиву з українськими досвідом та практиками. Практичні інструменти для підвищення видимості включають такі засоби як розробка англomовних та багатомовних каталогів, діджитал-архівів і прес-китів для міжнародних інституцій, партнерство з міжнародними кураторами та агенціями для створення спільних проєктів і резиденцій, активну роботу з міжнародною критикою та медіа для генерації рецензій і аналітичних матеріалів, а також використання цифрових платформ для швидкого реагування та архівації робіт спротиву на кшталт технологій доповненої реальності, онлайн-виставок, соціальних мереж і відкритих архівів.

Інтеграція плакатів і графіки спротиву у виставкові наративи вимагає також етичної та юридичної уваги, тут варто розглянути питання прав інтелектуальної власності, безпеки авторів і суб'єктів зображень, а також відповідальне представлення травми у публічному просторі. Монографічні

дослідження, аналітичні статті й інтерв'ю з учасниками рухів є невід'ємною частиною наративу, вони дозволяють відтворити мотивації, процеси створення графіки та її локальні значення, які в іншому випадку можуть бути втрачені. На завершення, ефективна міжнародна репрезентація наративів спротиву через графічні твори повинна поєднувати виставкову видимість, в таких інституціях як бієнале, музеї та фестивалі, кураторські та наукові стратегічні партнерства, активну роботу з критикою і медіа, а також сучасні цифрові інструменти й етичні стандарти збереження та експонування. Такий багаторівневий підхід забезпечить поширення художніх творів, і забезпечить створення стійкої академічної та публічної пам'яті про ці практики.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

Резюмуючи дослідження функціонування української графіки в міжнародних проєктах, доходимо висновку, що повномасштабна війна стала каталізатором радикального виходу наративів спротиву в глобальний публічний простір, де співпраця з іноземними інституціями забезпечила цим творам не лише видимість, а й політичну ефективність. Аналіз транснаціональних ініціатив, таких як «Invasion. Before and After» та «Poster against the war!», демонструє перехід від локального самоопису до формування спільної мови інтернаціональної антивоєнної солідарності. У цій конфігурації плакат і графіка розглядаються закордонними кураторами як найбільш мобільні та оперативні інструменти політичного висловлювання, що здатні долати культурні бар'єри та функціонувати як потужна ідеологічна зброя. Виставкові простори Європи від Відня до Мадрида перетворилися на майданчики політичної артикуляції, де український досвід насильства входить у діалог з різними історичними пам'яттями, закріплюючи наше мистецтво в полі глобальних антивоєнних практик не як епізодичну реакцію, а як фундаментальну частину ширшого візуального дискурсу про відповідальність і відновлення.

Важливим аспектом міжнародної експансії є формування сталого «європейського маршруту» через мережеву логіку колаборацій, де один і той самий візуальний масив, циркулюючи між культурними столицями, посилює повторювану видимість українського спротиву. Водночас позаєвропейські ініціативи, зокрема в Північній Америці, як-от експозиція Олега Денисенка «Antiquitas nova» на Мангеттені, фіксують перехід до моделі інтелектуального суверенітету. Тут переміщення графічних серій трактується як транспортування смислів, де український голос в інтерпретації війни залишається домінантним, не допускаючи нейтралізації подій до абстрактного

універсалістського прочитання, що є ключовим для деколоніального переосмислення історії.

Цифрова ремедіація та онлайн-архіви сьогодні відіграють роль новітнього екзистенційного сховища, де «лихоманка архіву» Дерріда набуває глобального масштабу. Платформи типу Instagram та міжнародні цифрові виставки радикально змінили кураторські практики, забезпечуючи миттєву візуальну мобілізацію та доступ дослідників до артефактів спротиву в режимі реального часу. Ми доводимо, що робота з цими цифровими репрезентаціями потребує суворих етичних стандартів, аби технологічна доступність не стала синонімом історичної абстракції. Порівняльний аналіз моделей цифрової репрезентації в різних країнах від Німеччини до США дозволяє українським дослідникам формувати власну методологію збереження пам'яті, де метадані та кураторські тексти стають запобіжником проти спрощених інтерпретацій воєнних медіа.

У контексті деколонізації культурної спадщини графіка постає як найбільш інклюзивний інструмент деконструкції імперських наративів. Через низький поріг входу у виробництво та мережеву структуру розповсюдження, вона дозволяє швидко комунікувати альтернативні історії, відкидаючи монолітні візії минулого. Мистецтвознавчий аналіз виставкових стратегій на платформах «Венеційської бієнале», «Documenta» чи «MoMA» демонструє, що український графічний дискурс успішно інтегрується у світові художні вертикалі, перетворюючи оперативні плакати на об'єкти історичної верифікації. Це дозволяє українському спротиву бути почутим не лише через призму травми, а й через інтелектуальну спроможність та візуальну інновацію.

На завершення, ефективна міжнародна репрезентація України через графічні твори поєднує виставкову видимість, стратегічні кураторські партнерства та активну роботу з глобальною критикою. Такий багаторівневий підхід забезпечує не лише поширення художніх творів, а й створення стійкої

академічної та публічної пам'яті про українські практики спротиву. Від інтимного офорту до масового цифрового постеру, українська графіка воєнного часу вибудовує нову картографію ідентичності, де локальний досвід боротьби стає універсальним символом свободи, стверджуючи Україну як повноправного суб'єкта європейського та світового культурного ландшафту.

## ВИСНОВКИ

Задля всебічного і комплексного аналізу розглянуто і проаналізовано історичні приклади нарації спротиву в українському графічному мистецтві починаючи з періоду Української революції на прикладі творчості Олени Кульчицької і її графічного альбому «УСС 1914-1915», в якій вона відстежила появу та формування патріотичного руху українців на західноукраїнських землях. Також було розглянуто Творчий доробок Георгія Нарбута і його вклад в національне відродження часів Перших визвольних змагань і становлення української державності. Також було розглянуто наративи спротиву в творчості Ніла Хасевича і його участь в формуванні візуальної нарації спротиву для Української Повстанської Армії.

Визначено, що основними передумовами зміни дискурсу нарації стала російська збройна агресія проти України, починаючи від анексії Криму і окупацію окремих територій Донецької та Луганської областей із піковою точкою під час повномасштабного вторгнення військ російської федерації 24 лютого 2022 р.

Проаналізовано техніки, інструменти і технології художньої експресії, що використовується. В результаті аналізу виявлено техніки вільної графіки з використанням графітового олівця, кулькової ручки, фломастера, вугілля і пастелі, а також поєднання класичних технік, таких як лінорит, офорт, інтагліо, ксилографія і поєднання таких технік і прийомів, як між собою так і з цифровою графікою. Також виявлено використання нетрадиційних медіумів, таких як кров або чорнозем, для підсилення наративного впливу робіт.

У результаті дослідження ролі графічного мистецтва у формуванні соціокультурного дискурсу української політичної нації отримано результати, що підтверджують цю тезу через тезу що графічне мистецтво визначено як

інструмент духовної броні», що формує візуальний код політичної нації через оновлення державної та етнічної символіки в умовах війни.

Сформовано такі кластери наративів спротиву: справедливість, що переосмислює ідеї універсального пацифізму; втрата домівки, що осмислює вимушене переселення; архівація травми, що документує біль і страждання, Віднайдення України, що використовує широкий спектр символічних мотивів; кітч і карикатура, що рефлексує на події крізь редикюлізацію страху.

Проаналізовано і розподілено твори за кластерами так:

- справедливість (М. Кадан, серія «Repeating speech»);
- втрата домівки (М. Вайсберг, «Дорожній щоденник»; В. Ткаченко, «Можна(І)»; В. Розенкрейц, серії «Нова Каховка окупована», «Мої МАФи», «Про дитячі спогади»; П. Маков, «Фонтан виснаження»; К. Синиця, «Дарницькі фонтани», «Про себе (про тебе)»; І. Леві, серія «Подвійна експозиція»; Д. Чечушкова, «Вічне повернення»; Ю. Болса, серія 2022 р.);
- архівація травми (М. Половінко, «Сон в посадці»; К. Покора, серії «Moment of silence» I і II; Kinder Album, «російські солдати гвалтують жінок в українських містах»; Д. Мовчан, «росіянин гвалтує українську жінку», «Маріуполь»; Д. Кавеліна, «8!», «Magiropol!!!»; Є. Коршунов, з серії «Пил зцілює»);
- віднайдення України (А. Гоц, серія тризубів; Н. Кравцов, ескіз до муралу; Д. Мовчан, «росіяни катують Ісуса Христа», «Ісус Христос»; Л. Небера, «Янгол-охоронець на прийомі у психотерапевта», «В укритті»; М. Скоп, серія без назви; Д. Мілов, «Ретровіль», «Маріуполь»; Д. Кришовський, «Тримаймося», «Вистоїмо. 200 день війни», «Вистоїмо. 300 день війни»; Д. Красний, літографія без назви; Т. Турлюн, «Каліта», серія «Пиріжки»; О. Джураєва, «Ми стоїмо на своїй землі»);
- кітч і карикатура (В. Ралко, з серії, «Львівський щоденник», А. Кахідзе, «Прочитай цю казку»).

Оцінка впливу наративів спротиву довела, що графічне мистецтво заданого періоду формує стійкий цілеспрямований рух до формування сталої політичної нації, документуючи на своєму шляху події, що розгортаються і рефлексуючи втім не уникають вступу в полеміку з екзистенційних питань. Також доведено, що наративи спротиву в графіці зумовили реанімацію міжнародної чутливості до України та перетворили мистецтво на дієвий інструмент культурної дипломатії та суб'єктності.

Проаналізовано і отримано висновки, що участь українських митців у закордонних проєктах на кшталт «Invasion» та «Born in Ukraine» забезпечила поштовх до руйнування російських мітів і сформувала глобальний візуальний контекст підтримки України.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева, В. (2025). *Проти культурної амнезії. Есеї про національну пам'ять та ідентичність*. Віхола.
2. Артеменко, А., & Кравченко, М. (2025). Візуальна риторика культури метамодерну: від епістемологічного зсуві до афективної структури резонансу. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*, 98, 61-72.
3. Архів мистецтва воєнного стану. (б.д.). Взято 17 квітня 2026 з <https://waa.umca.art/>
4. Барт, Р. (2022) *Camera lucida. Нотування фотографії*. (О. Червоник, Пер.). Музей Харківської школи фотографії. (Оригінал опубліковано в 1980 р.)
5. Безчотнікова, С., & Горохова, А. (2025). Візуальний наратив як інструмент комунікації в кризових умовах. У: Демидова, Ю. (Ред.) *Студії з інформаційної науки, соціальних комунікацій та філології в сучасному світі: зб. матер. III Всеукраїнської наук.-практ. конф. з міжнародною участю, м. Київ, 23- 24 жовтня 2025 р.*(с. 110-115). МДУ
6. Бліндюк, М. (2022). *Слова вдячності. Кураторка зробила виставку у власній зруйнованій квартирі*. Суспільне Культура. Взято 17 квітня 2026 з <https://lnk.ua/u7FY85H6B>
7. Бодріяр, Ж. (2004). *Симулякри і симуляція*. (В. Ховхун, Пер.). Основи. (Оригінал опубліковано в 1981р.)
8. Бригідер, К. (2024). Соціальний контекст образотворчого мистецтва в Україні після 2014 року. У: *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп.* (с. 32-34).
9. Брюховецька, О. (2025). *Голоси Black Lives Matter*. Човен

10. Вайтгед, А.Н. (2025.) *Символізм, його значення та дія.* (Б. Передрій, Пер.). Контур. (оригінал опубліковано в 1985 р.)
11. Вацик, Ю. (2025). Війна як структурний елемент національної ідентичності: досвід України та Японії. *Культурологічний альманах*, 3, 137–143. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.3.17>
12. Виткалов, С. & Вільчинська, І. (2025). Нові культурні практики як інструмент формування національної єдності в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 10-16.
13. Геращенко, О. (2025). Проти анестезії: естетичні механізми реанімації чутливості в українському мистецтві воєнного часу. *Культурологічний альманах*, 4(16), 301-311. <https://doi.org/https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.4.34>
14. Головей, В., Гаврилюк, С., & Москвич, О. (2025). Пріоритети культурної політики України в умовах війни : медіа-інформаційний аспект. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок культурологія)*, 51, 344-350. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1067>
15. Голуб, О. (2009). Релятивізм як методологія сучасного мистецтва. *Сучасне мистецтво*, 6, 104-109.
16. Голуб, О. (2022). Теоретичне підґрунтя мистецьких творів сучасності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 1, 22-27. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.2>
17. Гулевич, С. (2023). Батальна тематика в українському офорті першої половини ХХ століття. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 19 (1), 67-72.
18. Гулевич, С. (2023). Графічне мистецтво України як констатація війни. *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, 19, 200-207.

19. Гулевич, С. (2025). Сучасне українське візуальне мистецтво про війну як медіум культурної пам'яті. *Мистецтвознавство України*, 25, 205-212. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.25.2025.346170>
20. Гундарова, Т. (2024). *Транзитна культура і постколоніальна травма*. Віхола.
21. Жижек, С. (2022). *Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру*. (П. Швед, Пер.) Комубук. (Оригінал опубліковано в 1991 р.)
22. Журавель-Змеєва, Л. (2024). Трансформація образів і форм у сучасному мистецтві та дизайні під впливом воєнного часу. *АРТ-платФОРМА*, 9(1), 201-217. <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.201-217>
23. Зонтаг, С., 2025. *Спостереження за болем інших*. (Я. Стірха, Пер.). ist publishing. (Оригінал опубліковано в 2003 р.)
24. Іванець, А. (2025). Внесок художника Юрія Логвина у візуальну репрезентацію теми Голодомору. *Українознавство*, 4 (97), 164-174.
25. Йосипенко, С. (2024). Від справедливої війни до справедливого миру. Моральні засади та межі компромісів під час війни. *Філософська думка*, 4, 87-112. <https://doi.org/10.15407/fd2024.04.087>
26. Кара-Васильєва, Т., Луковська, О., & Пукоч, В. (2023). Мистецтво і виклики сучасності: міжнародна діяльність митців України як спосіб боротьби проти війни. У: Пашкевич, К. (Ред.). *Збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну»*, м. Київ, 27 квітня 2023 року. (с. 65-67) КНУТД
27. Качковська, Я. (2024) Від цифрової платформи до фізичного музею: ГО «Музей сучасного мистецтва» — Музей сучасного мистецтва. *Старожитності Лукомор'я*, 3, 115-122. <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2024.3.276>

28. Качковська, Я. (2025, 27 березня). *Живопис як спроба створити ілюзію присутності: як за допомогою мистецтва Василь Ткаченко повертається у Маріуполь*. Суспільне Культура. <https://goo.su/47LrR>
29. Качковська, Я. (2025, 20 жовтня). «Знаходити красу в тому, що інші б назвали занепадом»: розмова з Каріною Синицею про виставку «Велкам ту парадайз». Суспільне Культура. <https://surl.li/vdctx>
30. Качковська, Я. (2024, 2 липня). *Одна нескінченна розповідь: Даша Чечушкова про цензуру в НАОМА, мистецтво, та художню спільноту «СРЗ-2»*. Суспільне Культура. <https://goo.su/UTizlCw>
31. Когут, О. (2025). Мистецтво як соціокультурний феномен: змістовно-функціональні виклики сьогодення. *Культурологічний альманах, 1*, 207-214. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.23>
32. Копилова, Н., & Сапунова, М. (2025). Візуальні коди українських міст у творчості сучасних художників. *Українська Культура: Минуле, Сучасне, Шляхи Розвитку, 51*, 93-98. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1029>
33. Корабльова, Н., 2023. Подія-трагедія війни у фігурах бадьюанських розмислів як умова філософії. *Культурологічна думка, 23*, 27-37. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.27-37>
34. Котубей-Геруцька, О., & Яковленко, К. (2023, 29 травня). *Алевтина Кахідзе про те, як мистецтво може говорити про український спротив*. Суспільне Культура. <https://surl.li/mpinhr>
35. Крайлюк, Л., 2021. Творчість Ніла Хасевича в контексті українського мистецтва спротиву першої половини ХХ століття. *Матеріали до української етнології, 20*, 185-190. <https://doi.org/10.15407/mue2021.20.185>
36. Кривда, Н. (2023). Бути вільними щоб творити. У *Культура vs Війна*. (с. 116-123). Антиквар.

37. Кривда, Н. (2019). Колективна пам'ять як чинник формування групової ідентичності. *Філософські обрії*, 41, 60-76. <https://doi.org/10.33989/2075-1443.2019.41.172940>
38. Кундера, М. (2021). *Нестерпна легкість буття*. (Л. Кононович, Пер.). Видавництво Старого Лева. (Оригінал опубліковано в 1984 р.)
39. Лагутенко, О. (2006). *Українська графіка першої третини ХХ століття*. Грані-Т.
40. Лапан, Т., & Химович, О. (2026). Пам'ять, ідентичність та ресентимент як соціальні чинники інституційної стійкості під час російсько-української війни. *Грані*, 29(1), 201-209. <https://doi.org/10.15421/172675>
41. Луковська, О. (2022). Виставкова діяльність українських митців у час війни. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 42, 21-27. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi42.553>
42. Луковська, О. (2024). Мистецькі проєкти на підтримку України: case study. *Zeszyty naukowe wyzszej Szkoły Technicznej w Katowicach*, 19, 65-74. <https://doi.org/10.54264/0100>
43. Макмілан, М. (2024). *Війна. Як конфлікти формували нас*. (Н. Старовойт, Пер.). Лабораторія. (Оригінал опубліковано в 2020 р.)
44. Маков, П. (2025). *Абракадабра*. ist publishing.
45. Мірошніченко, А., & Гаразд, А. (2023). «Україна в огні. *Ukraine Ablaze*». ДП «НКММК «Мистецький арсенал».
46. Мороз, В. (Ред.). (2024). «Образ ворога» у війнах та воєнно-політичних конфліктах (ХХ-ХХІ ст.). «Центр учбової літератури».
47. Ніцше, Ф. (2002). *По той бік добра і зла. Генеалогія моралі*. (А. Онишко, Пер.). Літопис.
48. Пападопулос, Р. (2023). *У чужому домі. Травма вимушеного переміщення: шлях до розуміння і одужання*. (І. Бодак, & Н. Яцюк, Пер.). Лабораторія.

49. Петрашик, В. (2022). Вистоїмо! До перемоги!. *Образотворче мистецтво*, 1-2, 2-5.
50. Петрова, О. (2024). Трансляція війни у свідомість художника: Синергетична парадигма. У Сидоренко, В. (Ред.), *Мистецтво в обороні* (с. 613-620). Фенікс.
51. Полякова, М. (2024). Українське мистецтво 2022-2023 років: рефлексії російсько-української війни. У Сидоренко, В. (Ред.), *Мистецтво в обороні*. (с. 61- 84). Фенікс.
52. Протас, М., & Савчук, І. (2024). Архівна артепістема кордоцентризму versus дескілінг. *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, 20, 189-212. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.20.2024.319155>
53. Протас, М. (2023). Мистецтво в умовах війни: на перетині демократії та нігілізму. *Grail of science*, 24, 804-809. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.02.2023.150>
54. Протас, М., Булавіна, Н., & Ісиченко, І. (2024). Українське мистецтво в контексті визвольної війни. *Мистецтвознавство України*. 23, 9-32. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294868>
55. Редько, А. (2025). Художник Антон Логов та його візуальний щоденник боротьби. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 1, 171-177. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.18>
56. Ременяка, О. (2024). Від українських біженців 1941-1945 до українських біженців 2022: трансісторичні інваріанти. У Сидоренко, В. (Ред.). *Мистецтво в обороні*. (с. 269-282). Фенікс.
57. Родінова, Н., Федорків, О., & Макогончук, Н. (2022). Сучасне становище та напрями розвитку культури і мистецтва України (реалії воєнного стану). *Культурологічний альманах*, 4, 226-233.
58. Романенкова, Ю. (2025). Нові символи нової епохи: митець як ретранслятор больового шоку війни. У *Актуальні проблеми розвитку*

українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти : матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції. (с. 92-96). Liha-Pres.  
<https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-27>

59. Романенкова, Ю. (2024). Сучасні тенденції в українській графіці: нове слово в мистецтві чи руйнація традицій. *АРТ - платФОРМА*, 2(10), 106-129. <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.106-129>

60. Саїд, Е. (2025). *Орієнталізм*. (В. Шовкун, Пер.). Комубук. (Оригінал опубліковано в 1978 р.)

61. Сартр, Ж.-П. (2001). *Буття і ніщо*. (В. Лях, & П. Тарашук, пер.). Основи. (Оригінал опубліковано в 1943 р.)

62. Сартр, Ж.-П. (2022). *Республіка мовчання*. (П. Бартусяк, пер.). Печера Платона. (Оригінал опубліковано 1944 р.)

63. Сковорода, Г. (1994). *Наркіс. Розмова про те: Пізнай себе*. (В. Шевчук, пер.). Електронна бібліотека української літератури.

64. Снайдер, Т. (2024) *Про свободу*. (Г. Герасим, Пер.). Човен

65. Суспільне Культура. (2024, 18 березня). *Жахи війни здаються чимось неможливим: інтерв'ю з Владою Ралко*. <https://surli.cc/nyrwok>

66. Суспільне Культура. (2024, 11 липня). *«Живопис - послання майбутнім»*, - художник Матвій Вайсберг. <https://lnk.ua/55OFhMBkq>

67. Суспільне Культура. (2024, 24 квітня). *Розмова з Інгою Леві про ритуал щоденного малювання війни, а також пошук балансу між поезією і документацією*. <https://surli.cc/ybqvtw>

68. Суспільне Культура. (2025, 8 квітня). *«Це і є кров»: художниця Маргарита Половінко про біль на папері, Кривий Ріг і автоматичне малювання*. <https://surl.li/rjgbnk>

69. Тичоненко, К. (Ред.). (2024). *Відбиток. Українська друкована графіка ХХ-ХХІ століть*. ДП «НКММК «Мистецький арсенал».

70. Філоненко, Б. (2024). *Культура під тиском від 000/0000. Вибрані тексти 2020-2024*. ist publishing.
71. Шевчук, К. (2023). Війна як переживання: українське мистецтво та естетичний досвід в часи російсько-української війни. *Науковий журнал «Наукові записки національного університету «Острозька академія»серія «Філософія»*, 25, 3-8. <https://doi.org/10.25264/2312-7112-2023-25-3-8>
72. Шевчук, Т. (2023). Інтелектуальне відображення людського досвіду російсько-української війни в щоденниках воєнного часу. *Збірник наукових праць ФІЛОЛОГІЧНІ ДІАЛОГИ*, 10, 92-105.
73. Шейко, В., & Кушнарєнко, Н. (2020). Методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*, 16 (1), 44-48. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205237>
74. Юнгер, Е. (2022). *Війна як внутрішнє переживання*. (О. Андрієвський, Пер.). Стилєт і Стилос. (Оригінал опубліковано в 1922 р.)
75. Яковленко, К. (2023, 13 вересня). *Життя в епоху мистецтва: Катєрина Яковленко про пацифізм і справедливість*. Суспільне Культура. <https://surl.li/fmqrko>
76. Яковленко, К. (2026, 2 квітня). «Чий Крим?» та інші питання і думки на виставці «Про що ми говоримо, коли говоримо про Крим» в Замку Уяздовському. Суспільне Культура. <https://lnk.ua/9ilSujBbC>
77. Barthes, R. (1986). *The Rustle of Language*. (R. Howard, Transl.). Hill and Wang
78. Barthes, R. (2009). *Mythologies*. (A. Laver, Transl.). Vintage Books.
79. Biedarieva, S. (2024). *Art in Ukraine Between Identity Construction and Anti-Colonial Resistance*. Routledge.
80. Derrida, J. (1998). *Archive fever: a Freudian impression* (E. Prenowitz, Transl.). University of Chicago Press.

81. El Mesallamy, M.R.E.S., & Housny, R. (2024). The impact of history and events on the work of graphic artists«Ukraine as a model». *Journal of Arts & Architecture Research Studies*, 5(9), 169-184.
82. Firnanda, D. A. (2023). Mediated Resistance: The Role of Visual Art in Shaping Identity and Power Discourse in Postmodern Communication. *Journal of Studies on Art, Culture and Society*, 1(1), 68-74.
83. Grabska, K. (2022). Visual Storytelling about Genocide, Displacement, and Exile. *Conflict and Society*, 8(1), 192-211.
84. Kashshay, O. (2024). The Ukrainian art of 20<sup>th</sup> - early 21<sup>st</sup> centuries: an attempt to identify the national context. *Ukrainian Academy of Art*, 35, 76-84. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-8>
85. Lamonova, O. (2024). Works by Andrii Levytskyi for the “Homage à trois” Project (Barcelona, Spain). *Folk and art ethnology*, 1, 50-56. <https://doi.org/10.15407/nte2024.01.050>
86. Mandalaparthi, A.M. (2023). Artists in times of war - an analysis. *Lex is us Law Journal*, 1(1), 6-12.
87. Mosendz O., Filimonova-Zlatohurs`ka Y., Pankiv H., Bannikova K., & Vlasiuk O. (2022). Problems andprospects of the development of Ukrainian art (realities of martial law). *RevistaAmazonia Investiga*, 11(58), 74-83. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.58.10.8>
88. Obrist, H.U., & Clark, S. (2022, June 22). *Welcome to our ruins*. <https://goo.su/n18dMS>
89. PinchukArtCentre. (n.d.) ЄВГЕН КОРШУНОВ. Accessed on May 1, 2026.
90. Romanenkova, J., & Kolosova, N. (2024). Ukrainian Culture After February 24, 2022: A Victim Condemned to War or a Phoenix Rising from the Ashes? *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 19(36), 446–461.
91. Sontag, S. (2002, December 9). *Looking at war*. *New Yorker*, 82-98.

92. Sułek, E. (2026) The War Bodies: Ukrainian Art and the Bodily Experience of War. *Journal of War & Culture Studies*, 1-22. <https://doi.org/10.1080/17526272.2026.2646497>
93. Thenakedroom.art. (2023). *Documentation of a Happening*. <https://goo.su/UNCchz>
94. Tovstyha, K. & Karpushyna, M. (2023). Building resistance through visual communication. In: *2nd International Scientific and Practical Conference «Current issues of modern philology, translation studies, and linguistic support of the security and defense sector» book of abstracts, December 22, 2023*. (pp. 254-258). НАДПІСЬ.
95. Žižek, S. (2025). The Hologram of Conflicting Universalities. *Philosophical Meditations*, 15(34), 7-29.

## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- 2.2.1. Олена Кульчицька. Обкладинка до альбому «УСС 1914-1915». 1915. Офорт. Папір, дереворит. 17х13,5.
- 2.2.2. Георгій Нарбут. Еней і його військо. 1919. Рисунок. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/6nksGYRH8>
- 2.2.3. Георгій Нарбут. Проект Державного герба Української Держави. 1918. Рисунок. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/CtswfXrhj>
- 2.2.4. Ніл Хасевич. Слава Україні! 1949. Дереворит. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/HA65SP18f>
- 3.1.5. Микита Кадан. Stop War з серії Repeating Spreeech. 2022. Рисунок. Папір, вугілля. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/qqUcL7STM>
- 3.1.6. Микита Кадан. Fuck War з серії Repeating Spreeech. 2022. Банер на фасаді. 410х500. Фото Олівера Отеншлегера. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/R0ZZqqGAZ>
- 3.2.7. Матвій Вайсберг. Дорога, що веде додому. Із серії Дорожній щоденник. 16 березня 2022. Змішана техніка. Чорний папір, олійна пастель. А4. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/way-back-home>
- 3.2.8. Матвій Вайсберг. За Гойєю. З серії Дорожній щоденник. 6 квітня 2022. Мішана техніка. Чорний папір, олійна пастель. А4. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/after-goya>
- 3.2.9. Франсіско Гойя. 3 травня 1808 в Мадриді. 1814. Полотно, олія. 347х268. Музей Прадо
- 3.2.10. Матвій Вайсберг. Марієнплац з українським прапором і літачком. Із серії Дорожній щоденник. 27 березня 2022. Змішана техніка. Папір, олійна пастель. А4. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/ukrainian-flag-marienplatz-munchen>

3.2.11. Матвій Вайсберг. Alter Pinacotec за Альтдорфером. Із серії Дорожній щоденник. 9 квітня 2022 року. Чорний папір, олійна пастель, кольорові олівці. А4. Архів мистецтва воєнного стану.

<https://waa.umca.art/artwork/alter-pinakothec-after-altdorfer-2>

3.2.12. Василь (Лях) Ткаченко. Можна(1). 3 грудня 2022. Монотипія. Папір, типографська фарба. 21x30. Архів мистецтва воєнного стану.

<https://waa.umca.art/artwork/mozhna-1-vt>

3.2.13. Вікторія Розенцвейг. Серія Нова Каховка окупована. 24 малюнки. Папір, олівець. А4. Ілюстрацію подано з сайту художниці:

<https://rozentsveih.com/nova-kakhovka-occupied>

3.2.14. Вікторія Розенцвейг. Серія мої МАФи. 2023 26 малюнків. Шовкодрук. Змішана техніка. Ілюстрацію подано з сайту художниці:

<https://rozentsveih.com/my-kiosks>

3.2.15. Вікторія Розенцвейг. Серія Про дитячі спогади. 2023. 15 малюнків. Папір, олівець. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/e6stlsc6Q>

3.2.16. Григорій Сковорода. Фонтан нерівне равенство. До 1794. Рисунок. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/ONwfQpvBx>

3.2.17. Павло Маков. Дощ. 2022-2023. Змішана техніка Багаторазове кольорове інтагліо. Малюнок кольоровими олівцями. 72x82 Ілюстрацію подано з сайту художника: <https://www.makov.com.ua/ua/work/rain#1/0/0>

3.2.18. Каріна Синиця. Дарницькі фонтани. 2022. Змішана техніка. Папір, олівець, дерево. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/bs6ivlYiM>

3.2.19. Каріна Синиця. про себе (про тебе). 2023. Змішана техніка. Папір, акрил, олівець. 29x42. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/BBgEYnFyy>

3.2.20. Інга Леві. 26 лютого. Верховина, Прикарпаття / Київ, Лобановського, ба. 2022. Папір, олівець. 21x21. Архів мистецтва воєнного стану.

<https://waa.umca.art/artwork/untitled-day-3>

3.2.21. Інга Леві. 1 березня. Прикрашання підвалу, Львів / Обстріл телевежі, Київ. 2022. Папір, олівець. 21x21. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/day-5>

3.2.22. Інга Леві. 5 березня. Вид Львова з ЖК / Люди ховаються під руїнами мосту від ударів російської авіації та артилерії, Ірпінь. 2022. Папір, олівець. 21x21. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/day-9>

3.2.23. Інга Леві. 8 березня. Переміщення фігури Ісуса Христа з Вірменського собору в укриття, Львів / Рятівники дістають людину з-під завалів будинку після авіаудару по місту, Суми. 2022. Папір, олівець. 21x21. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/day-12>

3.3.24. Даша Чечушкова. Вічне повернення. 2024. Із серії Посібник перед сповіддю. Офорт. Папір. акватинта, травлений штрих. 16,2x11,3. Одеський національний художній музей. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/RGD6O1acO>

3.3.25. Юрій Болса. Без назви. 2022. Папір, фломастер. А4. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/bdKREtAVC>

3.3.26. Маргарита Половінко. Сон у посадці. 2022. Папір, кров, олівець. Ілюстрацію подано з сайту: <https://surl.li/rjgbnk>

3.3.27. Катерина Покора. Moment of silence I. 2022. Змішана техніка. Калька, друкарська фарба. 300x300. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/sL3MBQz2n>

3.3.28. Катерина Покора. Катерина Покора. Moment of silence II. 2022. Гравюра. Папір.40x60. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/LAEvOOmQW>

3.3.29. Kinder Album. російські солдати гвалтують жінок в українських містах. 11 березня 2022. Папір, акварель, кулькова ручка. 42x30. Архів

мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/russian-soldiers-rape-women-ukrainian-cities>

3.3.30. Данило Мовчан. росіянин гвалтує українську жінку. 2022. Малюнок. Папір, акварель. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/e3XQ3lcB1>

3.3.31. Данило Мовчан. Маріуполь. 2022. Малюнок. Папір, акварель. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/LP4xo6BPI>

3.3.32. Дана Кавеліна. 8. 2022. Малюнок. Папір, вугілля. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/8sbP5aDR4>

3.3.33. Дана Кавеліна. Маріуполь!!!. 2022. Малюнок. Папір, вугілля. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/isgMya68r>

3.3.34. Євген Коршунов. Ван Дам. 2024. З проєкту. Рисунок. Папір, кулькова ручка. Ілюстрація подана з сайту: <https://lnk.ua/BQbaLpYsS>

3.4.35. Аліса Гоц. Ttwo 3. 2025. Літографія. Папір. 12x14. Ілюстрацію подано з сайту: <https://yoom.com.ua/graphics/ttwo-3>

3.4.36. Матвій Вайсберг. Alter pinacotec розп'яття за Рубенсом. 25 квітня 2022. Чорний папір, кольорові олівці, олійна пастель. А4. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/alter-pinakothe-crucifixion-after-rubens>

3.4.37. Ежен Делакруа. Свобода, що веде народ. 1830. Полотно, олія. 260x325. Лувр

3.4.38. Нікіта Кравцов. Ескіз до муралу в Парижі. 2022. Папір, фломастер. 29x21. Ілюстрацію подано з сайту: <https://goo.su/UNCchz>

3.4.39. Данило Мовчан. росіяни катують Ісуса Христа. 2022. Малюнок. Папір, акварель. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/pwDpaojNW>

3.4.40. Данило Мовчан. Ісус Христос. 2022. Малюнок. Папір, акварель. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/h7rjhLSzV>

3.4.41. Лілія Небера. Янгол-охоронець на прийомі у психотерапевта. 2024. Діатипія. Папір, олія. А4. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/ZQAZdrtzf>

3.4.42. Лілія Небера. В укритті. 2024. Діатипія. Папір, олія. А4. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/LUdCJZCsK>

3.4.43. Михайло Скоп. Земля свободи. 2023. Цифровий дереворит. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/yCJO5F6SK>

3.4.44. Олеся Джураєва. Ми стоїмо на своїй землі. 2022. Ксилографія. Дереворит, папір, чорнозем. 12,3x23,2. Ілюстрацію подано з сайту художниці: <https://dzhurayeva.art/category/ksylohrafiia/>

3.4.45. Дмитро Мілов. Ретровіль. 2022. Змішана техніка. Глибокий друк, китайська туш, червоні чорнила. 41x29,5. Ілюстрацію подано з сайту: <https://yoom.com.ua/graphics/retrovil>

3.4.46. Дмитро Мілов. Маріуполь. 2022. Змішана техніка. Глибокий друк, китайська туш, червоні чорнила. 41x29. Ілюстрацію подано з сайту: <https://yoom.com.ua/graphics/mariupol-3>

3.4.47. Дмитро Кришовський. Тримаймося. 2025. Папір, чорнило. 101x72. Ілюстрація подано з сайту: <https://lnk.ua/1tms9ScsW>

3.4.48. Дмитро Кришовський. Вистоїмо. 200 день війни. Серія Моттанка. 2022. Папір, чорнило. 101x 72. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/G90AOxA2E>

3.4.49. Дмитро Кришовський. Вистоїмо. 300 день війни. Серія Моттанка. 2022. Папір, чорнило. 101x 72. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/GBmEgMb35>

3.4.50. Дмитро Красний. Без назви. 2022. Літграфія. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/JAQcovZXz>

3.4.51. Тамара Турлюн. Рецепт коржів з маком. 2023. Фотографія. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/auPT84dzb>

3.5.52. Алевтіна Кахідзе. Прочитай цю казку. 2022. Змішана техніка. Папір, лайнер, акварель. Ілюстрацію подано з сайту: <https://surl.li/umtcoi>

3.5.53. Влада Ралко. (67) Без назви (Миру мир). 21 квітня 2022. Серія Львівський щоденник. Змішана техніка. Папір, кулькова ручка, акварель, маркер. 30x21. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/lviv-diary-series-67>

## ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 2.2.1. Олена Кульчицька. Обкладинка до альбому «УСС 1914-1915». 1915.

Папір, дереворит. 17x13,5.



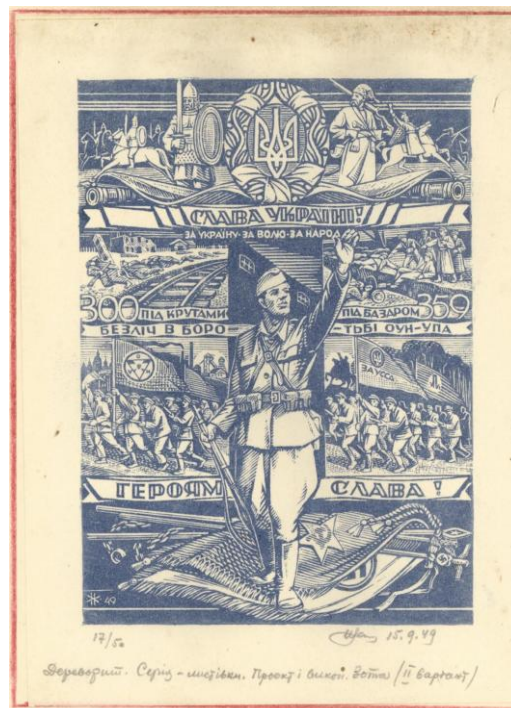
Іл. 2.2.2. Георгій Нарбут. Еней і його військо. 1919. Рисунок. Ілюстрацію

подано з сайту: <https://lnk.ua/6nksGYRH8>



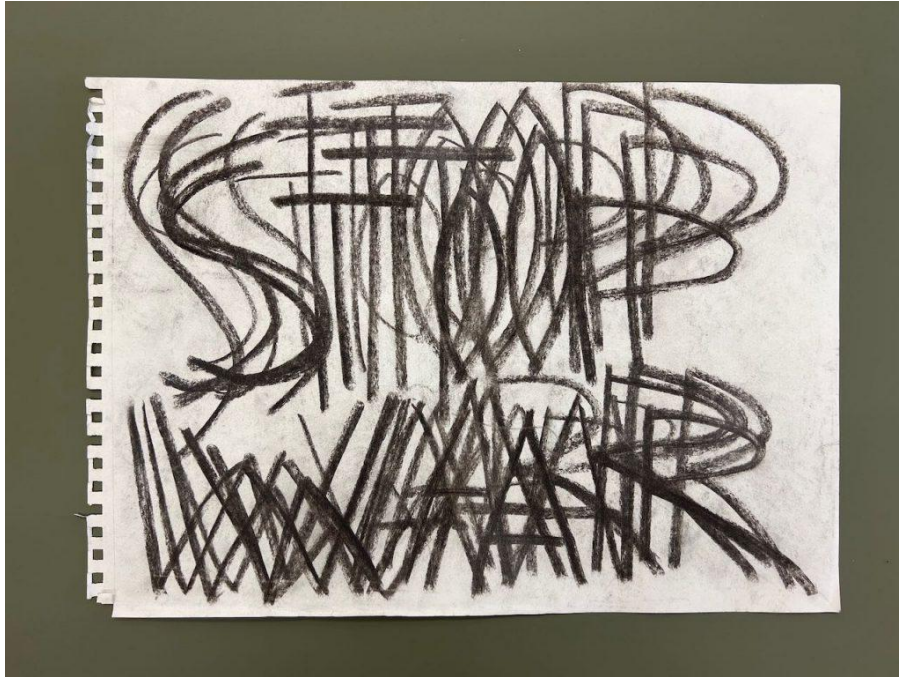
2.2.3. Георгій Нарбут. Проект Державного герба Української Держави. 1918.

Рисунок. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/CtswfXrhj>



2.2.4. Ніл Хасевич. Слава Україні! 1949. Дереворит. Ілюстрацію подано з

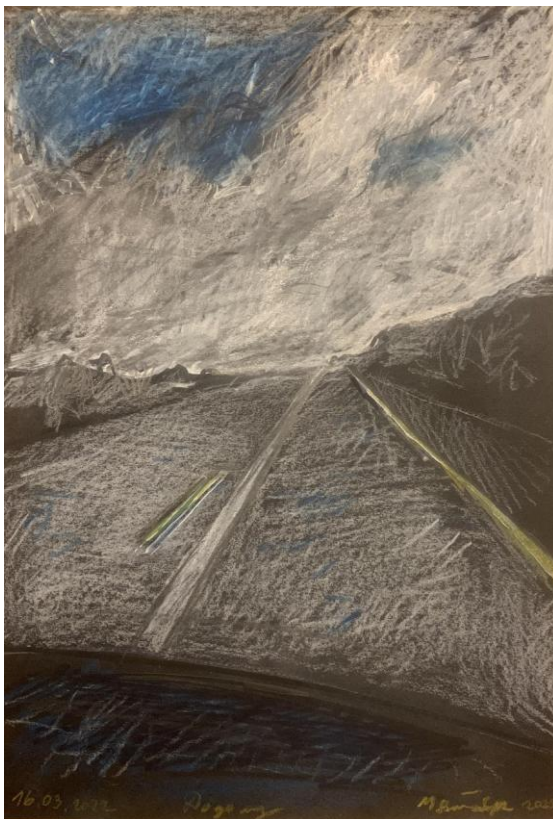
сайту: <https://lnk.ua/HA65SP18f>



3.1.5. Микита Кадан. Stop War. 2022. З серії Repeating Speech. Рисунок. Папір, вугілля. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/qqUcL7STM>



3.1 6. Микита Кадан. Fuck War. 2022. З серії Repeating Speech. Банер на фасаді. 410x500. Фото Олівера Отеншлегера. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/R0ZZqqGAZ>



3.2.7. Матвій Вайсберг. Дорога, що веде додому. Із серії Дорожній щоденник. 16 березня 2022. Змішана техніка. Чорний папір, олійна пастель. А4. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/way-back-home>

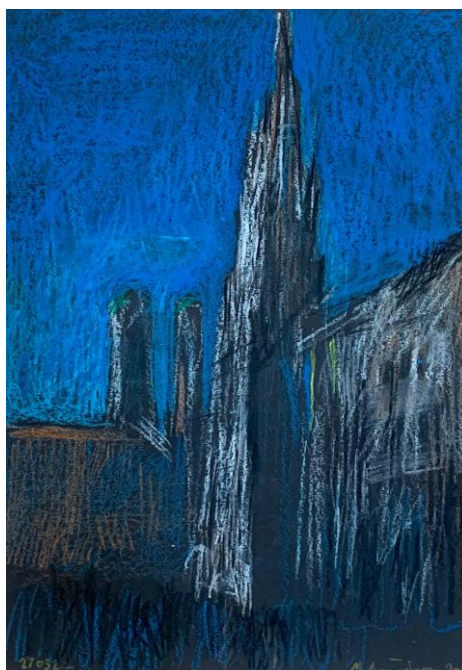


3.2.8. Матвій Вайсберг. За Гойєю. З серії Дорожній щоденник. 6 квітня 2022. Мішана техніка. Чорний папір, олійна пастель. А4. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/after-goya>



3.2.9. Франсіско Гойя. 3 травня 1808 в Мадриді. 1814. Полотно, олія. 347x268.

Музей Прадо. Ілюстрацію подано з сайту: <https://surl.li/sisake>

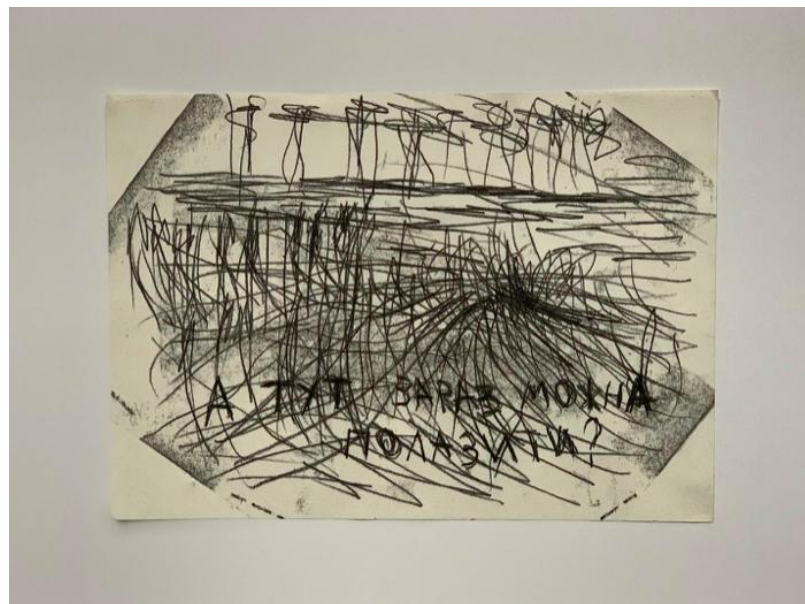


3.2.10. Матвій Вайсберг. Марієнплац з українським прапором і літачком. Із серії Дорожній щоденник. 27 березня 2022. Змішана техніка. Папір, олійна пастель. А4. Архів мистецтва воєнного стану.

<https://waa.umca.art/artwork/ukrainian-flag-marienplatz-munich>



3.2.11. Матвій Вайсберг. Alter Pinacotec за Альтдорфером. Із серії Дорожній щоденник. 9 квітня 2022 року. Чорний папір, олійна пастель, кольорові олівці. А4. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/alter-pinakothec-after-altdorfer-2>



3.2.12. Василь (Лях) Ткаченко. Можна(1). 3 грудня 2022. Монотипія. Папір, типографська фарба. 21x30. Архів мистецтва воєнного стану.

<https://waa.umca.art/artwork/mozhna-1-vt>



3.2.13. Вікторія Розенцвейг. Серія Нова Каховка окупована. 24 малюнки.

Папір, олівець. А4. Ілюстрацію подано з сайту художниці:

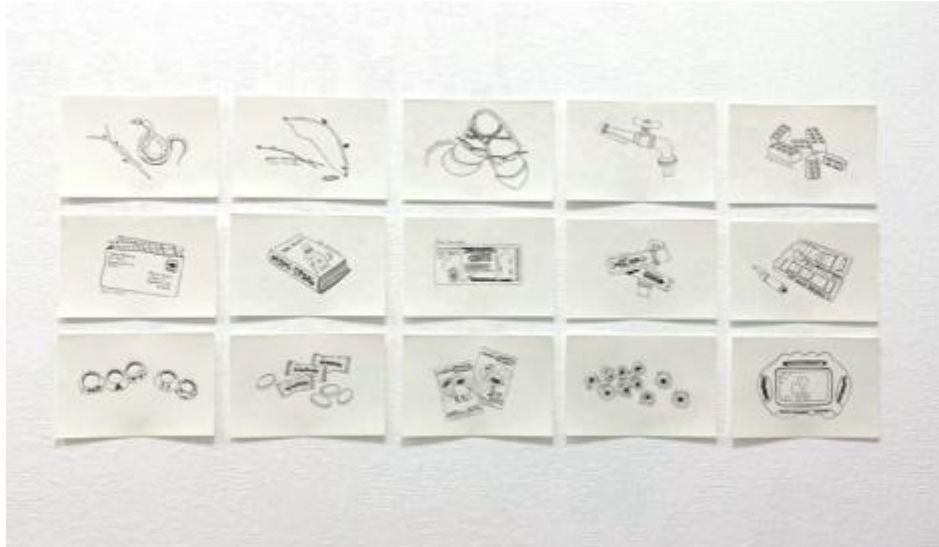
<https://rozentsveih.com/nova-kakhovka-occupied>



3.2.14. Вікторія Розенцвейг. Серія мої МАФи. 2023 26 малюнків. Шовкодрук.

Змішана техніка. Ілюстрацію подано з сайту художниці:

<https://rozentsveih.com/my-kiosks>



3.2.15. Вікторія Розенцвейг. Серія Про дитячі спогади. 2023. 15 малюнків.

Папір, олівець. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/e6stIsc6Q>



3.2.16. Григорій Сковорода. Фонтан нерівне равенство. До 1794. Рисунок.

Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/ONwfQpvBx>



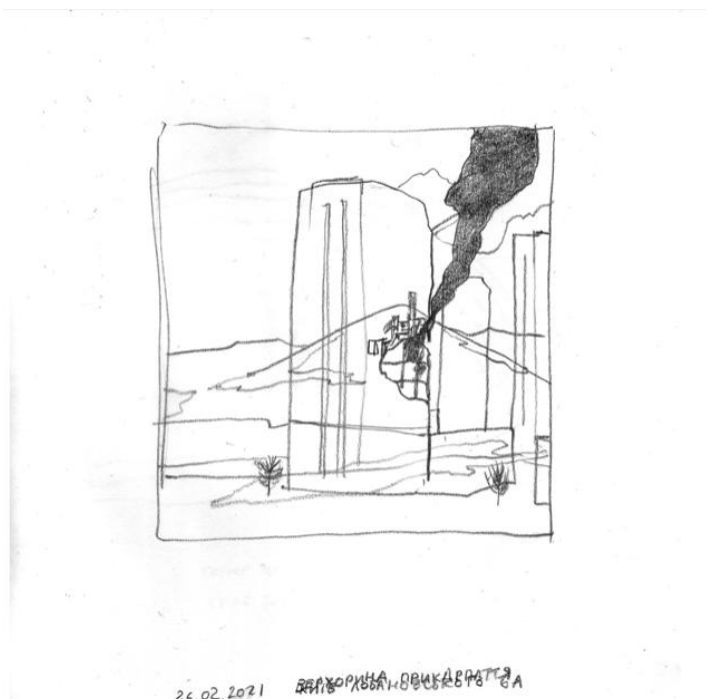
3.2.17. Павло Маков. Дощ. 2022-2023. Змішана техніка Багаторазове кольорове інтаглію. Малюнок кольоровими олівцями. 72x82 Ілюстрацію подано з сайту художника: <https://www.makov.com.ua/ua/work/rain#1/0/0>



3.2.18. Каріна Синиця. Дарницькі фонтани. 2022. Змішана техніка. Папір, олівець, дерево. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/bs6iv1YiM>



3.2.19. Каріна Синиця. про себе (про тебе). 2023. Змішана техніка. Папір, акрил, олівець. 29x42. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/BBgEYnFyy>



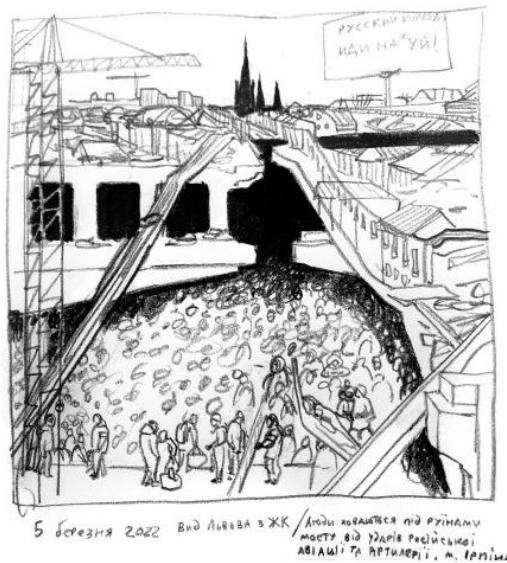
3.2.20. Інґа Леві. 26 лютого. Верховина, Прикарпаття / Київ, Лобановського, ба. 2022. Папір, олівець. 21x21. Архів мистецтва воєнного стану.

<https://waa.umca.art/artwork/untitled-day-3>

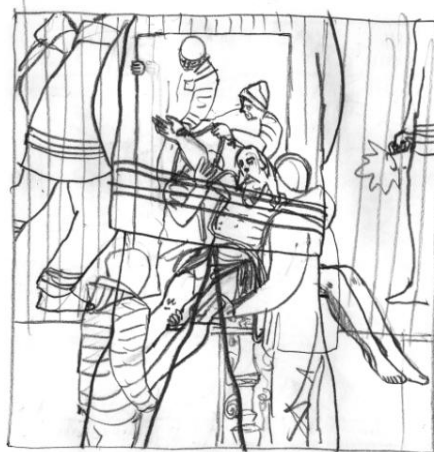


3.2.21. Інга Леві. 1 березня. Прикрашання підвалу, Львів / Обстріл телевежі,  
Київ. 2022. Папір, олівець. 21x21. Архів мистецтва воєнного стану.

<https://waa.umca.art/artwork/day-5>



3.2.22. Інга Леві. 5 березня. Вид Львова з ЖК / Люди ховаються під руїнами  
мосту від ударів російської авіації та артилерії, Ірпінь. 2022. Папір, олівець.  
21x21. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/day-9>



8 березня 2022. Переміщення фігури Ісуса Христа з Вірменського собору в укриття, Львів / Рятівники дістають людину з-під завалів будинку після авіаудару по місту, Суми

3.2.23. Інга Леві. 8 березня. Переміщення фігури Ісуса Христа з Вірменського собору в укриття, Львів / Рятівники дістають людину з-під завалів будинку після авіаудару по місту, Суми. 2022. Папір, олівець. 21x21. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/day-12>



3.3.24. Даша Чечушкова. Вічне повернення. 2024. Із серії Посібник перед сповіддю. Офорт. Папір. акватинта, травлений штрих. 16,2x11,3. Одеський національний художній музей. Ілюстрацію подано з сайту:

<https://lnk.ua/RGD6O1acO>



3.3.25. Юрій Болса. Без назви. 2022. Папір, фломастер. А4. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/bdKREtAVC>

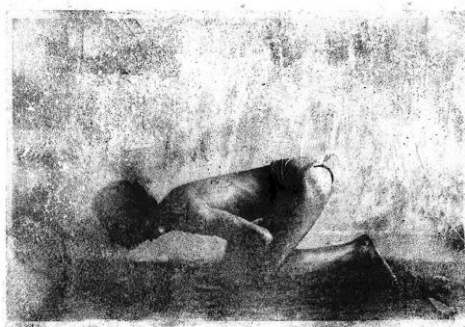


3.3 26. Маргарита Половінко. Сон у посадці. 2022. Папір, кров, олівець. Ілюстрацію подано з сайту: <https://surl.li/rjgbnk>



3.3.27. Катерина Покора. Moment of silence I. 2022. Змішана техніка. Калька, друкарська фарба. 300x300. Ілюстрацію подано з сайту:

<https://lnk.ua/sL3MBQz2n>

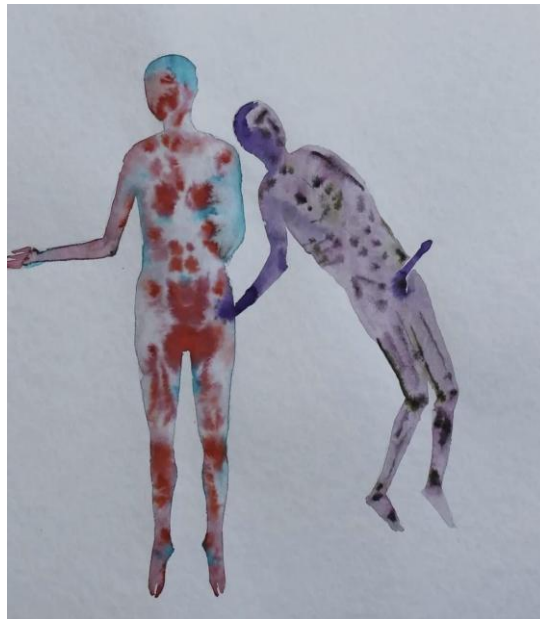


3.3.28. Катерина Покора. Катерина Покора. Moment of silence II. 2022. Гравюра. Папір.40x60. Ілюстрацію подано з сайту:

<https://lnk.ua/LAEvOOmQW>



3.3.29. Kinder Album. російські солдати гвалтують жінок в українських містах. 11 березня 2022. Папір, акварель, кулькова ручка. 42x30. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/russian-soldiers-rape-women-ukrainian-cities>

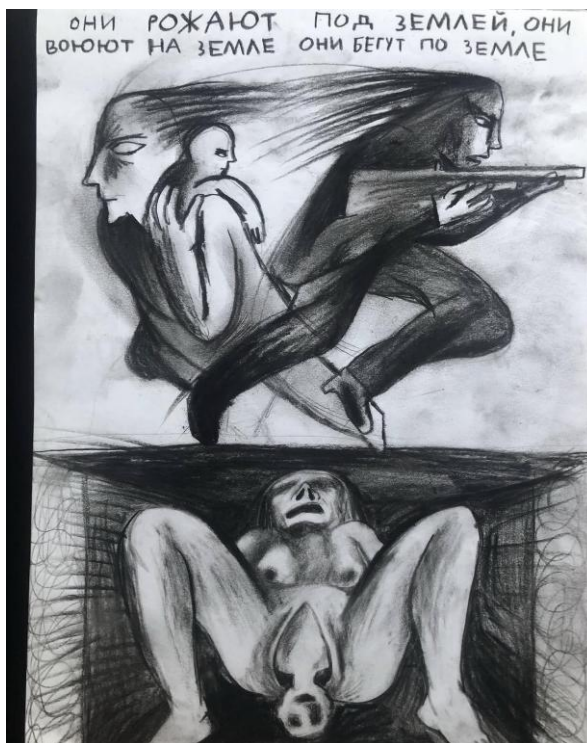


3.3.30. Данило Мовчан. росіянин гвалтує українську жінку. 2022. Малюнок. Папір, акварель. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/e3XQ3lcB1>



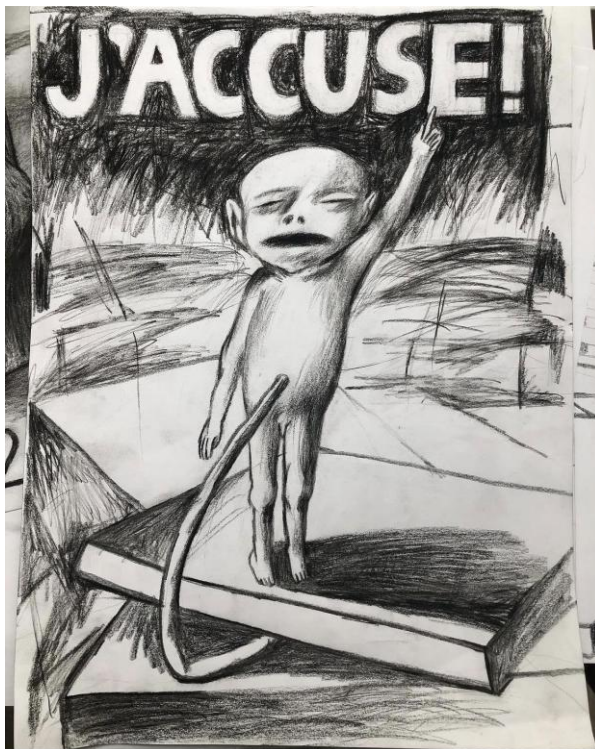
3.3.31. Данило Мовчан. Маріуполь. 2022. Малюнок. Папір, акварель.

Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/LP4xo6BPI>



3.3.32. Дана Кавеліна. 8. 2022. Малюнок. Папір, вугілля. Ілюстрацію подано з

сайту: <https://lnk.ua/8sbP5aDR4>



3.3.33. Дана Кавеліна. Маріуполь!!!. 2022. Малюнок. Папір, вугілля.

Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/isgMya68r>



3.3.34. Євген Коршунів. Ван Дам. 2024. З проєкту. Рисунок. Папір, кулькова ручка. Ілюстрація подана з сайту: <https://lnk.ua/BQbaLpYsS>



3.4.35. Аліса Гоц. Ttwo 3. 2025. Літографія. Папір. 12x14. Ілюстрацію подано з сайту: <https://yoom.com.ua/graphics/ttwo-3>



3.4.36. Матвій Вайсберг. Alter pinacotec rozp'yatya за Рубенсом. 25 квітня 2022. Чорний папір, кольорові олівці, олійна пастель. А4. Архів мистецтва воєнного стану. <https://waa.umca.art/artwork/alter-pinakothec-crucifixion-after-rubens>



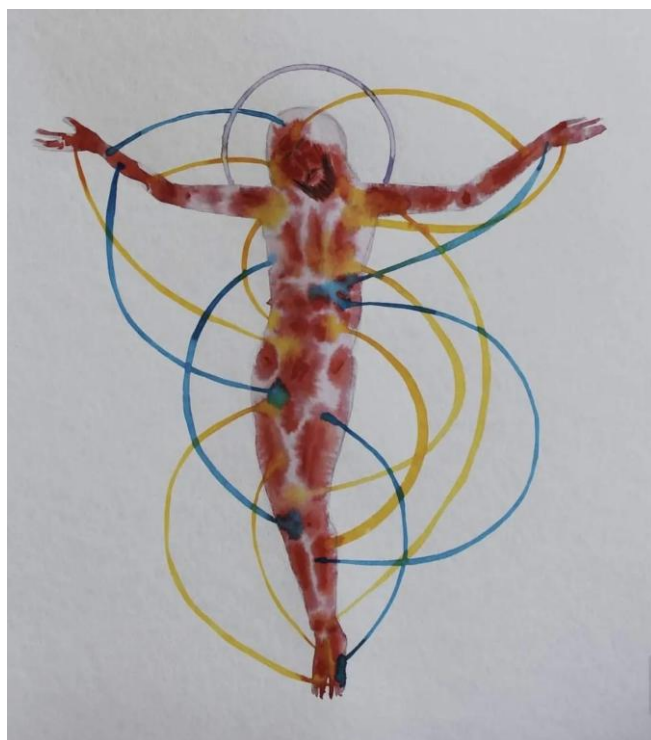
3.4.37. Ежен Делакруа. Свобода, що веде народ. 1830. Полотно, олія.  
260x325. Лувр



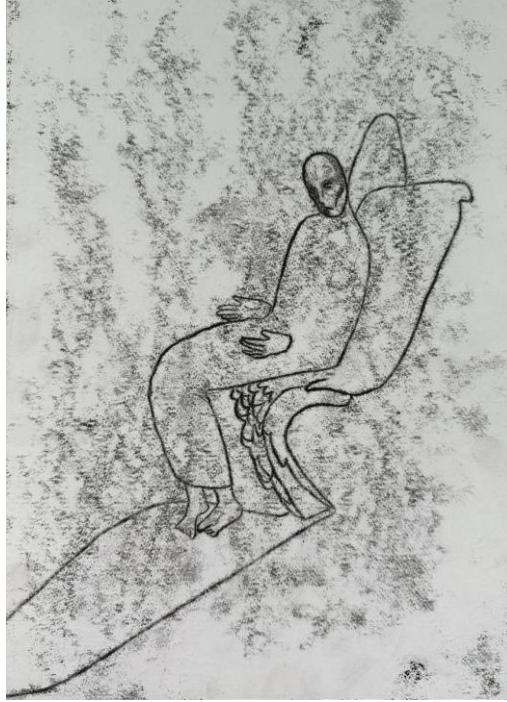
3.4.38. Нікіта Кравцов. Ескіз до муралу в Парижі. 2022. Папір, фломастер.  
29x21. Ілюстрацію подано з сайту: <https://goo.su/UNCchz>



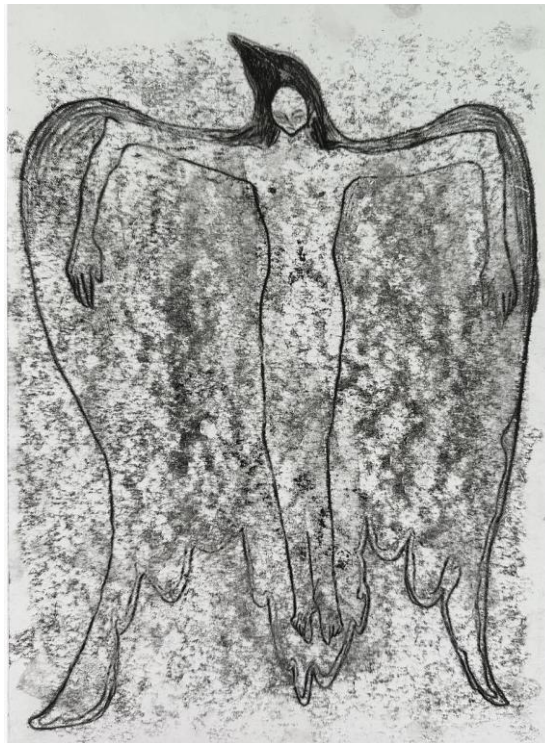
3.4.39. Данило Мовчан. росіяни катують Ісуса Христа. 2022. Малюнок. Папір, акварель. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/pwDpaojNW>



3.4.40. Данило Мовчан. Ісус Христос. 2022. Малюнок. Папір, акварель. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/h7rjhLSzV>



3.4.41. Лілія Небера. Янгол-охоронець на прийомі у психотерапевта. 2024.  
Діатипія. Папір, олія. А4. Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/ZQAZdrtzf>



3.4.42. Лілія Небера. В укритті. 2024. Діатипія. Папір, олія. А4. Ілюстрацію  
подано з сайту: <https://lnk.ua/LUdCJZCsK>



3.4.43. Михайло Скоп. Земля свободи. 2023. Цифровий дереворит.

Ілюстрацію подано з сайту: <https://lnk.ua/yCJO5F6SK>



3.4.44. Олеся Джураєва. Ми стоїмо на своїй землі. 2022. Ксилографія.

Дереворит, папір, чорнозем. 12,3x23,2. Ілюстрацію подано з сайту

художниці: <https://dzhurayeva.art/category/ksylografia/>



3.4.45. Дмитро Мілов. Ретровіль. 2022. Змішана техніка. Глибокий друк, китайська туш, червоні чорнила. 41x29,5. Ілюстрацію подано з сайту:

<https://yoom.com.ua/graphics/retrovil>



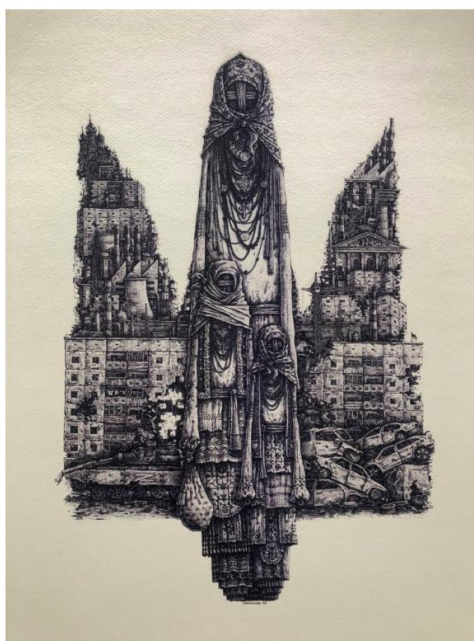
3.4 46. Дмитро Мілов. Маріуполь. 2022. Змішана техніка. Глибокий друк, китайська туш, червоні чорнила. 41x29. Ілюстрацію подано з сайту:

<https://yoom.com.ua/graphics/mariupol-3>



3.4.47. Дмитро Кришовський. Тримаймося. 2025. Папір, чорнило. 101x72.

Ілюстрація подано з сайту: <https://lnk.ua/1tms9ScsW>



3.4.48. Дмитро Кришовський. Вистоїмо. 200 день війни. Серія Моттанка. 2022. Папір, чорнило. 101x 72. Ілюстрацію подано з сайту:

<https://lnk.ua/G90AOxA2E>



3.4.49. Дмитро Кришовський. Вистоїмо. 300 день війни. Серія Моттанка.  
2022. Папір, чорнило. 101x 72. Ілюстрацію подано з сайту:

<https://lnk.ua/GBmEgMb35>



3.4.50. Дмитро Красний. Без назви. 2022. Літграфія. Ілюстрацію подано з  
сайту: <https://lnk.ua/JAQcovZXz>





3.5.53. Влада Ралко. (67) Без назви (Миру мир). 21 квітня 2022. Серія Львівський щоденник. Змішана техніка. Папір, кулькова ручка, акварель, маркер. 30x21. Архів мистецтва воєнного стану.

<https://waa.umca.art/artwork/lviv-diary-series-67>