

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І АРХІТЕКТУРИ

Кафедра теорії та історії мистецтва

КВАЛІФІКАЦІЙНА БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

**на тему: Художня артикуляція колективної травми
через тіло в українському мистецтві 2022–2025 років**

Виконала: здобувачка IV курсу I освітнього рівня,
групи ЗФН ТІМ/БФК-22, заочної форми навчання
спеціальності 023 “Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація”
освітньо професійної програми
“Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва”
ПАВЛОВСЬКА СОЛОМІЯ ЯРОСЛАВІВНА

Науковий керівник: доцент, канд. філос. наук
СОЛЯРСЬКА-КОМАРЧУК ІРИНА ОЛЕГІВНА

Рецензент: доктор філософії (PhD)
СЬОМАК ОКСАНА ЮРІЇВНА

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Павловська С. Я. Художня артикуляція колективної травми через тіло в українському мистецтві 2022–2025 років. – Рукопис.

Кваліфікаційна бакалаврська робота за ОПП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2026.

У роботі досліджено особливості художньої артикуляції колективної травми через тіло в українському мистецтві 2022–2025 років та визначена тенденція розвитку його візуально-пластичних й іконографічних рішень. Теоретичну основу роботи становлять концепції культурної пам'яті, посттравматичних студій, феноменології тіла, а також художньої інтерактивності та перцепції.

Простежено трансформацію тілесного наративу від часів Другої світової війни до сьогодення. Встановлено, на початку повномасштабного вторгнення російського агресора в Україну відбулась видозміна наративу з «тіла-емблеми» на «тіло-свідка». Формується нова іконографія зображення війни: на зміну парадигми репрезентації тіла епохи соцреалізму як ідеологізованого героїчного образу приходить етика візуалізації травми; художники апелюють до концепції «архіву травми»; тіло набуває функції носія колективної пам'яті.

Доведено, що концептуальною віссю, навколо якої обертається сучасне українське мистецтво, стає тріада «тіло–травма–пам'ять». Тіло постає медіумом пам'яті, носієм психологічного й соціокультурного досвіду спільноти, яка зазнала жахів війни. На перший план мистецтво висуває тілесну крихкість, травмованість. Ці перетворення свідчать про перехід від державоцентричної до антропоцентричної моделі репрезентації війни, де людський досвід є важливішим за ідеологічну риторику.

На основі аналізу творів сучасних українських художників та висвітлення ключових виставкових проєктів Києва 2022–2025 років окреслено модуляцію етики візуалізації травми. Показано, що кураторські практики

сьогодення відходять від естетизації насильства й тяжіють до делікатного, емпатійного показу тілесності. Посилюється жіноча художня оптика, створюється нова форма культурної пам'яті – «пам'ять співприсутності». Візуальна мова цього часу відмовляється від композиційної цілісності та монументальної пластики часів Другої світової війни: натомість з'являються фрагментарність зображення, тремтлива лінія, вільний мазок, тобто форми, в яких самі засоби письма набувають статусу симптомів травми.

Аналіз українського виставкового простору підтвердив появу нових жанрових і медіальних рішень, спрямованих на документування травми. Живопис, графіка, скульптура, фотопроекти, інсталяції, перформативні практики, цифрові технології формують візуальний «архів болю», в якому тілесність постає одночасно як доказ, символ і метафора.

Результати дослідження поглиблюють розуміння візуальної мови воєнного часу. Здійснено систематизацію художніх стратегій репрезентації травми у контексті тілесності як центрального візуального й концептуального елементу сучасної мистецької мови війни. Уточнено терміни: «тіло», «тілесність», «травмоване тіло», «колективна травма», «травмоване покоління», «художня артикуляція». Визначено основні типи тілесних наративів такі, як героїчний, меморіальний, травматичний, терапевтичний. Доведено, що значну роль у сучасній іконографії відіграє жіноча художня оптика. З'ясовано реакцію на виставкову стратегію у військовий період.

Практичне значення роботи полягає у можливості застосування її висновків у кураторській та музейній діяльності, а також у подальших наукових дослідженнях сучасного українського мистецтва, культурної пам'яті та репрезентації травми.

Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків А (кількість позицій – 63) і Б (кількість позицій – 1 та 5 ілюстрацій). Загальний обсяг роботи – 161 сторінка, обсяг основного тексту – 64 сторінки. Список використаних джерел включає 52 найменування.

Ключові слова: українське мистецтво, художня стратегія, виставковий простір, візуально-пластичні й іконографічні рішення, тіло, тілесність, травмоване тіло, колективна травма, травмоване покоління, ідентичність.

ABSTRACT

Pavlovsk S.Y. The Artistic Articulation of Collective Trauma Through the Body in Ukrainian Art, 2022–2025. – Manuscript.

Final qualifying work bachelor's degree for EPP «Art Criticism. Theory and History of Art». National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2026.

The work examines the peculiarities of artistic articulation of collective trauma through the body in Ukrainian art of 2022–2025 and identifies trends in the development of its visual, plastic, and iconographic solutions. The theoretical basis of the work consists of concepts of cultural memory, post-traumatic studies, phenomenology of the body, as well as artistic interactivity and perception.

The transformation of the narrative about the body from World War II to the present day has been traced. It has been established that at the beginning of the full-scale invasion of Ukraine by the Russian aggressor, the narrative changed from "body-emblem" to "body-witness".

A new iconography of war imagery is emerging: the paradigm of representing the body in the era of socialist realism as an ideologized heroic image is being replaced by the ethics of visualizing trauma; artists appeal to the concept of the "archive of trauma"; the body acquires the function of a carrier of collective memory.

It has been proven that the conceptual axis around which contemporary Ukrainian art revolves is the triad of "body–trauma–memory". The body becomes a medium of memory, a carrier of the psychological and sociocultural experience of a community that has endured the horrors of war. Art brings bodily fragility and trauma to the forefront. These transformations testify to the transition from a state-

centric to an anthropocentric model of representing war, where human experience is more important than ideological rhetoric.

Based on an analysis of works by contemporary Ukrainian artists and coverage of key exhibition projects in Kyiv in 2022–2025, the modulation of the ethics of trauma visualization is outlined. It is shown that contemporary curatorial practices are moving away from the aestheticization of violence and toward a delicate, empathetic reflection of corporeality. Women's artistic optic is strengthening, a new form of cultural memory is being created – "memory of co-presence". The visual language of this time abandons the compositional integrity and monumental plasticity of the Second World War: instead, there is fragmentation of the image, a trembling line, a free brushstroke, that is, forms in which the means of writing themselves acquire the status of symptoms of trauma.

Analysis of the Ukrainian exhibition space confirmed the emergence of new genre and media solutions aimed at documenting trauma. Painting, graphics, sculpture, photo projects, installations, performative practices, and digital technologies form a visual "archive of pain" in which corporeality appears simultaneously as evidence, symbol, and metaphor.

The results of the study deepen understanding of the visual language of wartime. Artistic strategies for representing trauma in the context of corporeality as a central visual and conceptual element of contemporary artistic language of war have been systematized. The terms "body", "corporeality", "traumatized body", "collective trauma", "traumatized generation", and "artistic articulation" have been clarified. The main types of bodily narratives, such as heroic, memorial, traumatic, and therapeutic, have been defined. It has been proven that female artistic optics play a significant role in contemporary iconography. The reaction to the exhibition strategy during the war period has been clarified.

The practical significance of the work arises from the possibility of applying its conclusions in curatorial and museum activities, as well as in further scientific research into contemporary Ukrainian art, cultural memory, and the representation of trauma.

The thesis consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references, and Appendices A (63 items) and B (1 item and 5 illustrations). The total length of the thesis is 161 pages, with the main text comprising 64 pages. The list of references includes 52 titles.

Keywords: *Ukrainian art, artistic strategy, exhibition space, visual-plastic and iconographic solutions, body, corporeality, traumatized body, collective trauma, traumatized generation, identity.*

ЗМІСТ

ВСТУП	9
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	14
1.1. Історіографія розвитку наукової думки за темою дослідження	14
1.2. Методологія дослідження	17
1.3. Емпірична база дослідження	18
<i>Висновки до розділу 1</i>	19
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОЛЕКТИВНОЇ ТРАВМИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	21
2.1. Соціально-філософські витоки художньої репрезентації колективної травми через тілесність	21
2.2. Іконографія тіла в українському мистецтві доби Другої світової війни	26
<i>Висновки до розділу 2</i>	32
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦЬКО-РЕФЛЕКСИВНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАВМОВАНОГО ВІЙНОЮ ТІЛА (2022–2025)	34
3.1. Зміна наративу в репрезентації травмованого війною тіла на початку російсько-української війни (2022)	34
3.2. Артикуляція травмованого тіла у виставковому просторі Києва (2025)	38
3.2.1. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві» у Національному музеї «Київська картинна галерея» (10.09.2025–12.10.2025)	38
3.2.2. Виставка «Віднайдене у втратах». Український Дім. Київ, Україна (11.09.2025–5.10.2025)	50
3.2.3. Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026)	56

3.2.4. Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026)	60
3.2.5. Виставка «Певні докази майбутнього / Certain Future Evidence». PinchukArtCentre. Київ, Україна (21.06.2025– 04.01.2026)	61
3.3. Трансформація наративу та художніх артикуляцій травмованого війною тіла протягом 2022–2025 років	64
<i>Висновки до розділу 3</i>	68
ВИСНОВКИ	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	73
ДОДАТКИ	79
Додаток А	80
Анотований список ілюстрацій	80
Ілюстрації	90
Додаток Б	154
Інтерв'ю з Оксаною Підсухою, в.о. генерального директора Національного музею «Київська картинна галерея». 16 вересня 2025 року	154
Ілюстрації	157

ВСТУП

Актуальність теми

Глобальні соціальні трансформації та геополітичні події безпосередньо впливають не лише на хід історії, а й на вектор розвитку художньої культури. Візуальне мистецтво постає маркером доби, що дає можливість аналізувати наративи та соціальні зміни.

Повномасштабна російська агресія проти України 2022–2025 років радикально змінила не лише політичну й соціальну реальність, а й наратив української візуальної культури. Мистецтво взяло на себе функцію «архіву пам'яті», інструмента опрацювання колективного болю. Оперуючи образом колективної травми через тіло, митці трансформують індивідуальний біль у колективний досвід.

Художник виступає не як пасивний об'єкт трагедії, а як свідок, який повертає війні людський вимір, показує її не через пафос батальних сцен, а через крихкість людського життя. Арт-проекти на підставі мікроісторій формують доказову базу для винесення агресору вердикту часу. Мистецтво стає фундаментом емоційно вкоріненої солідарності, що відрізняється від офіційного патріотизму, виступає як переживання спільного болю та спільних цінностей. Така солідарність будується не на гаслах, а на іманентних культурних кодах. В умовах тотальної війни мистецтво дає людині відчуття приналежності до спільноти, яку неможливо знищити ракетами.

Образ тілесності в українському мистецтві часів повномасштабної російської агресії в Україну постає як одна з найбільш концептуальних форм артикуляції колективної травми, завданої війною. Тіло стає не лише об'єктом зображення, а й носієм культурної пам'яті, людського досвіду та соціальної етики. Сьогодні викристалізовується нова феноменологія війни, де тілесність стає тілом-пам'яттю.

З'являються нові жанрові й медіальні рішення, спрямовані на документування травми. Живопис, графіка, скульптура, фотопроекти, інсталяції, кераміка, перформативні практики, цифрові технології утворюють

візуальний «архів болю», в якому тілесність постає одночасно як доказ, символ і метафора. Це створює новий гуманітарний горизонт, де мистецтво може допомогти відновити співчуття та жагу до життя.

Проте в українському академічному просторі ми не маємо комплексного дослідження візуальної культури пероду повномасштабної російської агресії в Україну (2022–2025). Через фрагментарність досліджень бракує, зокрема: чітко сформульованої картини зміни наративу сучасного мистецтва у порівнянні з мистецтвом Другої Світової війни; систематизованого аналізу трансформації художньої артикуляції колективної травми через тіло в українському мистецтві 2022–2025; аргументованого уявлення щодо тенденції розвитку його візуально-пластичних й іконографічних рішень.

Вирішення цих проблем у сучасному контексті є важливим не лише для гуманітарної і соціальної наук, а й для практичного застосування у таких сферах, як виставкова діяльність, медіа та соціальна робота. У цьому ракурсі обрана тема дослідження актуальна і лежить в межах магістрального напрямку сучасного наукового дискурсу.

Мета дослідження – проаналізувати художні артикуляції колективної травми через образ тіла в українському мистецтві 2022–2025 років і визначити тенденцію розвитку його візуально-пластичних й іконографічних рішень.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання**:

- окреслити історіографію розвитку наукової думки за темою дослідження, визначити стан наукової розробки проблеми, виявити лакуни та визначити підходи у вивченні проблеми;

- сформувати понятійно-термінологічний апарат дослідження: уточнити ключові терміни: «тіло», «тілесність», «травмоване тіло», «колективна травма», «травмоване покоління», «художня артикуляція»; виробити методологію дослідження та визначити емпіричну базу дослідження;

- розкрити соціально-філософські витоки художньої репрезентації колективної травми через тілесність;

– визначити іконографію тіла в українському мистецтві доби Другої світової війни;

– встановити вектор зміни наративу та особливості репрезентації травмованого війною тіла на початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну (2022);

– дослідити артикуляцію травмованого тіла у виставковому просторі Києва (2025);

– охарактеризувати трансформацію художніх артикуляцій травмованого війною тіла протягом 2022–2025 років.

Об’єкт дослідження – українське мистецтво в умовах російсько-української війни (2022–2025 роки).

Предмет дослідження – художня артикуляція проблеми колективної травми через образ тіла в українському мистецтві 2022–2025 років.

Методи дослідження. У дослідженні застосований *комплексний підхід*, що поєднує методи мистецтвознавчого, психологічного, соціологічного та культурологічного аналізу для створення багатовимірного бачення травмованого війною тіла як художнього явища.

Основу дослідження складають такі методи мистецтвознавчого аналізу, як: *історико-хронологічний* – для з’ясування етапів розвитку українського мистецтва у контексті його історичного розвитку (від середини ХХ до початку ХХІ століть); *компаративний метод* – для порівняння наративів та художньої репрезентації колективної травми в українському мистецтві часів Другої світової війни та періоду повномасштабного вторгнення Росії в Україну (2022–2025); *формально-стилістичний метод* – для визначення стильових особливостей творів художників; *іконографічний* – для осмислення змістів, сюжетів, символів та образів мистецьких творів; *іконологічний* – для розкриття філософського, світоглядного та культурного змісту образів.

Емпіричну базу дослідження складають: візуальні та звукові матеріали (живопис, графіка, скульптура, кераміка, фото, інсталяції, цифрові технології, тексти), а також інтерв’ю, зібрані в межах тематики дослідження.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі *уперше* :

- здійснено систематизацію художніх стратегій репрезентації травми у контексті тілесності як центрального візуального й концептуального елемента сучасної мистецької мови війни;

- визначено основні типи тілесних наративів такі, як героїчний, меморіальний, травматичний, терапевтичний;

- введено до наукового обігу поняття «художня артикуляція», що вирізняє інтерактивний вектор сучасних мистецьких практик від зображальних практик другої половини ХХ ст.

- *Уточнено:* на початку повномасштабного вторгнення російського агресора в Україну (2022) відбувається зміна наративу в художній артикуляції травмованого тіла – від «тіла-емблеми» до «тіла-свідка», тіло набуває функції «архіву травми», носія колективної пам'яті;

- протягом 2022–2025 років кураторські практики відходять від естетизації насильства до емпатійного показу тілесності;

- значну роль у сучасній іконографії відіграє жіноча художня оптика.

Доповнено: перелік жанрових і медіальних рішень, спрямованих на документування травми.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості застосування його результатів у кураторських практиках, музейних експозиціях, гуманітарних програмах і викладанні дисциплін, пов'язаних із сучасним мистецтвом, культурною пам'яттю та тілесністю. Це визначає перспективи подальших досліджень з аналізу трансформації образу травмованого тіла в повоєнному культурному середовищі.

Робота виконана самостійно та не містить плагіату.

Апробація результатів дослідження. Основні наукові положення роботи викладено:

1) в одноосібній публікації у науковому фаховому виданні України

Павловська С. Я. Художня артикуляція колективної травми через тіло в українському мистецтві 2022–2025 років. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія Філософія, культурологія, соціологія*. 2025. Вип. 30. С. 242-257.

<https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/culturology/article/view/487>;

2) тезах доповіді на міжнародній науковій конференції

Павловська С. Я. Artistic articulation of bodily trauma in the visual culture of Ukraine 2022–2025: тези доп. V міжнародна науково-практичної конференції «Гагенмейстерські читання: Українська культура та мистецтво в умовах війни: сучасний стан і візії майбутнього», м. Кам'янець-Подільський, 4–5 грудня 2025 р. (у друці);

3) виступах на міжнародних науково-практичних конференціях

1. Pavlovska S. Artistic Strategies of Representing Collective Trauma in Ukrainian Art of the Mid-20th – Early 21st Centuries: програма VI Міжнар. наук.-практ. конф. «Феномен культури постглобалізму: культурна демократизація, креативні простори та культурні політики», м. Київ, 27–28 листопада 2025 р. / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. Київ: МДУ, 2025. С. 22.

<http://repository.mu.edu.ua/jspui/handle/123456789/10210>

2. Pavlovska. S. Artistic articulation of bodily trauma in the visual culture of Ukraine 2022–2025: програма V Міжнар. наук.-практ. конф. «Гагенмейстерські читання: Українська культура та мистецтво в умовах війни: сучасний стан і візії майбутнього»: м. Кам'янець-Подільський, 4–5 грудня 2025 р. Кам'янець-Подільський, 2025. С. 17.

<https://art.kpnu.edu.ua/kafedra/nauka-kafedry/gagenmeister/>

Структура та обсяг роботи. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків А (кількість позицій – 63) і Б (кількість позицій – 1 та 5 ілюстрацій). Загальний обсяг роботи – 161 сторінка, обсяг основного тексту – 64 сторінки. Список використаних джерел включає 52 найменування.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія розвитку наукової думки за темою дослідження

Репрезентація травмованого війною тіла має довгу історіографію, яку можна прослідкувати з античності до наших часів. У кожній епосі травмоване тіло постає в іманентних формах, що створює особливий сенс сприйняттю.

Проблема артикуляції колективної травми через тіло доволі широко репрезентована як у сучасній вітчизняній, так і зарубіжній науковій літературі. У вітчизняному дискурсі вона отримала виняткового резонансу в часи російсько-української війни (2022–2025). Досліджуються такі питання, як: психологія травми [6; 7; 18; 26]; пам'ять і травма [27]; метафізика тілесності [5]; проблеми колективної травми [8; 29]; тілесна ідентичність як самоідентичність у контексті культури повсякдення [35]; еволюція поняття «травматичний досвід» [11].

Особливе місце займають роботи, присвячені мистецьким рефлексіям подій російсько-української війни, художній артикуляції колективної травми через тіло, специфіці художніх трансформацій у сучасному українському просторі [1; 4; 9; 12; 14; 20-23; 25; 28; 31].

У західному науковому полі підіймаються такі питання, як: травма і колективна ідентичність [36]; механізми та засоби передачі пам'яті про травму в суспільстві впродовж поколінь [37]; національна травма і колективна пам'ять [24; 46]; медійні репрезентації травми у світовій і міжнародній політиці [39]. У межах психоаналітичного підходу досліджується реакція людей на травматичні події, вивчаються механізми психологічного захисту [41]. Концепції сучасних дослідників [38; 40; 42-45; 47-49] утворюють теоретичний каркас для аналізу того, як травма репрезентується через тіло, як її бачить глядач і як художня артикуляція може змінювати етичні та політичні рамки сприйняття.

Наукові розробки за обраною тематикою можна умовно поділити на три блоки: перший – присвячений означенню понятійно-термінологічного апарату

у контексті сучасного наукового дискурсу; другий – містить аналіз наукових концептів культурної пам'яті, посттравматичних студій і феноменології тіла; третій – мистецьким рефлексіям подій російсько-української війни, візуальному виміру травми, специфіці художніх трансформацій у сучасному українському мистецтві

Внесемо деяку ясність у розуміння такого поняття як «тіло» та пов'язаного з ним термінологічного ряду – «тілесність», «травмоване тіло», «колективна травма», «травмоване покоління». Це забезпечить термінологічну точність і дасть змогу вибудувати цілісну аналітичну рамку дослідження.

У традиційній анатомічній і психологічній оптиці тіло визначається як фізична оболонка живої істоти, що протиставляється нематеріальним вимірам – свідомості, душі, пам'яті. Сучасні гуманітарні студії значно розширюють це розуміння. Тілесність розглядається як багатовимірна категорія, де біологічне, соціальне й культурне переплітаються, утворюючи динамічний конструкт, який постійно змінюється під впливом історичних контекстів, владних структур та медійних практик [13; 33; 34].

«Травмоване тіло» інтерпретується як тіло, яке отримало фізичну або психологічну травму внаслідок зовнішнього впливу, що призвело до його зміни або руйнування. Про колективну травму ми говоримо, якщо нормальне життя групи порушується через події, що виходять за межі особистої трагедії й стосуються багатьох членів суспільства (війни, колоніалізм, репресії, геноцид, вимушена міграція тощо), «коли група стикається з ситуацією, несумісною з її цілями, що руйнує звичну групову взаємодію» [7, с.10].

У результаті колективної травми групові цінності зазнають деструктивних змін, деформації, аж до повного руйнування. Група прагне їх захистити, щоб зберегтися як соціальний суб'єкт. Для цього деякі цінності доводиться трансформувати, поновлювати, удосконалювати, замінювати іншими. Якщо це вдається, група успішно переживає колективну травму і переходить на новий щабель свого розвитку. Якщо ж таке опрацювання

пов'язане із значними труднощами або наявних засобів недостатньо через брак ресурсів, вихід зі складної ситуації стає неможливим або дається занадто дорогою ціною [6, с. 9].

У разі неможливості реального відновлення група змушена використовувати захисні механізми, щоб послабити переживання травми й зберегти від руйнування свої цінності та групову ідентичність. Одним із таких механізмів є сублімація – перетворення травми на історію, міф, витвір мистецтва. Ідентифікація події як травматичної, що завдає непоправної шкоди самоідентифікації колективному суб'єкту, формується, як правило, зацікавленими групами, які володіють владою, а потім передається широким верствам суспільства.

«Травмоване покоління» – поняття, що описує колективну травму, яка передається від одного покоління до іншого, часто несвідомо, впливаючи на психіку, поведінку і навіть здоров'я нащадків. Це призводить до повторюваних сценаріїв й емоційних труднощів у наступних поколіннях.

Ті, хто вижив у тривалому конфлікті, можуть страждати від багатьох аспектів посттравматичних стресових реакцій, таких як депресія, страх, тривога, спалахи насильства, внутрішню пригніченість, почуття провини та невдалі особисті стосунки [51]. Нащадки жертв війн, терору, геноциду успадковують травму, стають носіями переживань своїх пращурів. И чим менше можливостей у суспільства перемогти колективну травму, тим більше ймовірність закріплення її наслідків у майбутньому.

З часом сила травми згасає, але наслідки травми не зникають. Вони закріплюються в груповій ідентичності, ментальності, національному характерові й мають здатність впливати на психологію далеких нащадків. Як частина історичної пам'яті, травма може довго перебувати у латентному вигляді й активуватися в нових умовах, символічно відтворюючи події давнини, коли відбулось первинне травмування, з можливістю «переграти» ці події по-новому, «виправивши» історичні помилки [52].

Нарешті, поняття «художня артикуляція», що грає ключову роль цьому дослідженні. У контексті проблеми, що вивчається, – це спосіб вираження (артикуляції) ідеї колективної травми, яка розкривається в українському мистецтві 2022–2025 років через образ тіла. Для створення тілесного образу використовується різні засоби виразності, зокрема в живописі – колір, світлотінь, композиція, фактура, перспектива.

Огляд праць дозволяє констатувати: попри численні наукові джерела, комплексного аналізу художньої артикуляції колективної травми через образ тіла в українському мистецтві 2022–2025 років досі бракує. Саме ця лакуна обумовила тему кваліфікаційної роботи.

Теоретичним підґрунтям дослідження виступають концепти Зіґмунда Фрейда [32], Мішеля Фуко [33], який розглядав тіло як об’єкт дисциплінарних практик і простір реалізації владних стратегій, та Моріса Мерло-Понті [13], котрий осмислював тіло як феноменологічний медіум сприйняття світу. На основі їх ідей була сформована ключова парадигма дослідження: 1) тілесність – це не тільки біологічне тіло, а й складний соціальний і культурний конструкт, що формується і трансформується під впливом різних інститутів та ідеологій; 2) найбільш повно бачення світу реалізується в художньому досвіді, де тіло позбавляється монополії об’єктивації інших тіл; 3) у центрі чуттєвого акту видимого стоїть художник.

1.2. Методологія дослідження

Аналіз джерел свідчить про багатомірність проблеми, яка досліджується, що детермінувало її вирішення на міждисциплінарному рівні – на перетині гуманітарних та соціологічних наук. *Соціокультурний підхід* дозволяє зосередитися на вивченні способів, за допомогою яких пам’ять про подію інтегрується у культурний контекст. *Історико-порівняльний підхід* застосовується для дослідження трансформацій у формах, змісті і функціях феномену в різні історичні періоди, а *психоаналітичний* дає змогу розглянути художню артикуляцію колективної травми через тіло у контексті підсвідомих процесів. Сформована методологічна модель дає можливість інтерпретувати

тіло не лише як художній образ, а як етичну категорію, що формує змістове поле сучасної візуальної культури.

Основу дослідження складають такі методи мистецтвознавчого аналізу, як: *історико-хронологічний* – для з'ясування етапів розвитку українського мистецтва у контексті його історичного розвитку (від середини ХХ до початку ХХІ століть); *компаративний метод* – для порівняння наративів та художньої репрезентації колективної травми в українському мистецтві часів Другої світової війни та періоду повномасштабного вторгнення Росії в Україну (2022–2025); *формально-стилістичний метод* – для визначення стильових особливостей творів художників; *іконографічний* – для осмислення змістів, сюжетів, символів та образів мистецьких творів; *іконологічний* – для розкриття філософського, світоглядного та культурного змісту образів.

1.3. Емпірична база дослідження

Специфіка обраної теми зумовлює необхідність залучення широкого кола візуальних джерел, виставкових проєктів та інститутів, серед яких:

– *музеї, центри сучасного мистецтва*, на базі яких проходило дослідження творів мистецтва: Національний музей «Київська картинна галерея» (Київ); Національний центр «Український Дім» (Київ); PinchukArtCentre (Київ); Музей сучасного мистецтва України (Київ);

– *виставкові проєкти*: виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві» у Національному музеї «Київська картинна галерея»; (10.09.2025–12.10.2025); виставка «Віднайдене у втратах». Український Дім. Київ, Україна (11.09.2025–5.10.2025); виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026); виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.09.2026); виставка «Певні докази майбутнього». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026);

– *відеоматеріали* – живопис, графіка, скульптура, кераміка, фото, відеоінсталяції, присвячені подіям російської агресії 2022–2025 років;

– *цифрові платформи та соціальні медіа* – блоги музеїв, виставок, цифрові архіви.

Висновки до розділу 1

1. Проведено аналіз літературних джерел за темою дослідження, який засвідчив, що образ тілесності є одним із ключових інструментів репрезентації колективної травми в українському мистецтві 2022–2025 років. Тілесність постає не лише предметом зображення, а й методологічним ключем, який відкриває доступ до досвіду спільноти. Встановлено, що попри наявність досліджень колективної травми через тіло, комплексного аналізу художньої артикуляції колективної травми через образ тіла, зокрема у поєднанні з концепціями культурної пам'яті, посттравматичних студій та феноменології тіла, в українському мистецтві 2022–2025 років досі бракує.

2. Сформовано понятійно-термінологічний апарат дослідження; уточнено ключові терміни: «тіло», «тілесність», «травмоване тіло», «колективна травма», «травмоване покоління», «художня артикуляція», що дозволяє забезпечити точність їх використання у контексті сучасного наукового дискурсу.

3. На підставі аналізу наукової думки сформульовано головну парадигму дослідження: 1) тілесність – це не тільки біологічне тіло, а й складний соціальний і культурний конструкт, що формується і трансформується під впливом різних інститутів та ідеологій; 2) найбільш повно бачення світу реалізується в художньому досвіді, де тіло позбавляється монополії об'єктивації інших тіл; 3) у центрі чуттєвого акту видимого стоїть художник.

4. Завдяки поєднанню гуманітарних і соціологічних підходів та інтеграції класичних і новітніх дослідницьких моделей розроблено методологічну базу дослідження, що дозволяє поглянути на феномен колективної травми не лише як історико-культурне, а й соціальне та моральне

явище. Це робить дослідження актуальним у контексті сучасної соціокультурної парадигми.

5. Визначено коло візуальних джерел, що складають платформу для вивчення проблеми дослідження, зокрема: музейні зібрання, на базі яких проходило дослідження творів мистецтва; виставкові проекти; відеоматеріали; цифрові платформи та соціальні медіа.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОЛЕКТИВНОЇ ТРАВМИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Соціально-філософські витоки художньої реперезентації колективної травми через тілесність

Історичні катастрофи такі, як війни, завжди виступали детермінаторами кардинальних змін соціокультурних уявлень про людину, її тілесність і межі вразливості. У цьому контексті мистецтво функціонує не лише як сфера естетичного, а як механізм фіксації досвіду, колективної пам'яті та домінантних наративів епохи. Артикуляція травмованого тіла є одним із ключових індикаторів таких трансформацій – від ідеалізації та героїзації в античний період до візуалізації насильства, соціальної травми та дегуманізації сучасності.

В античній традиції війна була інтегрованою частиною суспільного устрою, а постать воїна інтерпретувалась через призму громадянської доблесті й честі. Візуальні образи підкреслювали фізичну досконалість та силу, формуючи модель тілесності, в якій домінував мотив гідного прийняття кінця та самовладання, що вписувалось у систему репрезентації перемоги й моральної переваги.

Середньовічна культура зміщує фокус із воїнського героїзму на сакральне прочитання болю. Під впливом християнської ідеології травмоване тіло набуває статусу знаку як свідчення віри та святості. У релігійних образах (насамперед у сюжетах мучеництва та Страстей) тілесне страждання стає візуальною мовою, спрямованою на формування емоційної відповіді та моральної рефлексії. Біль осмислюється як шлях духовного самовизначення та випробування.

Ренесансна парадигма вводить у репрезентацію травми гуманістичну концепцію краси. Тема страждання не зникає, однак дедалі подається у

взаємодії з ідеалом гармонійної тілесності. Формується специфічна візуальна дихотомія між фізичною уразливістю та естетичною впорядкованістю образу.

Бароко посилює драматичний вимір зображення травми. Динаміка композиції, театралізація жесту, загострення світлотіньових контрастів і концентрація на моменті кульмінації сприяють інтенсифікації глядацького переживання. Поряд із традиційними героями та святими зображуються скалічені, маргіналізовані, тобто ті, чиє травмоване тіло свідчить не лише про війну, а й про вразливість людини в ширшому соціальному порядку.

У XVIII–XIX століттях, під впливом Просвітництва та розвитку гуманістичної оптики, репрезентація війни набуває секулярного, політичного і критичного характеру. Поранене або вбите тіло вже трактується як емблема жертвності, але водночас як візуальний доказ безглуздості насильства. Травма перестає бути «привілеєм» героїв або мучеників, вона постає ознакою колективної катастрофи.

Модерна доба XX століття радикалізує цей зсув. Масштабність воєн, технічні зміни у веденні бойових дій та досвід геноцидів спричиняють переосмислення тіла як уразливої та масової категорії: травмоване тіло вже не виняток, а симптом епохи. Відбувається зміна медіальної природи свідчення: фотографія та документальні форми стають одними з ключових інструментів для фіксації злочинів і наслідків насильства. У візуальній культурі зростає етичне навантаження зображення – не прикрашати й не героїзувати, а засвідчувати, викривати та зберігати пам'ять.

Отже, історіографічний огляд репрезентації травмованого тіла демонструє еволюцію візуальних моделей страждання: від античної героїзації тілесності – до середньовічної сакралізації болю, ренесансної анатомічної естетизації, барокової афективності та, зрештою, секулярної й критичної оптики Нового часу та модерну. Різночасові способи зображення травми не лише відбивають ціннісні її домінанти епох, а й формують культурні механізми пам'яті, емпатії та політичного осмислення насильства.

У сучасному візуальному дискурсі тілесність постає ключовою категорією в аналітичному полі. Травмоване тіло виявляється не лише біологічним феноменом, а й соціально та символічно навантаженим явищем: у ньому перетинаються приватне переживання, механізми влади, режими пам'яті та нормативні уявлення про насильство.

Артикуляція тілесної травми формується в зоні напруги між самим фактом насильства та його післядією. Це ставить перед дослідником комплекс запитань, зокрема: якими є естетичні моделі її подання; які етичні наслідки має демонстрація чужого болю. Починаючи з другої половини ХХ століття, ці питання інтенсивно розробляються у філософії, соціології, психології, культурології та візуальних студіях. Концепції Моріса Мерло-Понті, Дрю Ледера, Елейн Скаррі, С'юзен Зонтаг, Жоржа Діді-Юбермана, Джудіт Батлер, Арієллі Азулей та інших дослідників утворюють теоретичний каркас для аналізу того, як травма через тіло може змінювати етичні та політичні рамки сприйняття.

Феноменологічна концепція Мерло-Понті [13] пропонує розуміти тіло не як нейтральний об'єкт, а як первинний спосіб нашої присутності у світі. У такому ракурсі тіло стає структурою чуттєвості, за допомогою якої людина формує сприйняття простору, часу та себе. Ця рамка важлива для аналізу травми, оскільки війна порушує базові механізми тілесного вписування у світ. Змінюючи тілесність, вона переформатовує досвід повсякденності, межі можливого і навіть способи саморозуміння.

Дрю Ледер [43], своєю чергою, описує феномен, коли тіло виходить на передній план свідомості саме в моменти збою – болю, хвороби, травми. У таких станах травма спричиняє розрив у звичній ідентифікації з тілом: суб'єкт може переживати його як «чуже», неприйнятне, таке, що потребує нового способу осмислення зв'язку між «Я» та тілесною формою існування.

Ці дві оптики дозволяють описати дисонанс сприйняття травмованої тілесності. З одного боку, ушкоджене тіло може означати обмеження свободи й досвід відчуження, який підсилюється соціальними нормами та

маргіналізацією інакшої тілесності. З іншого боку, травма створює нову чуттєву конфігурацію: змінює спосіб взаємодії зі світом, структурує простір і час, провокує виникнення нових практик, навичок і форм самоусвідомлення.

У цьому контексті принциповою є тема болю, яка супроводжує травму. Елейн Скаррі [48] інтерпретує фізичний біль як досвід, що важко верифікується для стороннього. Скаррі підкреслює, щоб біль став соціально значущим, він потребує оприявлення у знаках – мовних, візуальних, матеріальних. Саме акт винесення болю назовні (через розповідь, мистецький образ) може працювати як протилежність руйнівальній дії насильства.

Окремий вимір проблематики – фотографія та документальні візуальні свідчення війни. Вони не лише демонструють подію, а й формують оптику бачення та позицію глядача. У цьому ключі Жорж Діді-Юберман [42] пропонує розрізняти поверхнєве споживання шокових образів і критичне читання зображення як сліду події та історичного свідчення. Фетишизація перетворює травму на видовищний об'єкт, тоді як критичний погляд вимагає контекстуалізації, етичної участі спостерігача. Інакше кажучи, зображення страждання потребує не лише реакції, а й аналітичної відповідальності. Показ травмованого тіла в мистецтві та медіа неминує виводить на етичні питання: *що* є допустимим у демонстрації чужого болю, яким чином не перетворити страждання на інструмент маніпуляції чи сенсації.

Ола Сігурдсон [49] наголошує, що страждання має парадоксальну структуру: воно є пасивним переживанням, яке водночас змушує суб'єкта до активної внутрішньої роботи – осмислення, дистанціювання або прийняття. Вразливість залежить від культурного контексту, соціальних практик і способу життя. Це означає, що художня артикуляція травми завжди вписана в ширший режим норм та очікувань: одні види болю стають помітними, інші – витісняються.

Етична проблема значною мірою пов'язана з позицією глядача. У феноменологічних та політичних підходах, зокрема у Джудіт Батлер [40], вразливість мислиться як соціально опосередкована: тіло належить людині,

але водочас існує в мережі залежностей, турботи, небезпеки та інституційного регулювання.

С'юзен Зонтаг [10] проблематизує амбівалентність воєнних зображень: вони здатні наближати подію до глядача й одночасно викликати відчуження. Повторюваність і надмірність кадрів насильства може виробляти звикання та втрату здатності до співпереживання. Водночас сам факт бачення включає глядача у поле моральної причетності.

Інший підхід представляє Арієлла Азулей [38], яка наполягає на тому, що зображення страждання може створювати умови солідарності та спільної відповідальності, якщо глядач не зводить його до споживання емоції. У цьому сенсі ключовим стає питання як показувати: з повагою до гідності, з контекстом, без перетворення людини на знак.

Тим часом, художник повинен враховувати, що образ травмованого тіла – не символ війни, а конкретна людина з правом на гідність. Саме тому художня артикуляція травми існує у напрузі між двома вимогами: зробити видимим і не перетворити видиме на красиве видовисько.

Водночас естетичний вимір не завжди означає неприпустиму прикрасу. Він може працювати як механізм концентрації уваги, посилення ясності, створення образу, що здатен утримувати пам'ять про подію. У цьому сенсі естетика є способом організації свідчення.

Окремий пласт становлять художні проєкти, спрямовані на репрезентацію життя людей із бойовими травмами, ветеранів або цивільних, які пережили насильство. Тут змінюється наратив: травмована тілесність може бути показана як досвід, що співіснує з агентністю, гідністю та здатністю до відновлення. Такі практики прагнуть не шокувати, а переозначити уявлення про норму, видимість інвалідності та соціальне включення.

У цьому контексті теза Елейн Скаррі [48] про здатність краси «відтворювати себе» може бути прочитана як аргумент на користь того, що естетичний погляд відкриває простір для уважності й турботи, а не обов'язково веде до прикрашання травми. Однак межа між етичним

підсиленням уваги та естетизацією як згладжуванням болю залишається принципово дискусійною й залежить від контексту, інтенції та способу презентації.

Таким чином, репрезентація травмованого війною тіла є багатовимірним феноменом, що охоплює перцептивні, етичні, політичні та естетичні аспекти.

2.2. Іконографія тіла в українському мистецтві доби Другої світової війни

У радянській художній системі образ тіла був жорстко регламентований каноном соцреалізму. Виконуючи функцію ідеологічного щита, він був покликаний репрезентувати міць держави й непохитність ідеології [2; 15]. У плакаті, монументальному живописі, парадному портреті періоду Другої світової війни травма здебільшого маскувалася, рани, каліцтва, страждання витіснялися, поступаючись місцем героїчному пафосу.

Водночас у межах цього канону почали з'являтися перші паростки нового українського мистецтва: відбувається поступове зміщення оптики – від декларативної героїки до етики свідчення, де тіло стає носієм пам'яті. У протистоянні офіційного пафосу та досвіду людини формується те, що згодом отримало назву «етика тілесності». Зсув від парадної до етичної тілесності стає особливо помітним у живопису Т. Яблонської, графіці М. Дерегуса, В. Касяна, портретах М. Глуценка, роботах С. Єржиківського та С. Отроценка, де формується образ тіла в його сучасних формах.

Картина Тетяни Яблонської «Ворог наближається» (Іл. 2.1) є одним із найвиразніших прикладів нового художнього осмислення тілесності у радянському мистецтві воєнного періоду. Художниця фіксує не лише документальний вимір подій, а й людське переживання війни. Вона перетворює зображення тіла на метафору духовної стійкості, намагаючись передати момент, коли фізичне й моральне зливаються в єдиний імпульс опору.

Композиційна структура картини побудована за діагоналлю, що створює відчуття руху вперед, постаті ніби прорізають простір, готуючись зустріти невидимого ворога. Нахил тіл не лише динамізує сцену, а й утворює психологічну напругу: простір стає наповненим передчуттям неминучого зіткнення. Безкрайня колона біженців тягнеться і розчиняється в сутінках. Постаті солдатів і селян утворюють тіло-колектив, у якому окремі фігури зливаються в ритмічну єдність. Це не конкретна сцена, а символ колективного опору загрозі.

Пластична побудова тіл у картині позначена скупістю жестів. Немає ані театральної дії, ані ідеологічного пафосу – лише концентрована сила, що зосереджена в стриманих рухах тіл. Яблонська передає тілесність через структуру маси, вагу, ритм і світло. Вона максимально наближає до глядача кілька фігур, перетворюючи їх на співучасників дій.

Полотно витримано в темному колориті, що відповідає ідейному задуму авторки. Художниця працює в обмеженій колористичній палітрі – земляних, сіро-зелених, охристих відтінках, уникаючи яскравих контрастів, що надає картині реальності, позбавленої офіційного героїчного блиску. Світлотінь моделює фігури, виокремлюючи їх із темного тла, що символізує невідомість, страх і смерть.

У творі немає тілесної травми – ні поранень, ні фізичних страждань. Травма тут присутня в іншому вимірі – психологічному, що проявляється у безмовній концентрації фігур. Через стриманість і лаконізм Яблонська досягає особливої глибини: тіло перетворюється на знак духовної витривалості та сили. Саме в цьому полягає мистецька інновація її воєнного періоду. У межах офіційного соцреалізму художниця створює власну гуманістичну систему образів, де героїзм позбавлений триумфальності й пафосу.

«Ворог наближається» можна вважати певною точкою формування сучасного українського воєнного іконографічного коду тілесності. У картині закладено головні риси цього коду: тіло як носій спільного болю; тілесність як простір духовного спротиву; фігура людини – як свідчення виживання. Цей

твір створює передумови для розуміння подальшої еволюції образу тіла в українському мистецтві в його сучасних формах, де тіло стає полем пам'яті, болю й колективного свідчення.

Особливої ваги тема тілесності набуває у графіці Михайла Дерегуса. Художник, який пройшов шляхами війни як свідок, перетворює лінію, тінь і штрих на мову травми, передаючи фізичне й духовне виснаження через структуру зображення. Показовим для розуміння естетики Дерегуса є плакат *«В кожній радянській жінці ранений червоноармієць знайде матір і сестру»* (Іл. 2.2) з циклу *«Шляхами війни»*. Працюючи з лінією, фактурою, контрастом чорного й білого, художник переводить травматичний досвід у пульс графічного штриха.

Композиційно плакат побудований на протилежності двох тіл – зраненого солдата і схиленої над ним жінки-медсестри. У цьому дуєті кристалізується образ колективного тіла нації, в якому чоловіче та жіноче начала зливаються у спільному досвіді виживання, опору й жертвності. Художник працює не з ідеалізованим образом воїна, а з реалістичною тілесністю, позначеною кров'ю та втомою. Тіло стає не об'єктом поразки, а медіумом жертвовного служіння. Лаконічна пластика рисунка, побудована на жорстких діагоналях і густому штрихуванні, передає напругу моменту.

Жіноча фігура втілює гуманістичну ідею єдності, що була наскрізною у радянській візуальній пропаганді, але у виконанні Дерегуса вона набуває психологічної глибини. Жест жінці – це акт сакрального захисту, де співчуття постає як форма опору злу. Відсутність тла концентрує увагу на людських постатях, утворюючи простір між ними як символічну межу між життям і смертю, співчуттям і боротьбою. Через прості, але глибоко психологічні засоби митець формує візуальну мову, що змінює героїчний наратив на емпатію.

До циклу *«Шляхами війни»* належить також офорт *«На рідній землі»* (Іл. 2.3). Дерегус свідомо обирає мінімум композиційних засобів, перетворюючи тіло на головного носія сенсу. Дві жіночі постаті сумно

завмерли перед руїнами села. Вони ніби втілюють собою всю жіночу долю війни – чекання, втрату, повернення. Вони не зламані, але спустошені. Простір навколо зведений до кількох чорних ліній – решток дерев, уламків, спалених хат.

Обличчя позбавлені портретності. Фігури радше знаки присутності, ніж конкретні індивідууми. Цим автор акцентує, що травма – колективна: тіло жінки – це тіло країни, вигорілої, але живої. Ритм офорту нагадує пульсацію болю: густі штрихи на фігурах протиставлені світлій, майже пустій площині неба. Ця контрастність створює ефект просторової беззахисності, в якій людська постать стає єдиним знаком стійкості.

Саме в цій стриманості, у відсутності будь-якої риторики чи пафосу, проявляється художня етика свідчення. На відміну від офіційного соціалістичного реалізму, що перетворював тіло на емблему героїзму, у Дерегуса воно – свідок травми. Художник формує пластичну мову колективного болю, в якій тіло стає носієм пам'яті, моральним знаком національного виживання.

У плакаті Василя Касіяна «*В бій, слов'яни!*» (Іл. 2.4) тілесність набуває символічної сили міфологічного архетипу. Художник поєднує у фігурі воїна риси сучасного солдата й козацького героя. У цьому синтезі відчувається прагнення створити образ колективного тіла нації, яке чинить спротив. Підкреслена пластика руху, напружений м'язовий ритм, гнівне обличчя з відкритим ротом – усе це передає не індивідуальну, а міфічну енергію народу, що постає з небуття в момент загрози.

Вбрання героя (комбінація військової уніформи та національного кожуха) утворює метафору історичної тяглості. Це – тіло, в якому змішується сучасна війна й пам'ять пращурів, утверджується спадкоємність боротьби. Касіян свідомо виводить тіло за межі приватного болю: воно не страждає, а діє. Проте за цією патетичною експресією відчувається й трагізм, тіло, яке кличе до бою, водночас приречене на жертву. У цій ранній роботі Касіяна

кристалізується ідеологема «героїчного тіла», яка визначатиме візуальну мову українського воєнного мистецтва 1940-х років.

Яскравим літописцем епохи Другої світової війни виступає також Микола Глущенко. Через образи героїв і фронтові сцени він передає внутрішню драму часу. Його серії картин «По слідах ворога», «Здобуття Клина», «Смерть генерала Доватора» утворюють своєрідну епопею боротьби, в якій тіло людини стає носієм пам'яті, мужності та морального стоїцизму. Глущенко працює в межах реалістичної манери, проте його реалізм ніколи не обмежується репортажністю: у центрі уваги завжди людина як втілення етичного ядра народу.

Особливо показовим у цьому контексті є *портрет двічі Героя Радянського Союзу Сидора Артемовича Ковпака* (Іл. 2.5). Художник зображує легендарного командира не як міфічного переможця, а як людину, яка втілює досвід війни тілом і поглядом. Скупий, майже аскетичний колорит – відтінки охри, сірого, темно-зеленого – створює атмосферу внутрішньої зосередженості. Плечі Ковпака, вкриті шинеллю, стають пластичною метафорою тягара історії. Ледь освітлене обличчя підкреслює поєднання втоми й спокою, що робить образ майже іконічним.

Художник уникає театральності: його герой не позує, він зупинився на межі між дією і спогадом, між життям і легендою. Саме це відрізняє глущенківський реалізм від офіційної героїки часу. Глущенко закладає основу нової іконографії війни в українському мистецтві, де тілесність стає свідченням історичного досвіду.

Робота Сергія Єржиківського «*Танковий десант*» (Іл. 2.6) уособлює характерний для воєнного періоду тип зображення, в якому тілесність перетворюється на колективну силу, підпорядковану єдиному імпульсу дії. Художник відтворює момент атаки: солдати, злиті в одну пластичну масу, рухаються вперед разом із бойовою машиною. Обличчя майже не читаються, фігури позбавлені індивідуальності, проте наповнені динамікою, внутрішнім напруженням, що передає ритм битви. У цьому узагальненому образі

людського руху тілесність втрачає приватний вимір і стає метафорою колективного організму.

Єржиківський працює у стриманій, майже монохромній гамі, що підсилює відчуття холоду, диму, вогню – атмосфери безіменного фронту. Постаті воїнів, загорнуті у білі маскувальні плащі, нагадують не стільки людей, скільки привидів війни, анонімні тіла, занурені у стихію боротьби. Їхні пози, рвучкі жести, щільна композиція створюють враження механічного єднання, де кожен рух підпорядкований спільній меті, а тілесна напруга втілює не індивідуальний героїзм, а тотальну мобілізацію людської енергії. У цьому сенсі «Танковий десант» можна розглядати як ранній етап формування візуальної мови війни, коли тіло ще не осмислюється як травмоване, а виступає інструментом героїчного подвигу.

У повоєнному творі Сергія Отрощенка «Партизан» (Іл. 2.7) відбувається переосмислення воєнного досвіду – від героїчного пафосу фронтових образів до глибокого внутрішнього переживання й пам'яті. Художник формує образ тілесної пам'яті, коли тіло стає не символом подвигу, а болю й досвіду.

Центральна постать – молодий чоловік із автоматом через плече, який йде попереду своєї групи крізь безкраї сніги, уособлює нову модель тілесності. Його тіло вже не зразок героїзму: він не переможець і не жертва – він свідок. Це вже не тіло-дія, а тіло-пам'ять, у якому акумулюється колективна травма війни. Отрощенко використовує надзвичайно стриману колористику: сірі й охристі тони, розмиті силуети заднього плану створюють ефект віддалення, ніби пам'ять розчиняє образ у просторі забуття. Постаті позаду, перетворюються на примарі колективного минулого – тіней війни, які супроводжують головного героя.

Картина «Партизан» відбиває межу між воєнним героїчним каноном і післявоєнною рефлексією. У неї вперше на повну силу звучить тема вразливої тілесності як носія історичного досвіду, що знайде свій відгук у сучасних художніх стратегіях репрезентації війни.

У «*Портреті Маршала Радянського Союзу І.В. Конєва*» (Іл. 2.8) Сергій Григор'єв формує образ людини, в якій тілесність стає знаком сили. Стримана фронтальна постава, чітка вертикаль корпусу, зосереджений, спокійний погляд – усе це працює на утвердження канону повоєнного тіла-переможця.

Вбраний у парадний мундир, густо вкритий орденами, герой постає майже як монумент – уособлення мужності, державної твердості. Проте під зовнішньою бронею героїчного образу відчувається напруга: у зімкнених руках, у ледь помітному нахилі голови, що створює психологічний злам між внутрішньою зосередженістю й зовнішньою величчю.

Саме тут художник виходить за межі офіційного парадного портрета, вводячи нотку людяності, втоми, навіть посттравматичного мовчання, яке залишається поза риторикою перемоги. Тіло маршала у цьому творі – це не тіло битви, а тіло пам'яті, в якому застигає вся амбівалентність післявоєнної епохи: героїзм і втома, гордість і приглушений біль. Портрет демонструє, як у радянському мистецтві кінця 1940-х років відбувається поступовий перехід від тілесності дії до тілесності спогаду, де тіло стає знаком історії, її носієм і свідком.

Висновки до розділу 2

1. Зазначено, що історичні катастрофи такі, як війни, завжди виступали детермінантами кардинальних змін соціокультурних уявлень про людину, її тілесність і межі вразливості. Художня артикуляція травмованого тіла є одним із ключових індикаторів таких трансформацій. Зображення травми не лише відбиває ціннісні домінанти епох, а й формує культурні механізми пам'яті, емпатії та політичного осмислення насильства.

2. Доведено, що художня артикуляція травмованого війною тіла є багатовимірним феноменом, що охоплює перцептивні, етичні, політичні та естетичні аспекти. Вона формується в зоні напруги між самим фактом насильства та його післядією. Це ставить перед дослідником комплекс

запитань, зокрема: якими є естетичні моделі її подання; які етичні наслідки має демонстрація чужого болю.

3. Визначено теоретичні підходи – від феноменології тілесності до візуальних студій і політичної філософії, які демонструють, що травмоване тіло не є пасивним об'єктом зображення, а виступає активним носієм сенсів і досвідів, потребує прочитання, контекстуалізації та відповідального погляду. Художник, глядач у цьому процесі постають не нейтральними спостерігачами, а учасниками етичної ситуації.

4. Визначено іконографію тіла в українському мистецтві доби Другої світової війни. Доведено, що у цей період тілесність виконувала функцію ідеологічного щита. Працюючи у межах соціалістичного реалізму, художники вибудовували канон «героїчного тіла», сконцентрованого на ідеї перемоги та самопожертви. У плакаті, монументальному живописі, парадному портреті періоду Другої світової війни травма здебільшого маскувалася, рани, каліцтва, страждання витіснялися, поступаючись місцем героїчному пафосу.

5. Зафіксовано, у межах офіційного соцреалізму з'являються перші паростки іншої, не героїчної, а етичної тілесності (Яблонська, Дерегус, Онтрищенко, Глущенко тощо), що склало парадигмальну основу сучасного мистецтва.

РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦЬКО-РЕФЛЕКСИВНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАВМОВАНОГО ВІЙНОЮ ТІЛА (2022–2025)

3.1. Зміна наративу в репрезентації травмованого війною тіла на початку російсько-української війни (2022)

На початку повномасштабного вторгнення російського агресора в Україну формується нова іконографія зображення війни: на зміну героїзму епохи соцреалізму приходить етика свідчення, художники апелюють до концепції «архіву травми». Важливим стає не лише те, *що* показано, а й те, *як* переживається. Тіло перетворюється на носія колективної пам'яті, яке потребує захисту від повторного травмування.

Візуальна мова цього часу відмовляється від композиційної цілісності та монументальної пластики часів Другої світової війни. Тіло втрачає монолітність: воно розпорошене, часто замінене його відбитками, слідами, силуетами. У цьому зміщенні помітний гендерний поворот: жіноче тіло виступає активним свідком системного насильства. У цьому полягає етична революція сучасного українського мистецтва, яке відмовляється від героїчного пафосу й натомість формує культуру емпатії.

В акварелі *«Згвалтована та вбита жінка та її вбита дитина в Україні»* (Іл. 3.1) із серії *«Вони можуть повторити»* Катерина Лисовенко створює один із найсильніших візуальних образів початку повномасштабної війни – тіло як документ злочину. Проста за формою, майже дитячо-наївна мова акварелі стає носієм нестерпного змісту: оголені, понівечені тіла жінки і маленької дитини лежать на землі.

Тут немає ані драматичних жестів, ані сцен боротьби, тілесність статична, позбавлена життя. Перед нами не абстрактна жертва, а людяність, стерта війною. Художниця свідомо відмовляється від індивідуалізації: її фігури узагальнені, без обличь. Саме ця анонімність перетворює їх на символічні тіла, що уособлюють усіх убитих і згвалтованих під час російської

агресії. Авторка викриває колоніальну логіку імперської агресії, де тіло жінки стає мішенню, трофеєм, способом приниження цілого народу.

Мова акварелі – легка, прозора, передає крихкість людського існування, яке зникає миттєво. Художниця створює візуальний архів травми, де тіло стає не лише знаком смерті, але й знаком пам'яті. Робота відкриває нову етичну й естетичну межу українського мистецтва воєнного часу, де тілесність – це право бути побаченим і почутим навіть після смерті. Це не лише художнє висловлювання, а документ епохи, в якому тіло – останнє, що може свідчити про злодін.

У роботі *«Справжня любов російського солдата»* (Іл. 3.2) Катерина Лисовенко продовжує розвивати тему тілесної травми, зображуючи жах насильства у його найвідвертішій, неприкритій формі. Акварель візуалізує акт згвалтування не як сцену дії, а як емблему дегуманізації, що розкриває сутність окупаційного насильства. Примітивізована, узагальнена форма тіл підкреслює не індивідуальність, а типовість злочину: фігура агресора без рис обличчя, позбавлена психологічної глибини, перетворюється на знак системного зла.

Тіло жертви, написане холодними відтінками сірого, виглядає знеживленим; натомість тіло ката – тілесно присутнє, але водночас неживе у своїй брутальності. М'яка акварельна техніка контрастує із жорстокістю сюжету. Ця суперечність створює ефект морального шоку: легкість мазка вступає у діалог із важкістю теми. Такий прийом виводить насильство з площини репортажного зображення в сферу етичного досвіду, роблячи глядача свідком злочину. Художниця позбавляє тіло героїзму, краси, навіть індивідуальності, залишаючи лише акт насильства як факт, голу реальність. *«Справжня любов російського солдата»* – це анатомія насильства, що вкорінює новий тип мистецької етики доби війни: етику правди, прямої та неприпустимості забуття.

У роботі *«Російські атаки на цивільні цілі в Україні можуть бути воєнним злочином»* (Іл.3.3) Kinder Album формує один із ключових образів початку повномасштабної війни – тіло як ландшафт зруйнованої країни.

Художниця поєднує жіноче тіло та архітектуру, формуючи синтетичний образ тілесної й просторової травми.

Тіло жінки стає частиною зруйнованої будівлі – з балконами, вікнами, пожежею, що охоплює верхню частину фігури. Вогонь, що виривається з грудей, це не лише метафора фізичного болю, а й знак зв'язку між тілом і домом, між приватним простором і війною, яка знищує обидва. Робота побудована на візуальному парадоксі: м'яка акварель, делікатний жіночий силует і всередині нього вибух, кіптява, дим. Цей контраст між ніжністю техніки та жорстокістю змісту підсилює відчуття людської беззахисності. Тіло стає носієм колективного болю, мапою травми, де війна залишає свої фізичні сліди.

Звертаючись до теми, де тілесність і ландшафт переплітаються в єдину трагічну сцену, Сана Шахмурадова-Танська складає візуальний реквієм *«Ірпінь, Буча, Гостомель, Маріуполь, Україна, світ»* (Іл. 3.4). Тіло у тракторці Танської – це плоть землі, в якій втілено біль не лише окремої людини, а всієї країни. Художниця перетворює людські фігури на частину спаленого пейзажу, стираючи межу між тілом і простором як між особистим і колективним болем. Вона показує тотальність війни, що проникає в кожен вимір буття, роблячи тіло носієм травматичної історії.

Оголені фігури, розкидані серед полум'я і руїн, ніби пливуть у спотвореному просторі смерті, над ними кружляють поранені білі птахи – свідки катастрофи. Танська працює з міфопоетичною метафорою. Її образи тяжіють до сакрального – птахи, які кровоточать, нагадують ангелів або душі загинувших. У цій символіці проступає спроба візуалізувати не лише факт насильства, а його духовний вимір – спустошення світу, що втратив гармонію.

М'якість техніки контрастує з інтенсивністю кольору: червоні спалахи нагадують вогонь і кров водночас. Тло, написане розмитими мазками гуаші, нагадує дим і попіл, котрі поглинають все живе. Танська не документує, вона оплакує жертви вандалізму, створюючи нову іконографію страждання, де фізичне й метафізичне злиті воедино.

У серії «*Львівський щоденник*» Влада Ралко зміщує акцент із тіла-жертви на тіло-агресора, роблячи видимим його патологічний механізм. У роботі «*Без назви*» (Іл. 3.5.) вона пропонує радикальну деконструкцію радянського і пострадянського символічного тіла. Художниця зображує потворну істоту, що складається з уламків імперської іконографії – зірки, черепів, серпа і молота, перетворених на знаряддя насильства. Символи, що колись означали перемогу та героїзм, втрачають будь-яку позитивну конотацію і стають атрибутами смерті, агресії, деградації.

Ралко показує, як імперське тіло, збудоване на пропаганді сили, перетворюється на монстра, котрий пожирає самого себе. Твариноподібна істота, схожа на спотворену людину, позбавлена індивідуальності – це тілесний портрет системи, що існує лише через насильство. Лінія кулькової ручки створює густу, тривожну текстуру, а червоні акварельні плями візуалізують спалення символів, їхнє внутрішнє саморуйнування.

У такий спосіб художниця руйнує залишки героїчного міфу Другої світової війни, оголюючи зв'язок між минулим і теперішнім: між символами радянського тріумфу та сучасними воєнними злочинами. Ралко перетворює малюнок на документ часу, в якому пам'ять про зло набуває тілесної форми.

У роботі Юлії Логачової «*Збирачі снігу. Маріуполь*» (Іл. 3.6) війна постає не через сцени боїв чи руйнувань, а через акт виживання. Фігури людей, які збирають сніг, щоб розтопити його на воду, зображені у майже наївному живописному стилі. Саме ця наївність перетворює сцену на узагальнений символ людського страждання й витривалості. Колорит збудований на контрастах: плями помаранчевого й синього втілюють залишки людського тепла серед холодної, майже безжиттєвої зими.

Людина тут не воїн, а втілення вразливості, тілесної потреби фізичного виживання. Це новий тип воєнного образу, де тіло не демонструє силу, а утверджує право на існування. Саме така тілесність – втомлена, змерзла, але непереможена, стає символом українського досвіду початку повномасштабного вторгнення.

В іншому ракурсі написаний малюнок Інги Леві *«Нічне читання новин, Львів / Евакуація з Бучі під загрозою зриву російськими окупантами»* (Іл. 3.7). Авторка репрезентує нову тілесність війни – не травмовану фізично, а коли людина живе у стані постійного інформаційного пошуку. Війна тут не на полі бою, а в тілі, яке не може заснути, постійно вдивляється в екран, шукаючи новини. Малюнок стає візуальним портретом війни як інформаційного перевантаження, де тіло й свідомість втратили межі.

Легкі, уривчасті, нервові, прозорі лінії фіксують не подію як таку, а стан між реальністю та новинною стрічкою, коли війна сприймається через екран, через безсонну ніч і нескінченний потік повідомлень. Обличчя, руки з телефоном, автомобілі на дорозі переплітаються в єдину архітектуру тривоги, де тіло стає частиною ландшафту події.

Отже, Леві продовжує лінію українського мистецтва початку повномасштабного вторгнення – документувати не лише події, а й стан людини, втягнутої у нескінченний цикл свідчення і співпереживання.

3.2. Артикуляція травмованого тіла у виставковому просторі Києва (2025)

Сьогодні українське мистецтво стає полем активного експерименту. На матеріалі виставкових проєктів Києва 2025 року простежимо формування сучасної етики репрезентації травмованого війною тіла. Саме тут, у виставковому полі, утворюється нова етика бачення: як говорити про біль, не перетворюючи її на видовищність. Визначимо ключові тенденції розвитку візуально-пластичних й іконографічних рішень в українському мистецтві воєнному періоду.

3.2.1. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві» у Національному музеї «Київська картинна галерея» (10.09.2025–12.10.2025) [16]

Виставка «Кров з молоком» (Іл. 3.8) є масштабним мистецьким проєктом, що об'єднав понад 40 митців – від класиків українського мистецтва

XVIII – XX ст. (Антон Лосенко, Ілля Рєпін, Зінаїда Серебрякова) до сучасних художників (Олександр Ройтбурд, Зоя Лерман, Володимир Сай, Анатолій Криволап, Борис Фирцак, Валентин Хрущ тощо) (Національний музей «Київська картинна галерея», 2025).

Ключовим кодом виставки стає метафора «кров з молоком». У традиційному уявленні ця метафора асоціюється з квітучою молодістю, життєвою силою, чуттєвістю та красою. У часи війни цей поетичний образ перетворюється на свідчення вразливості людського тіла, пам'яті про втрати, жертвовність і любов. Кураторка проєкту «Кров з молоком» Ірина Хоменко наголошує: «Тіло у мистецтві завжди було дзеркалом часу. Сьогодні, коли ми живемо в умовах війни, тілесність стає способом говорити про біль і вразливість, але водночас і про силу та здатність до відновлення. Через тіло ми проживаємо травму, і мистецтво допомагає цей досвід осмислити» (Національний музей «Київська картинна галерея», 2025).

Експозиція вибудована за чотирма тематичними вимірами: тіло-естетика (класична й сучасна краса), тіло-ідентичність (як простір самовираження та культурної пам'яті), тіло-травма / пам'ять (тіло як архів болю війни й насильства) та тіло як зв'язок (тілесність як міст між поколіннями). Завдяки такій багаторівневій структурі відвідувачі мають змогу «прожити» виставку на фізичному рівні, відчувши тіло не лише як форму, а й як метафору колективної пам'яті та досвіду.

Проєкт поєднав музейні фонди, приватні колекції та новітні роботи українських художників. «Кров з молоком» не лише репрезентує багатогранність тілесності в мистецтві, а й створює середовище терапевтичного характеру, де тіло стає інструментом для переосмислення таких важких сторінок людського буття як війни, репресії, насильство, страждання. Спираючись на парадигму щодо багатовимірності поняття «тілесність» – естетичну, соціальну, культурну, психологічну, організатори пропонують комплексний погляд на оголене тіло в мистецтві, поєднуючи

живопис, графіку, скульптуру та фотографію в єдиному експозиційному просторі.

Сьогодні, в умовах повномасштабної війни в Україні, тілесність перетворюється з біологічної оболонки на живу пам'ять, в якій закарбовується травма, що формує як індивідуальний досвід, так і колективну свідомість. Тіло пам'ятає біль, але водночас воно має дивовижну властивість прагнути відновлення. Саме ця напруга між зруйнованим і здатним відродитися стає ключем до осмислення розділу «Тіло-травма/пам'ять». Розділ об'єднує твори Анастасії Астаф'євої, Юлії Беляєвої, Анни Верещаки, Євгенії Григор'ян, Марії Куліковської, Влади Ралко та Марти Сирко.

У цьому блоці виставки тіло розглядається як текст, який можна «читати», текст багат шаровий, травматичний, де кожна лінія, кожна поверхня чи матеріал несуть у собі знаки історії. Художники свідомо відмовляються від ідеалізованих образів, працюючи з тілесністю як простором досвіду – інтимного й колективного. Тіло у цих роботах не лише пам'ятає, а й стає голосом історії, який не можна заглушити.

Твори стають меморіалами, але не героїзованими й монументальними, а камерними, особистими, близькими до людського досвіду. Вони не декларують перемогу, а говорять про виживання. Символічну вагу має вибір матеріалів: сангіна й олія нагадують про чуттєвість тіла, порцеляна та кераміка – його крихкість, поліефірна смола – про здатність законсервувати травму, перетворити її на пам'ятник.

Отже, «Тіло–травма/пам'ять» у межах виставки – це не лише тематичний блок, а концептуальна вісь, навколо якої розгортається сучасне українське мистецтво. Розділ формує простір солідарності, відкриває діалог про травму й зцілення, де тіло стає не лише архівом болю, а й джерелом нової сили, простором для відновлення, символом гідності й незламності. Сфокусуємо увагу на самих експонатах.

Євгенія Григор'ян в «Автопортреті» (Іл. 3.9) демонструє тіло як акт самоідентифікації. Композиція стримана: на білому тлі, позбавленому будь-

яких деталей постає оголена жіноча фігура, яка є єдиним змістовим центром. Така «чистота» простору фокусує увагу на тілесності, позбавляючи її декоративних нашарувань. Тут немає ідеалізації: форми повні, живі, далекі від канонів академічної краси. Це тіло реальне, існуюче, дихаюче, з усіма його ознаками зрілості, досвіду, прожитих років.

Портрет, вивиконаний сангіною, виглядає природно, добре передані відтінки жіночого тіла. Живописна манера поєднує точність із фрагментарністю. Прописане енергійними мазками, тіло подекуди залишає відчуття незавершеності, що створює ефект живого становлення образу. У цьому можна вбачати алюзію на сам процес самоідентифікації, який ніколи не є завершеним. Художниця дивиться убік, немов уникаючи прямого контакту з глядачем, що виводить автопортрет у площину внутрішнього діалогу. У цій трактовці тіло стає полем ідентичності, простором пам'яті й автономії.

Звернення до автопортрету в такій формі стає своєрідним маніфестом. Адже в українському мистецтві, як і в європейській традиції загалом, жіноче оголене тіло століттями було полем для проєкції чужого – переважно чоловічого – погляду. Григор'ян повертає тіло собі: воно не об'єкт споглядання, а суб'єкт висловлювання.

Зовсім в іншому ключі написана картина *Влади Ралко «Вночі»* (Іл. 3.10). Художниця надзвичайно тонко фіксує стан людської крихкості й незахищеності під час сну, коли сон межує з кошмаром, а тіло втрачає ілюзію цілісності. Це не лише час відпочинку, а й простір, у якому активізуються страхи, коли уява заповнює темряву образами загрози.

Центральний образ – жіноче тіло, яке не прагне ані еротичності, ані гармонії. Тіло позбавлене краси у класичному сенсі та ілюзії цілісності, воно фрагментоване; обличчя розмите, немов стерте. Ця амбівалентність розгортає досвід нічного: тут і сон, і кошмар, і передчуття пробудження, але у світі, де безпека вже неможлива.

Ралко поєднує важку, густу олійну живописність із різкими, лініями маркера. Цей матеріальний конфлікт є ключовим: олія формує чуттєву, м'яку,

майже тілесну поверхню, тоді як маркер вторгається в неї агресивно, наче раптовий поріз. Саме у цих різких контурних знаках відчувається тривога – вони нагадують не стільки малюнок, скільки топографію травми, шви чи надриви, які прорізають тіло. У цій технічній невідповідності й народжується головний ефект – відчуття нічної напруги, коли сон уже не дарує захисту, а лише оголює крихкість буття.

У художньому відношенні робота споріднена з європейськими експресіоністичними пошуками, де тіло стає не об'єктом милування, а полем випробування часу. Проте український вимір додає їй особливого резонансу. Ця ніч є не абстрактною, а історично конкретною, бо несе в собі тяглість тривог, передчуттів, замовчуваних страхів.

Твір «Вночі» – це більше, ніж образ нічного стану свідомості. Це метафора незахищеності людини перед ударами історії, перед хаосом, який проривається у приватний простір. Картина не стільки відображає дійсність, скільки відкриває перед нами крихкість тіла як найвищу правду існування.

Фотографічний цикл Марти Сирко («Дотик. Ветеран Олексій Притула з дружиною Юлією», 2023; «Погляд. Сергій – ветеран з сином», 2023; «Автопортрет», 2024; «Тригер», 2024) утворює в експозиції надзвичайно інтимний і водночас суспільно важливий блок. Ці роботи позбавлені офіціозу й героїзації, що часто супроводжують образ ветерана чи людини, травмованої війною. Сирко працює з камерою як з інструментом уважності, співприсутності. Фотографії перетворюють приватні жести на знаки колективної пам'яті, створюючи простір, де травма стає мовою діалогу.

Фотографія Сирко *«Дотик. Ветеран Олексій Притула зі своєю дружиною Юлією»* (Іл. 3.11) – це винятково інтимний і водночас глибоко суспільно значущий твір, котрий відкриває глядачу той вимір людських стосунків, що рідко артикулюється у публічному просторі війни. Перед нами не ікона героїзму і не документальна фіксація травми, а сцена тілесної близькості, яка фіксує вразливість, довіру і любов, що не зникають навіть у зіткненні з найтяжчими випробуваннями.

Композиція вибудована так, що тілесність стає головним носієм смислів. Чоловік, ветеран без обох ніг, тримає в обіймах дружину, яка схилила голову й тулиться до нього всім тілом. Її оголеність у поєднанні з легким, майже прозорим покривалом створює відчуття не еротичності, а оголеності як беззахисності, цілковитої довіри. У цих обіймах зникає межа між тим, хто підтримує, і тим, кого підтримують: ветеран, попри втрату, є опорою, а дружина, обіймаючи його тіло, водночас лікує його своєю присутністю.

Світло в кадрі м'яке, воно підкреслює фактуру шкіри, рубці на тілі чоловіка, веснянки та структуру волосся жінки – кожна деталь тут промовляє. Саме завдяки світлотіням, фотографія набуває скульптурної якості: тіло, яке зазнало втрат, і тіло, яке виявляє ніжність, стають єдиним монументом кохання й довіри. Чорно-біле рішення позбавляє зображення випадкових кольорових акцентів і концентрує увагу на головному – на дотику, яке стає мовою без слів.

Сирко свідомо порушує усталений дискурс репрезентації ветеранів. Замість кадрів, які підкреслюють мужність або демонструють силу, ми бачимо вразливість як основу людських стосунків. Авторка відмовляється від героїзації на користь гуманізації: ветеран не є символом перемоги чи поразки, він є чоловіком, коханим, людиною, яка прагне й може бути близькою.

У «Дотику» тіло постає як простір відновлення: травма, що зруйнувала фізичну цілісність, не знищила здатності любити й відчувати. Навпаки, саме через тілесний контакт, через акт довіри й близькості відбувається подолання травматичного досвіду. Це не втеча від болю, а його трансформація у щось, що здатне підтримати й надати новий сенс життя.

Цей твір змінює сучасну оптику: ми перестаємо дивитися на ветерана як на травмоване тіло і починаємо бачити його як людину, яка прагне тепла. І цей момент близькості, зафіксований Сирко, стає метафорою того, що навіть у найжорстокішій реальності війни завжди залишається простір для любові, ніжності й відновлення.

Фотографія «*Погляд. Сергій – ветеран з сином*» (Іл. 3.12) є одним із найсильніших і водночас найбільш інтимних творів Марти Сирко. Вона зображує молодого чоловіка, ветерана з ампутованою кінцівкою, який тримає на руках немовля. Цей кадр побудований на різкому контрасті між вразливим, крихтним тілом дитини й позначеним травмами тілом батька. Саме ця зустріч пораненого тіла і нового життя створює драматичний і водночас надзвичайно ніжний образ.

Композиція побудована так, що головним фокусом стає не відсутність ноги, не протез, а обійми й взаємний дотик. Білий текстиль, який огортає фігури, додає образу відчуття сакральності, відсилаючи до іконографії мадонн з немовлям, але в сучасному, несподіваному ключі. Ветеран постає не героєм на постаменті й не жертвою, а батьком, який у всій своїй травмованій тілесності є носієм ніжності та турботи. Татування на грудях і механічна деталь протеза підкреслюють жорсткість воєнного досвіду, але ця жорсткість ніби «згортається» у м'якість погляду, коли він дивиться на сина.

Головним психологічним центром кадру є зустріч очей. Погляд батька на дитину стає актом визнання і прийняття, але водночас і моментом уразливості. У цьому погляді немає захисної броні, тут немає маски героя. Він постає людиною, яка шукає в дитині сенс і виправдання власного болю. Фотографія Сирко розкриває те, що зазвичай лишається прихованим у публічних образах ветеранів: непереможна ніжність як антипод до героїчного пафосу.

Чорно-біле виконання позбавляє кадр будь-якої естетизації кольором, натомість оголює саму сутність сцени – гру світла і тіні, фактурність шкіри, холодність металу протеза й теплоту дитячого обличчя. Завдяки цьому фотографія працює майже як рельєф, де контрасти виводять на перший план головне: зіткнення травми та життя, болю і ніжності, втрати й відродження.

Фотографія «*Тригер*» Марти Сирко (Іл. 3.13) вражає своєю відвертістю й водночас холодною безпристрасністю, що примушує глядача вдивлятися у саму матерію тіла, немов у мапу травмованої історії. Перед нами чоловічий

торс, знятий під різким кутом знизу, так що тіло займає майже всю площину кадру й стає чимось більшим за саму фігуру. Він перетворюється на ландшафт, де кожен виступ м'яза, кожна вена, кожна тінь зчитуються як сліди досвіду. Тут немає обличчя, лише анонімізоване тіло, що стає «місцем події».

Кадрування відіграє вирішальну роль. Відсутність голови й кінцівок позбавляє глядача можливості «персоналізувати» модель. Ми не дивимося на «портрет», ми дивимося на тілесну топографію. У цій відсутності є щось гнітюче: ми бачимо людину, але не можемо «прочитати» її. Це тіло, яке сприймається через призму його вразливості, а не через індивідуальність. У такому сенсі робота Сирко перегукується з воєнним досвідом: травма, біль і вразливість стають універсальними, вони стирають різницю між конкретними особами.

Світло у фотографії працює безжально. Жорсткий денний промінь падає на тіло зверху, відкидаючи різкі тіні, що підкреслюють рельєфність м'язів. Це освітлення позбавляє тіло будь-якої еротичної привабливості: замість чуттєвості ми бачимо напруженість, майже загостреність поверхні. Кожен виступ м'яза стає знаком надмірного напруження: немов тіло перебуває у стані постійної готовності, реагуючи на будь-який «тригер». У цьому – ключ до розуміння назви: навіть найменший подразник може повернути тіло у стан тривоги.

Ракурс знизу створює ефект величності, але ця величність не героїчна. Це тіло, яке, здається, закам'яніло від напруги, застигло у моменті. Його можна прочитати як образ вразливості людини, яка пережила травматичний досвід. Воно наче прагне показати силу, але ця сила не є тріумфальною, вона радше є наслідком тривалого виживання у стані небезпеки. Тут немає романтизації, натомість є надмірна увага до тілесної фактури як документу.

Фотографія водночас мінімалістична й жорстка. Немає жодних додаткових об'єктів, тло нейтральне, відсутність кольорових акцентів підсилює концентрацію на самому тілі. Глядач опиняється в ситуації, де усе примушує вдивлятися у складки шкіри, вени, шрами, у ту напруженість, що

зазвичай лишається поза увагою. Отже, «Тригер» Сирко – це розповідь не про красу й не про еротику, це про психофізіологічний стан тіла після травми.

Фотографія «Автопортрет» (Іл. 3.14) є, без перебільшення, ключовим твором у серії Сирко, адже вона не лише продовжує тему тілесності та вразливості, але й переводить її у площину саморефлексії. Сирко перетворює фотографію на акт глибоко особистої й водночас універсальної сповіді.

В «Автопортреті» тіло не приховане й не захищене жодною символічною оболонкою: воно відкрите, крихке, майже оголене перед поглядом глядача. Композиція побудована так, що тіло постає ніби зсередини власного погляду: камера не дистанційована, а близька, наближена настільки, що відчувається фізична присутність художниці. Цей ефект інтимності є надзвичайно важливим – глядач опиняється всередині особистого досвіду самої авторки.

Тут простежується паралель із класичною традицією жіночих автопортретів у мистецтві, де художниці протягом століть мусили боротися за право зображати себе не як об'єкти для стороннього погляду, а як суб'єкти власного досвіду. У Сирко цей жест набуває особливої ваги у воєнному контексті. Жіноче тіло стає простором, у якому зчитується не лише приватна історія, а й колективна травма. Автопортрет можна сприймати як тілесну метафору стану країни: напружену, вразливу, поранену, але водночас здатну витримувати і зберігати в собі життя.

Світло, що фіксує кожну деталь, робить тіло «справжнім», відчутним, без фільтрів. У цій документальній прямоті вбачається сила: Сирко відмовляється від ролі спостерігача й стає свідком самої себе. Це свідчення не стільки про тіло як таке, скільки про стан – про досвід проживання війни, болю, очікування, втрат.

Якщо в «Дотику» або «Погляді» Сирко фокусувалася на чоловічих тілах, які пережили травму, то тут її власне тіло стає свого роду контрапунктом. Вона показує, що досвід війни не обмежується фронтом і не належить лише тим, хто воює фізично. Травма, біль і пошук ніжності – це універсальний жіночо-

чоловічий досвід, який знаходить своє відображення в кожному тілі. «Автопортрет» Сирко – це не лише фотографія, це – акт присвоєння власного голосу у просторі колективної травми.

Об'єднані в єдиний цикл роботи Сирко утворюють своєрідну феноменологію травми. Кожна з них розкриває особливий вимір тілесної пам'яті: власне тіло авторки як учасниці; тіло ветерана у подружньому союзі; тіло батька в стосунку з дитиною; тіло як носій тригера. Разом вони формують образ війни не як абстрактного «національного виклику», а як реального, фізичного, інтимного досвіду. У суспільстві, яке звикло будувати культ «непереможного героя», Сирко повертає ветеранам право на вразливість, на ніжність, на сімейні жести.

Робота Анастасії Астаф'євої «Свята» (Іл. 3.15), виконана у кераміці, є надзвичайно промовистим прикладом того, як сучасне українське мистецтво прочитує тілесність і травму через призму сакрального. У назві відчувається відсилка до релігійної традиції, де «святість» постає не як героїзм чи непорушність волі людини, а як здатність витримати біль заради того, що становить основу її життя.

Якщо ікона в її традиційному розумінні приховує матеріальність за символічним образом, то у Астаф'євої матеріальність виведена на перший план. Святість не відривається від тіла, вона постає як тиха витривалість керамічного тіла, яке може тріснути, зламатися, але водночас зберігає у собі історію й сенс, набуваючи нової глибини. У цьому прочитується алюзія на сучасний досвід війни: людина, травмована фізично чи психологічно, не втрачає гідності, а навпаки стає символом витримки й правди.

«Свята» – це не портрет конкретної особи і навіть не релігійний образ у прямому значенні. Це алегорія святості як щоденної, невидимої сили, святості, яка не вимагає чудес і німбів, а проявляється у звичайних людях, здатних жити з власними тріщинами. В експозиційному контексті розділу «Тіло як травма / пам'ять» ця робота звучить як маніфест: тіло, яке пережило

біль, не стає зламаним; навпаки, у своїй уразливості воно набуває сакрального виміру, стає знаком пам'яті й гідності.

Робота Анастасії Астаф'євої «Незламна» (Іл. 3.16), виконана у кераміці, продовжує і водночас контрапунктує образ «Святої». Якщо у «Святій» акцент робиться на тихій, скромній святості вразливого тіла, то у «Незламній» авторка піднімає тему людської стійкості, що полягає у здатності жити з тріщинами, інтегрувати їх у власне тіло.

Авторка зображує жінку – вільну, сміливу, красиву, з вітром у волоссі, але зі слідами від тривог та постійного руйнування, розбиту, але незламну. Ми бачимо тріщини чи ледь помітні сколи, що стають знаком пережитого досвіду. У контексті сучасної війни та травми ця робота набуває особливого звучання. Це не декларація сили чи тріумфу, а радше маніфест виживання: залишитися цілісною не означає не мати ран, а навпаки – не дозволити цим ранам зруйнувати сенс життя.

У парі зі «Святою» ця робота формує диптих про два обличчя тілесної витривалості: святість тихої гідності й незламність травмованої, але цілісної присутності. «Незламна» стає візуальною формулою того, що сила – це здатність жити всупереч крихкості тіла.

Анна Верещака у роботі «Біологічний годинник повітряних тривог» (Іл. 3.17) фокусує увагу на тому, що війна залишає сліди не тільки на тілі, а й змінює базову людську біологію. У цьому творі тіло постає не як абстрактний символ, а як організм, змушений перебудовувати свої біологічні цикли через диктат зовнішнього насильництва. Тут відбувається зіткнення двох часовостей: тілесної й штучно нав'язаної війною. Людина починає жити не добами і годинами, а від тривоги до тривоги.

Це передається через фактурну та колористичну драматургію. Олія створює поверхню, де рух мазків нагадує пульсацію – ніби удари серця чи хвилі кровотоку. Художниця імітує його ритм у самій фактурі: повтори, кола, циклічні структури, навіть спіралеподібні лінії, що натякають на нескінченність процесу.

Авторка фіксує режим життя, який став універсальним для мільйонів людей. Це пам'ять про кожен нічний втечу до укриття, кожне пробудження під звук сирени. Війна входить у тіло не лише уламками й травмами, а й зміною його ритмів. Художниця демонструє, як травма може бути не лише видимою раною, а й невидимим порушенням часу всередині тіла, і через мистецтво цей порушений ритм стає видимим.

Перед нами скульптура Юлії Беляєвої *«Святий Себастьян»* (Іл. 3.18), що відсилає до старої іконографічної традиції мученика Себастьяна. Але авторка не наслідує барокову театральність або ренесансну естетику. Вона відмовляється від надмірної експресії та пафосної декоративності. Лаконічність форм, чистота силуету фігури, зведення деталей до мінімуму створюють ефект мовчазного болю, який промовистіший за крик.

У постаті Себастьяна впізнається традиційна поза – тіло відхилене назад, руки підняті, погляд спрямований угору. Це не поза поразки, а радше поза гідності й прийняття: тіло може бути прострілене, але воно не схиляється. Фігура виліплена з порцеляни – матеріалу крихкому, ламкому, але водночас надзвичайно шляхетному й вічному у своїй близьності, що надає образу чистоти й беззахисності. Воно таке ж тендітне, як і людське життя у війні. Срібні стріли, що вриваються в тіло, контрастують з близьною порцеляни, перетворюючись на знак страждання та сакралізації болю. Це – метафора сучасної тілесності в умовах війни: крихкої, пораненої, але незламної.

У роботі *«Ваза»* (Іл. 3.19) із серії *«Коли я лежу, я становлюсь садом. Я є Ваза»* Марія Куліковська репрезентує новий тип меморіалу: не монументальний і холодний, а камерний, тілесний і крихкий. *«Ваза»* – це метафора людського тіла, яке вбирає у себе біль й одночасно здатне дати нове життя. Її форма – зліпок із відстріляної гільзи, подарованої художниці воїнами з-під Бахмута.

Зроблена з поліефірної смоли, котра зупиняє час і консервує все, що потрапляє в її прозору товщу, ваза містить у собі відстріляні гільзи з Ізюму в поєднанні з лікарськими травами та квітами. Ця взаємодія задає головну

напругу твору: гільза, як символ руйнації та смерті, стає підмурком для нового життя – квітів, що проростають крізь смолу.

Квіти – знак тимчасовості, але смола, консервує їх, перетворюючи на вічний образ. В їхній крихкості, прозорості та бурштиновому світінні смоли зчитується образ тендітної, але незламної надії. Вони не декоративні, а радше символічні: це – паростки нового життя, що проростають з уламків війни, це – ніжність, яка зберігає свою силу навіть у середовищі руїни. Отже, перед нами твір, у якому війна і природа, біль і ніжність, крихкість і сила співіснують у нерозривному симбіозі.

3.2.2. Виставка «Віднайдене у втратах». Український Дім. Київ, Україна (11.09.2025–5.10.2025) [3]

У вересні–жовтні 2025 року Український Дім репрезентував виставку «Віднайдене у втратах / Meaning after loss» (Martin Roth-Initiative, 2025) – проєкт (Іл. 3.20), що об’єднав 22 українських мисткинь – жінок різного віку з різними історіями та мистецькими практиками, які вже кілька років живуть у світі, де війна стала нормою. Всупереч намаганням агресора відібрати у нас змогу говорити, вони знаходять вдали образи для розкриття жахів сьогодення.

Експозиція створює єдиний простір, у якому тіло стає головним посередником між особистим досвідом і колективною пам’яттю. Тут немає чітких кордонів між приватним і суспільним: жіноче тіло постає одночасно як територія індивідуальної травми і як символічний носій пам’яті народу, який переживає жахи війни. Художниці працюють із власними історіями, але їхні голоси резонують у спільному хорі, що говорить про втрати, біль і водночас про здатність жити й віднаходити сенс життя у найтемніші часи.

У різних медіа – від живопису й текстилю до фотографії та цифрових колажів – проступає тема тілесної вразливості. Це мистецтво про тіло як архів – крихкий і водночас незнищений. Тілесне стає мовою, якою говорять про війну тоді, коли інші мови мовчать. Це простір, де мистецтво перетворюється на форму тілесної терапії й колективного свідчення, а жіночий досвід звучить

як універсальний голос часу. У ньому накопичується пам'ять про втрати, невимовні страхи, про спроби знайти гармонію навіть у світі, що руйнується.

Виставка складається з чотирьох розділів: «Територія і уява / Territory and Vision», «Ідентичність, травма / Identity, Trauma», «Утопії і метафори / Utopias and Metaphors», «Досвіди і спільноти». У межах тематики, що досліджується, акцентуємо увагу на перших двох розділах.

Виставковий розділ «*Територія і уява*» присвячений роздумам про те, як війна змінює ландшафт, де ми живемо, а з ним й наше світовідчуття (Ірина Бесчетнова, Марія Матяшова, Поліна Петрішина тощо).

Київська художниця Марія Матяшова в інсталяції «*Анксиоген*» (Іл. 3.21) висвітлює цю тему крізь призму біженців. На металевому підносі розташовані блістери з пігулками, інструкції до ліків і пластикова склянка з водою. На перший погляд це – стандартний набір медикаментів, проте художниця трансформує звичний образ аптечки на метафору посттравматичного досвіду війни.

У текстовому поясненні до інсталяції авторка пише: «Ідучи за кордон, я збираю аптечку. В ній завжди є антидепресанти й майже ніколи немає заспокійливих. Шлях з України до Європи обіцяє безпеку і спокійний сон по той бік кордону... Замість заспокоєння, з прикрістю усвідомлюю: я завжди несу свою війну з собою» (Martin Roth-Initiative, 2025).

З болісною точністю Матяшова фіксує феномен «психологічного багажу», який супроводжує втікачів від катастрофи навіть після фізичного перетину кордону. Художниця говорить про неможливість залишити війну позаду, війна переслідує людей, де би вони не подорожували. Тривога вкорінилася у нашу повсякденність: у міських вибухах святкового салюту чуються вибухи ракет; у пошкодженій дорожній бруківці – бачуться сліди ворожих обстрілів.

Авторка формує нову лінію дослідження психологічної травми, наголошуючи, що досвід війни стає невід'ємною складовою особистості, незалежно від географічних переміщень. Інсталяція – це нагадування про

невидимий вантаж, який несе кожен, хто пройшов крізь досвід втрати й насильства війни.

Поліна Петрішина з Херсонщини демонструє мультіекспозицію фотографій під загальною назвою *«ДЕ-конструкція»*. Ця серія – візуальний щоденник втрати дому та розпаду ідентичності, розщепленої між просторами, між «колись» і «тепер», між тим, що було втрачено, і тим, що належить віднайти. Художниця вводить нас у світ речей, створених руками близьких, які постають як сліди-привиди, зберігаючи пам'ять про незворотне минуле. Так утворюється особлива «археологія втрати», де тіло стає носієм не лише болю, а й пам'яті, котра намагається втриматися за втрачене мирне життя.

У зображенні (Іл. 3.22) авторка поєднує жіночу постать з образом покинутого дому: рука торкається порожнечі, торс проступає крізь текстуру облупленої стіни. Розмиті контури тіла перетинаються з архітектурними структурами. Ця фрагментарність створює враження неможливості відокремити тіло від спогадів про батьківський дім, зруйнований війною. Мультикомпозиція свідчить про те, що спроба зібрати себе до купи приречена на постійну невдачу, адже поки немає дому, немає й можливості повернути власну цілісність.

Відеоперформанс харківчанки Ірини Бесчетнової *«Жінка(?) - мисткиня(?) у війні(?)»* (Іл. 3.23) постає як саморефлексивна подорож у пошуку власної ідентичності на перетині трьох понять – «жінка», «мисткиня» та «війна». Виявляється, що будь-яка спроба дати визначення розсипається на суперечності: війна відкидає впевненість, жіночість виявляється багатозначною, а мистецтво – простором, у якому сумнів може стати матеріалом. Авторка творить портрет жінки-мисткині у війні, яка не боїться визнати власну невизначеність і саме в цьому віднаходить силу.

У розділі *«Ідентичність, травма»* увага фокусується на тому, як втрата дому та близьких людей деформує ідентичність. Художниці (Єва Алвор, Оксана Брюховецька, Оля Єрмеєва, Олена Курзель, Олена Морозова, Дзвінка

Пінчук, Ганна Трофімова) намагаються вийти із замкнутого кола власних страждань. Вони ставлять глядачеві запитання, на які не мають відповідей.

Інсталяція Ганни Трофімової *«Поки без відповіді»* (Іл. 3.24) – це роздум про травмоване покоління, про колективну травму, що передається нащадкам часто за схожим сценарієм. Тут особиста історія стає колективною, адже відлуння війни повторюється з покоління в покоління, формуючи новий пласт пам'яті.

Перед нами простір, де мертві безмовлять, але їхня присутність відчутна в старих фотографіях на столі, рукописних нотатках, фрагментах листів, портретах у рамках, засушених квітах, настільній лампі, годиннику. Бабусі вже немає, але сліди її життя бачимо в артефактах, що стають заміниками її фізичної присутності. Приміряючи на себе бабусін досвід, художниця шукає відповідь на запитання: як вижити у темну годину, не втрачаючи свого власного «Я». Проте свідки минулого мовчать, залишаючи запитання без відповіді.

В інсталяції *«Розп'ята»* (Іл. 3.25) Єва Алвор розвиває тему жіночої сексуальності й чуттєвості в контексті християнської релігії. Це потужний візуальний маніфест про жіноче тіло, його сакралізацію й водночас стигматизацію.

В центрі композиції – чорний хрест, вписаний у червоні та рожеві тканинні шари, що нагадують анатомію жіночих геніталій. Це образ жінки, ідентичність якої поділена на сакральну, нав'язану християнською традицією з відчуттям гріховності, й тілесну з прагненням приймати власну чуттєвість. Контраст між релігійним символом і тілесною матеріальністю творить поле напруги, в якому тіло жінки постає розп'ятим, підкореним історичними та культурними догмами.

Текстиль, який зазвичай символізує жіночість (ніжність, чутливість, жертівність, милосердя), у композиції перетворюється на простір протесту. Тканина зшита, розрізана, нашарована, немовби втілює пам'ять про тілесні заборони й обмеження. Робота втілює пам'ять про те, як протягом століть

покоління жінок виховувались під знаком: «Душа жінки повинна належати Богові, а тіло – чоловікові». Вона ніколи не могла належати самій собі.

У серії фотографій *«Пульс Невизначеності»* (Іл. 3.26–3.30) Олена Морозова досліджує тему тривоги та пошуку сенсу в сучасному світі. Медіальна розмаїтість (фото, сканографія, малюнок) працює як спектр «датчиків» одного й того самого стану – фонового шуму тривоги, що ніколи не стихає.

Серія фіксує коливання між саморозкриттям і самозахистом, між оголеністю й маскою, між холодом синього та жаром червоного – саме в цих коливаннях і вимірюється «пульс» нашої теперішньої чутливості. Холодні сині знімки з оголеним тілом фіксують стан «гіпотермії» свідомості, коли тіло згортається в ембріональну позу (Іл. 3.26 – 3.27) або торкається долонею на стіні: ніби перевіряє, де закінчується «Я» і починається світ (Іл. 3.28). Натомість червоні спалахи – густі плями фарби на спині (Іл. 3.29), коло-маска (Іл. 3.30) – це напади «загострення» тривоги, що набуває форми рани.

Олена Курзель у цифрових колажах під загальною назвою *«Світ у променях чорного сонця»* (Іл. 3.31–3.34) вибудовує альтернативну реальність, де людське тіло постає не як матеріальна константа, а як уламок, слід травматичного досвіду. Тут тіло втрачає захисну функцію і стає гнучкою оболонкою, що піддається руйнуванню, розчиненню, трансформації.

Цей світ, освітлений «чорним сонцем», несе відчуття відчаю і втрати, але водночас є спробою зцілення. Його істоти антропоморфні, вони перетікають у коріння, набувають форми дерев, поєднуються з комахами й квітами. У цій розщепленій тілесності легко впізнати наслідки колективної травми, викликані війною.

У супровідному тексті до проекту художниця пише: «Щоб протиставити щось жорстокому світу людства, я вирішила відтворити світ своїх дитячих мрій, аби заспокоїти себе хоча би декораціями уявної утопії. У цьому "нелюдському" світі не існує реальних людей, і люди не можуть за бажанням

потрапити у цей світ. Його населяють живі химери й антропоморфні істоти, і кожна його частка є особистістю» (Martin Roth-Initiative, 2025, с. 80).

Дитячо-фантастичні образи стають своєрідною маскою, що захищає від жорстокої дійсності, і водночас способом переосмислити тіло – не як рану, а як можливість для іншого існування. У цій метаморфозі закладений парадокс: втрачаючи людську подобу, тіло набуває нової ідентичності, яка народжується на перетині травми й уяви.

Серія *«Нескінченний вальс»* Ольги Єрмеєвої (Іл. 3.35–3.36) постає як уявна утопія жіночого світу – простору без чоловіків. У цьому світі немає патріархату, гноблення чи залежності, є лише ідеальна гармонія з природою і мистецтвом. Художниця говорить мовою тілесності: в її полотнах жіноче тіло не є предметом споглядання чи об'єктивації. Розслаблене, без озирання на патріархальні коди, воно стає носієм свободи й автономії, але водночас – місцем пам'яті травми, що несе на собі сліди війни. Це живопис, у якому тіло стає символом спротиву не через активну дію, а через саму можливість бути, дихати, існувати у світі.

Робота Оксани Брюховецької *«Вогняний борець»* (Іл. 3.37) – це глибока метафора травми, що вписана у простір буденного життя. Текстильний колаж зображує дві постаті – жінку як носійку життя та тендітну дитину, яка виростає у світі, де навіть їжа й материнська турбота обпалені війною. Їхні фігури на тлі темних хмар з вибуховими плямами зшиті з клаптиків тканини, вони ніби фрагментовані, пошматовані війною.

Цей твір можна читати як образ колективного досвіду українських жінок у часи війни. Жіноча ідентичність тут постає у всій своїй силі й уразливості: жінка тримає на собі весь тягар війни, що вплітається у тканину повсякденного життя (їжу, мову виживання).

У циклі *«На роздоріжжі в темряві»* (Іл. 3.38) Дзвінка Пінчук розкриває внутрішній розлам, який переживає жінка під час війни. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну ставить жінку-матір перед вибором між захистом дитини та необхідністю виконувати свій професійний обов'язок; між

можливістю дати їй безтурботно ходити до однієї із європейських шкіл і не боятися ночами дзижчання шахедів та бути серед захисників батьківщини. Саме ця ділема створює внутрішню напругу циклу.

Серія фотографій постає як тілесний щоденник війни. Розмиті, уривчасті образи обличчя, рук, тіл освітлені різким, ламким світлом. Їх фрагментарність нагадує про травму. Вона існує у спалаху, тремтінні, повторюваному нічному кошмарі. Темрява у проєкті – це не лише метафора невизначеності, але й простір, де народжується нова ідентичність.

3.2.3. Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026) [30]

Восени 2025 року в PinchukArtCentre у Києві відкрилась серія виставок: «Уявна відстань»; «Особисті свідчення»; «Певні докази майбутнього» (PinchukArtCentre, 2025a).

Виставка «Уявна відстань» (*Imaginary Distance*) – це персональний проєкт Лесі Хоменко, однієї з ключових постатей сучасного українського мистецтва, відомої своєю здатністю перетворювати зображення тіла на політичну й культурну метафору.

Кураторкою виставки виступила Олександра Потребня, кураторська команда також включала Бйорна Гельдгофа – артдиректора центру. Виставка об'єднує близько п'ятдесяти робіт, створених художницею упродовж останніх двадцяти років, серед яких – живопис, відео, інсталяції та нові медіа. Її головна тема – тіло як поле зіткнення пам'яті, історії та ідентичності.

Художниця пропонує нову мову для осмислення тілесності, вона говорить про війну без прямої репрезентації травми. Її фігури часто перетворюються на силуети, уламки, відбитки. Ця розмитість є ключем до розуміння виставки. Хоменко уникає документальності й шоку. Її роботи втілюють перехід від матеріального до ментального, від тілесного болю до колективної пам'яті.

В абстрактній композиції *«Радикальне наближення»* (Іл. 3.39) Хоменко показує, як війна змінює оптику сприйняття тіла: людина втрачає свою індивідуальність, перетворюючись на ціль. Великі мазки сірого, чорного й білого кольорів нагадують фрагменти фігур, позбавлених контурів й обличчя. Ми ніби дивимося на тіло через оптичний прилад – збільшено, наближено, але водночас розмито.

У роботі *«Вибух у госпіталі»* (Іл. 3.40) художниця продовжує лінію усвідомлення живопису як інструмента свідчення – не зображення, а осмислення того, як війна входить у колективну пам'ять через оптику і фрагмент.

На відміну від традиційної батальної сцени, де подія розгортається у героїчному наративі, художниця фіксує миттєвий спалах насильства, зібраний з фрагментів відео – короткого 10-секундного запису обстрілу цивільного госпіталю. Кадри, вирвані з потоку цифрових зображень, накладаються один на одного, утворюючи складну композицію, що нагадує монтаж кіноплівки. Живописна площина стає полем, де зустрічаються різні часові зрізи й рівні реальності: рух, світло, пил, звук, паніка. Переносячи цю подію на матрицю живопису, художниця фіксує не лише факт, а й спосіб його сприйняття.

У полотні *«Макс в армії»* (Іл. 3.41) Хоменко відкриває нову оптику репрезентації війни. Художниця фіксує не війну як подію, а момент, коли людина переходить межу між цивільним і фронтовим життям, коли тіло вступає в іншу реальність – у стан війни.

Картина створена з фотографії чоловіка художниці, зробленої на початку повномасштабного вторгнення, коли тисячі українців долучилися до армії. На чоловікові ще цивільний одяг, але його жест – віддання честі виводить образ у військову площину. Живописна мова художниці свідомо стримана: жодної патетики, жодного героїчного піднесення. Колірна палітра холодна, з домінуванням сіро-зелених тонів, що нагадують про військову уніформу. Освітлення ніби вириває фігуру з темряви, створюючи ефект ізоляції. Герой, наче усвідомлює свою нову роль, але ще не встигає прийняти

її до кінця. Тіло Макса стає символом тисяч невидимих тіл, які переживають подібне перевтілення – із повсякденності у стан готовності до боротьби.

Серія «*Неідентифіковані фігури*» (Іл. 3.42–3.44) розкриває візуальну мову війни – анонімність як форму захисту, де образ українських військових, головних носів колективного досвіду, позбавлений індивідуальності. Працюючи з анонімними зображеннями, художниця свідомо видаляє їхні ідентифікаційні риси – обличчя, обриси тіл. Тіло на полотні не персоналізоване, воно уособлює узагальнений образ українського захисника, який водночас є свідком, учасником подій і символом мужності.

Через відсутність портретної конкретики Хоменко досягає максимальної універсальності: кожен глядач може побачити в ній себе чи своїх близьких. Живописні прийоми – широкі, енергійні мазки, патьоки фарби, часткові розмивання – співзвучні самому досвіду війни, яка не має фінальної крапки, лише стан тривання.

«*Момент пострілу*» (Іл. 3.45) – це образ війни без героя і без обличчя, зведений до самої дії. Живопис закріплює мить, коли життя й смерть збігаються у русі пензля. Миттєвість, яку людське око не встигає побачити, несе у собі смертельну дію.

Цей образ, заснований на кадрі з відео, фіксує проміжок між натисканням на спуск і наслідком. Художниця обирає саме цей момент, коли руйнування ще не сталося, але потенціал насильства вже реалізовано. Це момент, коли образ втрачає впізнаваність. Розпорошена, абстрактна фігура стрільця ледь окреслена, зливаючись з тлом, а розкидані навколо мазки фарби нагадують уламки, візуалізуючи дим і звукову хвилю, що створює ефект вибуху. Мазок стає одночасно знаком дії й свідченням її наслідку.

У диптиху «*Момент вибуху в окопі*» (Іл. 3.46) художниця продовжує перетворення документального образу війни на живописну абстракцію, де живопис стає новою формою пам'яті.

Якщо у правій частині диптиху ми ще можемо розпізнати людську постать – солдата, який залишається зосередженим, незважаючи на небезпеку.

Але вже у другій панелі художниця фіксує людське тіло в епіцентрі вибуху. Авторка трансформує візуальне руйнування у мову живопису, де образ розчиняється, тіло розпадається на фрагменти, лінії, мазки, колірні плями. У цьому постає руйнування не лише матеріального, але й візуального світу, коли сприйняття не встигає за швидкістю катастрофи.

Масштабна інсталяція *«Бій в окопі»* (Іл. 3.47) – це реконструкція досвіду, в якому межа між війною та її спогадом повністю розчиняється. Хоменко переводить свій живопис із площини у простір, створюючи структуру, подібну до лабіринту траншеї. Полотна формують архітектоніку, в яку глядач занурюється фізично, де відтворюється тілесне відчуття війни, тісноти, напруги, невизначеності.

Авторка використовує зіткнення двох перспектив: людського погляду, зануреного у землю, і холодного ока дрону, що ширяє над полем бою. Саме ці погляди – зсередини траншеї й згори – формують візуальну пам'ять конфлікту. Глядач, який опиняється всередині лабіринту, стає частиною події: він одночасно перебуває у ролі солдата, свідка та об'єкта спостереження. Глядачеве переміщення крізь живопис стає актом співприсутності. Живопис на полотні набуває нової функції – він стає простором пам'яті, що зберігає не образ, а відчуття.

У роботі *«Морський бій»* (Іл. 3.48) Леся Хоменко продовжує трансформацію медіа-образу війни у живопис. Основою сюжету стала відеозйомка російського моряка, який документує момент атаки українських морських дронів на ворожий корабель. Художниця бере цей відеофрагмент і перетворює його на новий тип батального живопису, де зникає традиційна героїка, а залишаються енергія, страх і хаос.

Перед нами сцена вибуху, де корабель, людина, зброя і море розчиняються в пульсації кольорів і кубістичних форм. Абстрактні спалахи світла, червоні й помаранчеві мазки вибухів контрастують із холодними сірими площинами корабля. У цій грі світла та тіні зливаються два досвіди –

механічне фіксування й емоційне переживання. Художниця передає не лише руйнування предметного світу, а й психологічний шок спостерігача.

3.2.4. Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026) [17]

Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts» (PinchukArtCentre, 2025–2026b) південно-африканської художниці Габріель Голят (Gabrielle Goliath) є потужним прикладом художньої артикуляції колективної травми через тіло, голос і присутність людини. Український розділ, під назвою «Тихий поспіх» (*A Quiet Rush*), знятий у березні 2025 року в Києві у співпраці з українськими правозахисними організаціями та активістками, став логічним продовженням її глобального проєкту, що охоплює Південну Африку, Італію та Шотландію.

Інсталяція складається з одинадцяти відео- і звукових каналів, які розміщені у просторі таким чином, щоб глядач міг рухатися між ними, взаємодіючи з кожним окремим голосом. На екранах – портрети людей, які пережили патріархальне або військове насильство (Іл. 3.49–3.52). Голят формує простір зустрічі з болем і пошуком шляхів його подолання; простір, де люди діляться не лише словами, а й мовчанням, жестами, диханням: «У спільноруму подиху та присутності цих особистих розповідей вимальовується звукова мозаїка перехресних життєвих наративів, де простежуються практики виживання, турботи та безперервної боротьби за вільну Україну» (PinchukArtCentre, 2025–2026b).

У цьому сенсі ідеї Голят перегукуються з парадигмою українського мистецтва воєнних років, в якому з'являється тенденція до персонального свідчення та тілесної пам'яті. На тлі війни, коли українське суспільство щоденно зустрічається з колективними й індивідуальними травмами, робота Голят стає не лише мистецьким, а й терапевтичним проєктом, що пропонує нову етику взаємності та турботи в часи війни.

3.2.5. Виставка «Певні докази майбутнього / Certain Future Evidence». PinchukArtCentre. Київ, Україна (21.06.2025–04.01.2026) [17]

Виставка «Певні докази майбутнього» – це проєкт «Відкритої групи» (Юрій Білей, Павло Ковач, Антон Варга), в якому художники звертаються до теми індивідуальних спогадів, втрат і зникнень людей, показуючи, як мікроісторії формують образ національної ідентичності та колективної травми.

Проєкт поєднує три відеопростори: «Зал очікування», «Капітал пам'яті» та «Повторюйте за мною II», кожна з яких пропонує окремий спосіб говорити про травму, пам'ять і час. Ці три частини утворюють цілісний наратив, у якому пам'ять постає не як архів минулого, а як активний процес, що створює спільне «тепер».

Одним із центральних розділів проєкту є «Зал очікування / Waiting Room» – робота, що надає матеріальної форми тому, що зазвичай залишається невидимим: тягарю пам'яті. Її основою стала реконструкція інтер'єру зала очікування мариупольського вокзалу (Іл. 3.53) – споруди, що нині лежить у руїнах після російських обстрілів.

Будівля, створена у стилі соціалістичного реалізму, колись була символом радянської утопії прогресу. В її центрі містилася монументальна мозаїка із зображенням сталеварів – архетипових героїв індустриального міфу про працю, розвиток і спільність. Тепер від мозаїки залишився лише спогад, як і від самого вокзалу, тільки порожнеча, уламки та пам'ять про очікування, яке не завершилося.

Поруч із архітектурним макетом художники розмістили проєкції коротких текстів – фрагментів із повідомлень про зниклих безвісти мешканців Маріуполя, зібраних із відкритих джерел та телеграм-каналів. За кожною короткою фразою приховане життя, якого вже немає. Ці тексти формують своєрідну базу даних втрат – «реєстр відсутностей», в якому пам'ять про людину зведена до кількох слів, створюючи враження нескінченного очікування на повернення.

Сам макет, представлений у виставковому просторі, нагадує крихку архітектурну оболонку минулого: рівні ряди порожніх лавок, холодна геометрія колон і ритм вікон створюють відчуття застиглого часу. Він стає метафорою колективного стану українського суспільства у часи війни: стану між минулим і майбутнім, між втратою і сподіванням на повернення.

Ця інсталяція не створює героїчного меморіалу, не пропонує пафосного образу скорботи, натомість стає простором мовчазного співпереживання. Тут не зображене людське тіло, але його відсутність відчувається фізично: у порожніх сидіннях, у тиші, у світлі, що падає на порожні місця. Саме через цю тиху присутність «Зал очікування» перетворюється на сучасний меморіал, без імен, без тіл, але з безмежною людяністю. Інсталяція розкриває новий вимір тілесності – не візуальний, а емпатичний, коли тіло стає метафорою самої пам'яті.

Робота Відкритої групи «Капітал пам'яті / The Capital of Memory» (Іл. 3.54). На відміну від традиційної експозиції, де глядач залишається лише спостерігачем, тут він стає співавтором історії: присутність, розповідь, реакція – усе входить до тканини роботи, змінюючи її в процесі взаємодії. Суть проєкту полягає в тому, що глядачу пропонується пригадати один особистий спогад, який потім оцінюється іншим учасником для з'ясування, чи вартий він бути «включеним» до архіву «Капіталу пам'яті». Деякі спогади приймаються до «історії» проєкту й потрапляють в архів, інші відхиляються як «нерелевантні» або «недостатньо значущі».

Проєкт побудовано як офісну інсталяцію, в якій учасники працюють у ролі «працівників пам'яті». Простір оформлений як суміш архіву й кабінету: столи, папки, формуляри, схеми руху інформації. Отже, «Капітал пам'яті» демонструє, як сучасне мистецтво переводить тему тілесності в простір пам'яті.

У межах виставки «Певні докази майбутнього» особливе місце посідає відеоінсталяція *«Повторюйте за Мною II / Repeat After Me II»*, що створена художнім об'єднанням «Відкрита група». Цей проєкт, представлений 2024

року в Польському павільйоні на Венеційській бієнале, став продовженням дослідження теми пам'яті, колективного досвіду війни та тілесного свідчення через звук.

Робота є двоканальною відеоінсталяцією, в якій героями виступають внутрішньо переміщені особи та біженці, котрі розповідають про пережитий досвід війни через звуки зброї (Іл. 3.55). Вони не описують події словами – натомість імітують постріли, вибухи, канонади, виття сирен, відтворюючи акустичну пам'ять війни, що живе в їхніх тілах.

У просторі інсталяції, стилізованому під умовний «мілітарний караоке-бар майбутнього», глядачі можуть долучитися до цього процесу, повторюючи за героями. Замість популярних пісень тут звучать ритми артилерії, а текстом стають описи зброї. Такий перформативний жест перетворює досвід війни на форму колективного відлуння – саундтрек виживання, який кожен учасник мусить прожити самотійно.

Проект складається з двох частин, що демонструють часову і географічну трансформацію війни. У першому фільмі, створеному в 2022 році, лунають голоси внутрішньо переміщених осіб, які були змушені переїхати зі сходу на захід України. У продовженні, знятому в 2024 році, ті ж самі теми розгортаються вже у міжнародному контексті: українські біженки розсіяні по Європі та світу – у Вроцлаві, Відні, Берліні, Вільнюсі, Талламорі, Нью-Йорку. Війна втрачає локальні межі, стаючи метафорою глобального стану нестабільності, коли будь-яке місто може стати наступним полем бою.

Учасники проекту не лише говорять про насильство – вони втілюють його у звучанні, пропускаючи через себе звук як свідчення. Коли глядач повторює ці звуки, він стає не спостерігачем, а співучасником, який на рівні дихання і голосу долучається до мовлення травми. У цьому сенсі «Повторюйте за Мною II» стає не просто художньою інсталяцією, а педагогікою слухання, у якій учасники навчаються розуміти чужий досвід через резонанс власного тіла.

Проект є своєрідним маніфестом, в якому війна осмислюється не як подія, а як акустична тінь, що супроводжує сучасність. Художники показують: навіть поза межами бойових дій звук війни не зникає, він продовжує лунає у свідомості тих, хто вижив, і стає інструментом розуміння для тих, хто не пережив власної катастрофи.

3.3. Трансформація наративу та художніх артикуляцій травмованого війною тіла протягом 2022–2025 років

Зростання уваги до національної ідентичності та деколонізації українського суспільства у часи російської агресії дало могутній поштовх активному пошуку нових форм та нестандартних рішень у сучасному візуальному мистецтві. Проведенній аналіз мистецьких проєктів 2022–2025 років у виставковому просторі Києва дав змогу визначити головні тенденції розвитку сучасного українського мистецтва.

Різні за масштабами мистецькі проєкти останніх років відображають не лише стан українського суспільства у війні, а й глибокий процес емоційної та естетичної переоцінки ролі тіла у мистецтві. В умовах повномасштабного вторгнення Росії в Україну тіло стає носієм пам'яті, медіумом колективного досвіду, топографією болю й спротиву.

Виставкові ініціативи – від камерних проєктів на незалежних платформах до масштабних музейних експозицій – формують візуальний архів війни. Художники документують не лише події, а й емоційне напруження, вразливість, психофізіологічні реакції людини на травму. Тіло постає як поле битви між пам'яттю і забуттям, болем і потребою жити далі.

Автори фіксують процес не стільки «зображення війни», скільки переживання її тілом. У виставках «Кров з молоком», «Віднайдене у втратах», «Уявна відстань» чи «Особисті свідчення» тіло стає одночасно місцем травми та засобом зцілення, простором діалогу між митцем і спільнотою. Ці експозиції нагадують, що боротьба українців триває на всіх фронтах – військовому, культурному, психологічному, етичному.

Однією з найсуттєвіших тенденцій сучасного мистецького процесу стає деконструкція героїчного канону, успадкованого від радянської системи. Якщо у творах середини ХХ століття тілесність часто репрезентувалася через образи «героя-захисника» або «жертви-символу», то в мистецтві останніх років переважає мова тіла-свідка.

Це тіло не демонструє силу: воно говорить мовою болю та втоми. У роботах Влади Ралко тілесність стає носієм напруги між страхом і життям; у фотографіях Марти Сирко – простором інтимності, де травма не приховується, а приймається; у керамічних скульптурах Анастасії Астаф'євої тріщина перетворюється на метафору незламності. Це не тіло, що перемагає, а тіло, яке виживає. Саме виживання, проживання, пам'ятання стають центральними художніми темами.

Такий розрив із героїкою минулого означає формування нової, більш етичної форми колективної пам'яті. Художники свідомо відходять від офіційних дискурсів і створюють альтернативні архіви війни, де особисте свідчення має більшу силу, ніж державна риторика. Таке мистецтво не возвеличує, а документує. Митці відмовляються від пафосу, зосереджуючись на приватному, щоденному досвіді. Саме у цьому полягає радикальний відхід від традиції монументальної пам'яті.

Тріада «тіло–травма–пам'ять» стає центральним кодом сучасного українського мистецтва, концептуальною віссю, навколо якої розгортається новий візуальний наратив. У цьому контексті тіло не лише репрезентує досвід, а й зберігає його, перетворюється на архів пам'яті.

Тіло-художник і тіло-громадянин взаємодіють як дві сторони одного досвіду. Через тілесні образи мистецтво не лише рефлексує війну, а й створює опору забуттю. Ключовим принципом побудови сучасного візуального наративу є не «велич дії», а топографія рани. Художники осмислюють рану не як слабкість, а як місце сили пам'яті.

У фотографіях, відеоарті, скульптурі та живопису українських митців тіло функціонує як свідчення: на ньому залишаються шрами, відбитки часу. Ці

роботи утворюють «карти болю» – не окремі історії, а фрагменти досвіду, що разом складають колективний образ країни, яка живе у стані постійного травматичного оновлення.

Мистецтво перетворює тіло на медіум між особистим і колективним, між минулим і теперішнім. Воно стає простором зустрічі індивідуального досвіду війни з історичною пам'яттю нації. У цьому сенсі тіло не лише знак травми, а й інструмент відновлення цілісності, символ духовного опору.

У мистецькому полі цього періоду стає очевидним гендерний поворот, у межах якого жіноче тіло набуває нового статусу: воно більше не об'єкт погляду чи символ краси, а активний свідок системного насильства. Цей процес має глибокі корені у самій реальності війни, де жіночі тіла (як цивільних, так і військових) стають носіями досвіду втрати, страху, насильства й виживання.

Художниці звертаються до власної тілесності як до головного інструменту осмислення буття. Вони відмовляються від традиційної ролі тіла-жертви: вони говорять, свідчать, протистоять. Перформативні практики, фотографічні серії чи живописні автопортрети показують жінку не як пасивний об'єкт, а як суб'єкт, здатний засвідчити насильство і не дозволити йому бути забутим. Оголення тут не еротичне, це акт повернення собі власного голосу, власного досвіду, власного образу.

Водночас відбувається глибока трансформація самої візуальної мови. Традиційна цілісність образу руйнується, зображення стає фрагментальним, ніби розірваним ізсередини. Фрагмент у сучасному мистецтві не лише художній прийом, а симптом травми. Засоби письма – лінія, мазок, подряпина, пляма – набувають статусу тілесних знаків, що фіксують не сюжет, а стан. Мова мистецтва перестає бути нейтральною, вона стає нервовою, напруженою.

У роботах Влади Ралко мазок перетворюється на різаний шрам, у фотографіях Марти Сирко кадр навмисне обрізає частину тіла, підкреслюючи його відсутність, у кераміці Анастасії Астаф'євої тріщина стає центральним

композиційним елементом. Ці формальні рішення не є випадковими, вони відповідають новій чуттєвості, у якій цілісність втрачає сенс, бо саме розрив, шов, тріщина стають носіями істини.

У живопису останніх років з'являється особлива експресивність. Широкі, енергійні мазки, патьоки фарби, часткові розмивання і прозорі шари створюють ефект невпинного руху, постійного становлення, що не дозволяє зображенню застигнути. Такий живопис не фіксує момент, він живе, дихає, змінюється. У цій динамічній фактурі закладено відчуття часу війни: війна не має фінальної крапки, не завершується, а триває як нескінченний процес проживання, втрат і відновлення.

Живопис фіксує емоційні стани – напругу, виснаження, лють, відчай, надію. Кожен дотик пензля перетворюється на акт присутності, на свідчення того, що художник живий, що він існує попри катастрофу. У розмитих контурах і потьоках фарби відчувається подих реальності, що розпадається, але все ще триває; у цьому поетика українського мистецтва воєнного часу.

Пластична мова живопису 2022–2025 років відображає не стільки форму, скільки стан руху між життям і смертю, між тілом і пам'яттю, між минулим і майбутнім. Творчість стає способом не лише осмислити, а й пережити травму, знайти рівновагу між болем і надією. Для багатьох митців акт творення – це форма самозцілення. У цьому контексті особової ваги набуває терапевтичний характер сучасного мистецтва.

Воєнна травма вивільнила в українській культурі потужний ресурс «енергії виживання». Сучасне мистецтво є не лише реакцією на катастрофу, а формою національного самоусвідомлення. Воно збирає розпорошені досвіди у спільну тканину пам'яті, де тіло стає свідком, мистецтво – мовою, а пам'ять – способом бути.

Таким чином, сучасне українське мистецтво переживає не лише тематичну, а й структурну трансформацію. Тіло стає головним носієм етичного та естетичного досвіду, а його зображення – простором зустрічі болю, пам'яті та мовчання. Через фрагмент, тріщину, слід митці відтворюють

внутрішню анатомію війни – не зовнішній конфлікт, а невидимий рух переживання. У цій мові, що складається з уламків, народжується нова цілісність: не як повернення до минулого, а як форма виживання, форма пам'яті, форма людської присутності у світі після катастрофи.

Висновки до розділу 3

1. Відзначено, що на початку повномасштабного вторгнення російського агресора в Україну (2022) відбувається кардинальна зміна наративу в художній артикуляції травмованого тіла – від «тіла-емблеми» до «тіла-свідка». Формується нова іконографія зображення війни: на зміну парадигми репрезентації тіла епохи соцреалізму як ідеологізованого героїчного образу приходить етика візуалізації травми; художники апелюють до концепції «архіву травми»; тіло набуває функції носія колективної пам'яті.

2. Доведено, що концептуальною віссю, навколо якої обертається сучасне українське мистецтво, стає тріада «тіло–травма–пам'ять». У новому контексті тіло набуває функції мікроархіву пам'яті, формою опору забуттю. На перший план мистецтво висуває тілесну крихкість, травмованість. Ці перетворення свідчать про перехід від державоцентричної до антропоцентричної моделі репрезентації війни, де людський досвід є важливішим за ідеологічну риторичку. У сучасних реаліях тіло більше не репрезентує абстрактну «могутність народу», а фіксує конкретні стани людини під час війни – страх, безпорадність, лють, безсоння, виснаження, одночасно солідарність, турботу, взаємну підтримку.

3. Зазначено, що значну роль у сучасній іконографії відіграє жіноча художня оптика. Жіноче тіло виступає активним свідком системного насильства, що активує емпатійний показ тілесності. Художники створюють феноменологію війни, де жіноча тілесність стає мікроархівом воєнного досвіду.

4. Висвітлено, розрив з героїкою часів Другої світової війни детермінував кардинальну зміну візуальної мови. Зображення стає

фрагментальним. Засоби письма набувають статусу симптомів травми. Живописні прийоми – широкі, енергійні мазки, патьоки фарби, часткові розмивання, надають зображенню особливої емоційної насиченості. Використовуючи геометричні форми у синтезі з традиційними художніми прийомами, художники створюють алюзію історичної паралелі, що робить зображення глибшим і багатовимірним, дозволяючи автору передати складний зміст через знайомі художні образи.

5. Зафіксовано, що у 2022–2025 роках відбувається біфуркаційний вибух мистецьких ідей в Україні. Воєнна травма вивільнила в українській культурі потужний ресурс «енергії виживання». Виставкові проєкти стають полем активного експерименту, де художні прийоми поєднуються з цифровими технологіями, формуючи складну систему візуальних комунікацій. Це сприяє інтерактивності, динамічності та візуальній привабливості експозицій, підсилює їхній емоційний вплив на аудиторію.

6. Встановлено, мистецькі інституції стають простором формування нової етики репрезентації. Кураторські практики поступово відходять від естетизації насильства та тяжіють до делікатного, емпатійного показу тілесності. Тіло набуває функції мікроархіву воєнного досвіду, носія конкретних мікроісторій. Експозиції будуються таким чином, щоб активувати у глядача співпереживання та діалог. Це творить нову форму культурної пам'яті – «пам'ять співприсутності».

7. Систематизовано художні стратегії репрезентації травми у контексті тілесності як центрального візуального й концептуального елемента сучасної мистецької мови війни та класифіковані основні типи тілесних наративів – героїчний, меморіальний, травматичний, терапевтичний.

ВИСНОВКИ

У процесі виконання поставлених завдань досягнуто таких основних результатів:

1. Проведено аналіз наукової думки за темою дослідження, який засвідчив, що попри наявність досліджень колективної травми через образ тіла, комплексне вивчення художньої артикуляції даного феномена, зокрема у поєднанні з концепціями культурної пам'яті, посттравматичних студій та феноменології тіла, в українському мистецтві 2022–2025 років досі бракує.

2. Виконано термінологічну розвідку ключових понять у межах напрямку дослідження – «тіло», «тілесність», «травмоване тіло», «колективна травма», «травмоване покоління», «художня артикуляція». Розроблена методологічна база дослідження, що дозволяє поглянути на феномен колективної травми не лише як історико-культурне, а й соціальне та моральне явище. Визначено коло візуальних джерел, що складають платформу для вивчення проблеми дослідження, зокрема: музейні зібрання, на базі яких проходило дослідження творів мистецтва; виставкові проекти; відеоматеріали; цифрові платформи та соціальні медіа.

3. Розкрито соціально-філософські витоки художньої репрезентації колективної травми через тілесність. Зазначено, що історичні катастрофи такі, як війни, завжди виступали детермінантами кардинальних змін соціокультурних уявлень про людину, її тілесність і межі вразливості. Художня артикуляція травмованого тіла є одним із ключових індикаторів таких трансформацій. Зображення травми не лише відбиває ціннісні домінанти епох, а й формує культурні механізми пам'яті, емпатії та політичного осмислення насильства. Виявлено, що художня артикуляція травмованого війною тіла є багатовимірним феноменом, що охоплює перцептивні, етичні, політичні та естетичні аспекти. Це ставить перед дослідником комплекс запитань, зокрема: якими є естетичні моделі її подання; які етичні наслідки має демонстрація чужого болю.

4. Визначено іконографію тіла в українському мистецтві доби Другої світової війни. Доведено, що у цей період тілесність виконувала функцію ідеологічного щита. Працюючи у межах соціалістичного реалізму, художники вибудували канон «героїчного тіла», сконцентрованого на ідеї перемоги та самопожертви. Травма здебільшого маскувалася, рани, каліцтва, страждання витіснялися, поступаючись місцем героїчному пафосу. Зафіксовано, у межах офіційного соцреалізму з'являються перші паростки іншої, не героїчної, а етичної тілесності (Яблонська, Дерегус, Онтрищенко, Глущенко тощо), що склало парадигмальну основу сучасного мистецтва.

5. Зафіксовано, що на початку повномасштабного вторгнення російського агресора в Україну (2022) відбувається суттєва зміна наративу в художній артикуляції травмованого тіла – від «тіла-емблеми» до «тіла-свідка». Формується нова іконографія зображення війни: на зміну парадигми репрезентації тіла епохи соцреалізму як ідеологізованого героїчного образу приходить етика колективної пам'яті. Концептуальною віссю, навколо якої обертається сучасне українське мистецтво, стає тріада «тіло–травма–пам'ять». У новому контексті тіло набуває функції «архіву травми», носія колективної пам'яті. Ці перетворення свідчать про перехід від державоцентричної до антропоцентричної моделі репрезентації війни, де людський досвід є важливішим за ідеологічну риторичку.

6. Зазначено, зміна наративу дало могутній поштовх активному пошуку нових форм та нестандартних рішень в українському сучасному візуальному мистецтві. Встановлено, мистецькі інституції стають простором формування нової етики репрезентації. Кураторські практики поступово відходять від естетизації насильства та тяжіють до делікатного, емпатійного показу тілесності. Зображення тіла стає інструментом соціального впливу: воно актуалізує питання співпереживання, критики насильства. Це творить нову форму культурної пам'яті – «пам'ять співприсутності». Визначено, що значну роль у сучасній іконографії відіграє жіноча художня оптика. Жіночі практики переносять акцент із піднесеного героїзму на інтимність, щоденність,

уразливість, а також на тілесність як простір непафосної, але правдивої репрезентації війни. Така оптика розширює традиційні межі воєнного мистецтва й створює багатовимірний образ людини, яка проживає травму у приватному вимірі.

7. Аналіз трансформації художніх артикуляцій травмованого війною тіла протягом 2022–2025 років підтвердив появу нових жанрових і медіальних рішень, що спрямовані на документування травми. Фотопроекти, інсталяції, кераміка, живопис, перформативні практики, використання цифрових технологій формують візуальний «архів болю», в якому тілесність постає одночасно як доказ, символ і метафора. Встановлено, що сучасні художні практики активно використовують фрагментарність, текстуру, як естетичні принципи, що символізують травматичний досвід. Тим самим художники створюють феноменологію війни, де тілесність стає тілом-пам'яттю. Показано, що українське мистецтво перетворюється на простір етичної рефлексії й терапевтичного переосмислення травми. Зображення тіла стає інструментом соціального впливу: воно актуалізує питання співпереживання, повернення людської суб'єктності постраждалим та критики насильства.

Отримані результати можуть скласти основу для подальших досліджень сучасного українського мистецтва, кураторських стратегій, музейних програм, меморіальних проєктів та освітніх курсів, де тілесність виступає як ключова категорія культурної пам'яті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аветисян А. Феноменологічне дослідження візуального досвіду: погляд художника (за творами Мориса Мерло-Понті). *Філософська думка*. 2018. № 1. С. 94–105.
<https://dumka.philosophy.ua/index.php/fd/issue/view/31>
2. Беличко Ю., Кілессо С., авт.-упоряд.: альбом. *Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура*. Київ: Мистецтво, 1987. 342 с.
3. Віднайдене у втратах: Тексти і візуальні роботи учасниць резиденції для українських мисткинь. Ініціативи Мартіна Рота, 2024–2025. Київ-Берлін.
<https://www.martin-roth-initiative.de/en/ukrainian-women-artists-publication>
4. Гайдучок Ю. Тіло як поле битви: мистецтво про тілесність і травму. URL: <https://femwork.org/blog/tilo-yak-pole-bitvi-mistecztvo-pro-tilesnist-i-travmu/> (дата звернення: 20.09.2025).
5. Гомілко О. Є. Феномен тілесності: дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.04. філософська антропологія, філософія культури. Київ, 2007. 420 с.
<file:///C:/Users/User/Downloads/dissertation.doc.pdf>
6. Горностай П. Групові захисні механізми як форма реагування на колективні травми. *Проблеми політичної психології. Збірник наукових праць*. 2019. Вип. 8 (22). С. 89-114.
<https://doi.org/10.33120/popp-Vol22-Year2019-27>
7. Горностай П. *Психологія колективних травм: монографія*. Кропивницький: Імекс-ЛТД, 2023. 336 с.
https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2023/12/Gornostai_Collective_traumas.pdf
8. Добрянський Д., Тарченко І., Тарченко Н. Колективна психологічна травма: рана простір і час. *Collection of Scientific Papers «SCIENTIA»*, New York, USA, May 23, 2025. С. 368-380.
<https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/2780>

9. Дубрівна А., Єрмак І. Цифрова ілюстрація в контексті російсько-української війни. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 2. С. 46-52.
DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.6>
10. Зонтаг С. *Спостереження за болем інших*. IST Publishing, 2024. 144 с.
11. Копієвська О. Еволюція поняття «травматичний досвід»: культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 3. С. 3-13.
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313259>
12. Левченко М., Лимаренко Л., Терещенко Н. М. Мистецтво на передовій: візуальна культура війни та образ перемоги в українському Арт-дискурсі 2022–2024 років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. № 50. С. 100-108.
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.944>
13. Мерло-Понті М. *Видиме й невидиме: 3 робочими нотатками*, пер. з франц. Є. Марічева. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2003. 266 с.
14. Міхно Н. К. Проекції культурної травми в просторі повсякденності: до питання візуальної презентації дискурсу війни в міському просторі. *Соціальні та галузеві соціології*. 2020. Вип.11. С. 61-66.
<http://habitus.od.ua/journals/2020/11-2020/12.pdf>
15. Недошовенко Т. Друга світова війна у творчості художників-фронтовиків крізь призму воєнних подій сьогодення. *Культура і сучасність: альманах*. 2023. № 1. С. 131-137.
<https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286795>
16. Оголене тіло в українському мистецтві: від класики до сучасності у виставці «Кров з молоком». Національний музей «Київська картинна галерея». *Антиквар*. URL:
<https://antikvar.ua/krov-z-molokom/>
(дата звернення 25.11.2025).

17. Особисті свідчення. Персональна виставка Габріель Галаят [Електронний ресурс] / PinchukArtCentre. URL:
<https://pinchukartcentre.org/exhibitions/osobysti-svidchennya>
(дата звернення: 25.11.2025).
18. Паливода Л. І. Проблема визначення понять «Психічна травма», «Психологічна травма» і «Травма втрати» у психологічних проєкціях. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Психологія*. 2021. Т. 32 (71), № 6. С. 68-72.
<https://doi.org/10.32838/2709-3093/2021.6/11>
19. Певні докази майбутнього. Виставка у PinchukArtCentre [Електронний ресурс] / PinchukArtCentre. URL:
<https://pinchukartcentre.org/exhibitions/pevni-dokazy-maybutnoho>
(дата звернення: 25.11.2025).
20. Погорєлов В. В. Тілесність людини як категорія сучасної художньої культури. *Вісник ХДАДМ*. 2011. №1. С. 115-117.
<https://www.visnik.org.ua/pdf/v2011-01-27-pogorelov.pdf>
21. Прокопюк М. 2012. Феномен тілесності в умовах сучасної культури Острог: Національний університет «Острозька академія». [Електронний ресурс] URL:
https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/1349/1/Prokopjuk_210512.pdf
(дата звернення 23.11.2025).
22. Пушонкова О. А., П'янзін С. Д. Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проєкту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). *Культурологічний альманах*. 2023. № 3. С. 304-311.
<https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.43>
23. Рибак А. Тема тілесності в творах сучасних українських митців періоду 2014-2024 років. *Universum*. 2025. № 19. С. 240-250.
<https://archive.liga.science/index.php/universum/article/view/1745/1769>
24. Рюзен Й. *Нові шляхи історичного мислення*. Пер. з німецької В. Кам'янець. Львів: Літопис, 2010. 358 с.

- <https://ars.vntu.edu.ua/index.phars/catalog/download/516/471/420-1?inline=1>
25. Сегал А. Тіло і війна. Чуттєвість і травма в мистецтві Даніїла Немировського й Тамари Турлюн. *Wonderzine Україна*. URL:
<https://www.wonderzine.me/wonderzine/culture/culture/20225-tilo-i-viyna-chuttevist-i-travma-v-mistetstvi-dani-nemirovskogo-y-tamari-turlyun>
(дата звернення 20.09.2025).
26. Синявський В. В., Сергєєнкова О. П./ уклад. *Психологічний словник*. Київ: Науковий світ, 2007. 336 с.
https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5980/3/O_Serhieienkova_IL.pdf
27. Стародубцева Л., Петренко Д. Пам'ять і травма: практики комеморації в українській культурі. *Grani: Philosophy*. 2005. Т. 28, № 2. С. 56-65.
<https://grani.org.ua/index.php/journal/article/download/2170/2133>
28. Стоян С. Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій. *Філософська думка*. 2022. № 3. С. 119-124.
https://www.pdcnet.org/collection/fshow?id=fd_2022_2022_0003_01190124&pdfname=fd_2022_2022_0003_0119_0124.pdf&file_type=pdf
29. Суший О. Проблема колективної травми в українському соціумі та пошук стратегій її опанування. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України*. 2014. Вип. 6 (74). С. 18-31.
https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/10592/1/S.O.V._Travma.pdf
30. Уявна відстань. Виставка Лесі Хоменко у PinchukArtCentre [Електронний ресурс] / PinchukArtCentre. URL:
<https://pinchukartcentre.org/exhibitions/uyavna-vidstan>
(дата звернення: 25.11.2025).
31. Філіппова А. Репрезентація травми у творчості української мисткині Марії Куліковської. *Your Art*. URL:
<https://supportyourart.com/columns/1kulikowskatrauma/>
(дата звернення 23.11.2025).
32. Фройд З. *Вступ до психоаналізу*. Київ: Основи, 1998. 714 с.

- <https://file.lib.in.ua/pdf/freud-sigmund-vstup-do-psykhoanalizu.pdf>
33. Фуко М. *Археологія знання* / Пер. з французької В. Шовкун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
<https://lib.in.ua/138500-arheologiiia-znannia/>
34. Фуко М. *Наглядати й карати* / Пер. з французької П. Тарашук. Київ: [Комубук](#), 2020. 452 с.
35. Шляхова О. Тілесна ідентичність як самоідентичність у контексті культури повсякдення. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2017. Вип. 20. С. 39-44.
<https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/6120/1/10.pdf>
36. Alexander J. Cultural Trauma and Collective Identity. *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 85-108.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195160840.003.0013>
37. Assman A. Memory, individual and collective. Goodin R. & Tilly C., eds. *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Oxford: University Press, 2006. P. 210-227.
<https://questanbridge.com/wp-content/uploads/2024/11/The-Oxford-Handbook-of-Contextual-Political-Analysis.pdf>
38. Azoulay A. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008. 585 p.
<https://jpgenrgb.blog/wp-content/uploads/2017/11/ariella-azoulay-the-civil-contract-of-photography.pdf>
39. Bell D. *Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship Between Past and Present*. Brand: Palgrave Macmillan, 2006. 275 p.
<https://link.springer.com/book/10.1057/9780230627482>
40. Butler J. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2010. 193 p.
41. Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins UP, 1996. 146 p.
https://www.academia.edu/41995628/Cathy_Caruth_Unclaimed_Experience
42. Didi-Huberman G. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. The University of Chicago Press, 2008. 248 p.

- [https://www.academia.edu/30963060/Georges Didi Huberman Images in Spite of All Four Photos from Auschwitz](https://www.academia.edu/30963060/Georges_Didi_Huberman_Images_in_Spite_of_All_Four_Photos_from_Auschwitz)
43. Leder D. *The Absent Body*. The University of Chicago, 1990. 229 p.
<https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/A/bo3622735.html>
44. Merleau-Ponty M. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Les Éditions Gallimard, 1964. 95 p.
https://litterature924853235.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/oeil_et_esprit.pdf
45. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. London and New York: Routledge, 2012. 606 p.
<https://static1.squarespace.com/static/5e265eb50aee2d7e8a81ae69/t/614a0d939e6cdc02ebf22112/1632243096452/Merleau-Ponty-M-Phenomenology-of-Perception.pdf>
46. Neal A. G. *National Trauma and Collective Memory: Major Events in the American Century*. New York: Routledge, 2005. 241 p.
https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781317464068_A35006267/preview-9781317464068_A35006267.pdf
47. Scarry E. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1987. 396 p.
<https://iberian-connections.yale.edu/wp-content/uploads/2023/02/Scarry-The-Body-in-Pain-excerpt-1985.pdf>
48. Scarry E. *On Beauty and Being Just*. Princeton University Press, 1999. 134 p.
<https://criticaltheoryconsortium.org/wp-content/uploads/2018/07/On-Beauty-Part-1.pdf>
49. Sigurdson O. Only Vulnerable Creatures Suffer. *Phenomenology of the Broken Body*. New York and London: Rotledge, 2019. P. 87-100.
<https://doi.org/10.4324/9780429462542-6>
51. Tint B.S. Trauma, Intergenerational transmission of. *The Encyclopedia of Peace Psychology*. 2011.
<https://doi.org/10.1002/9780470672532.wbepp284>
52. Volkan V.D. Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-Group Identity. *Group Analysis*. 2001. Vol. 34. Issue 1. P. 79-97.
<https://doi.org/10.1177/05333160122077730>

ДОДАТКИ

Анотований список ілюстрацій

Іл. 2.1. Тетяна Яблонська. Ворог наближається. 1944. Репродукція з книги Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 185.

Іл. 2.2. Михайло Дерегус. В кожній радянській жінці ранений червоноармієць знайде матір і сестру (З циклу «Шляхами війни»). Плакат. 1941. Репродукція з книги Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 186.

Іл. 2.3. Михайло Дерегус. На рідній землі (З циклу «Шляхами війни»). 1943. Офорт.

<https://spadok.org.ua/vydatni-ukrayintsi/mykhaylo-deregus-klasyk-ukrayinskoyi-grafiky>

Іл. 2.4. Василь Касіян. В бій, слов'яни! 1942. Плакат. Репродукція з книги Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 187.

Іл. 2.5. Микола Глущенко. Портрет двічі Героя Радянського Союзу С.А. Ковпака. 1944. Полотно, олія. 80x100 см. Музей мистецтв Кіровоградської обласної ради. *Кропивницький, Україна.*

<https://museum.mcsc.gov.ua/collections/portret-dvichi-geroya-radyanskogo-soyuzu-s-a-kovpaka-132517>

Іл. 2.6. Сергій Єржиківський. Танковий десант. 1943. Репродукція з книги Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 204.

Іл. 2.7. Сергій Отрощенко. Партизан. 1947. Репродукція з книги: Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 236.

Іл. 2.8. Сергій Григор'єв. Портрет Маршала Радянського Союзу І.В. Конєва. 1947. Репродукція з книги: Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 233.

Іл. 3.1. Катерина Лисовенко. Згвалтована та вбита жінка та її вбита дитина в Україні. 30 березня 2022. Серія «Вони можуть повторити». Акварель, папір. 30 x 40 см. Український музей сучасного мистецтва (UMCA).

<https://marieclaire.ua/life/yak-ukrayinski-hudozhniki-fiksuyut-vijnu-v-ukrayini/>

Іл. 3.2. Катерина Лисовенко. Справжня любов російського солдата. 2022. Живопис.

<https://www.wikiart.org/uk/kateryna-lysovenko/true-love-of-a-russian-soldier-2022>

Іл. 3.3. Kinder Album. Російські атаки на цивільні цілі в Україні можуть бути воєнним злочином. 2022. Акварель, фломастер.

<https://www.wikiart.org/uk/kinder-album/russian-attacks-on-civilian-targets-in-ukraine-could-be-a-war-crime-2022>

Іл. 3.4. Сана Шахмурадова-Танська. Ірпінь, Буча, Гостомель, Маріуполь, Україна, світ. 2022. Гуаш на картоні.

<https://susplne.media/culture/636624-ukraina-dla-mene-duze-osobliva-zemla-a-ne-vitrimala-rozluki-z-neu-pro-mistectvo-sani-sahmuradovoi-tanskoi/>

Іл. 3.5. Влада Ралко. Без назви. Серія «Львівський щоденник». 2022. Акварель, кулькова ручка. 30 x 21 см.

<https://life.nv.ua/ukr/art/yak-suchasne-ukrajinske-mistectvo-robit-vidimim-rosiyskiy-kolonializm-doslidzhennya-istorika-50413855.html>

Іл. 3.6. Юлія Логачова. Збирачі снігу. Маріуполь. 18 березня 2022 р. Музей сучасного мистецтва.

<https://antikvar.ua/vijna-u-mystetstvi-j-mystetstvo-u-chas-vijny-rozмова-z-olgoyu-balashovoyu/>

Іл. 3.7. Інга Леві. Нічне читання новин, Львів / Евакуація з Бучі під загрозою зриву російськими окупантами. 9 березня 2022 року. Малюнок. Музей сучасного мистецтва.

<https://antikvar.ua/vijna-u-mystetstvi-j-mystetstvo-u-chas-vijny-rozмова-z-olgoyu-balashovoyu/>

Іл. 3.8. Соломія Павловська. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Національний музей «Київська картинна галерея». Київ, Україна. (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.9. Євгенія Григор'ян. Автопортрет. 2024. Полотно, олія, сангіна. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ

«Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.10. Влада Ралко. Вночі. 2008. Полотно, олія, маркер. Колекція Євгена та Владислава Вакуленка. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.11. Марта Сирко. 2023. Дотик. Ветеран Олексій Притула зі своєю дружиною Юлією. Фотографія. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.12. Марта Сирко. Погляд. Сергій – ветеран із сином». 2023. Фотографія. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.13. Марта Сирко. Тригер. 2024. Фотографія. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.14. Марта Сирко. Автопортрет. 2024. Фотографія. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.15. Анастасія Астаф'єва. Свята. 2023. Кераміка. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.16. Анастасія Астаф'єва. Незламна. 2023. Кераміка. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музей «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.17. Анна Верещака. Біологічний годинник повітряних тривог. 2024. Полотно, олія. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Національний музей «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.18. Юлія Беляєва. Святий Себастьян. 2022. Порцеляна, срібло (матове). Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музей «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.19. Марія Куліковська. Ваза. Із серії «Коли я лежу, я становлюсь садом. Я є Ваза»). 2025. Поліефірна смола; відстріляні гільзи з Ізюму; лікарські трави й квіти; зліпок з відстріляної гільзи, подарованої художниці з-під Бахмута. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музей «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025). Авторське фото. 16 вересня 2025 року.

Іл. 3.20. Соломія Павловська. Виставка «Віднайдене у втратах». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.21. Марія Матяшова. Анксіоген. 2025. Об'єкт, графіка, текст. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Територія й уява / Territory and Vision». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.22. Поліна Петрішина. ДЕ-конструкція. 2025. Аналогова фотографія, мультиекспозиція, фотограма, текст. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Територія і уява/ Territory and Vision». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.23. Ірина Бесчетнова. Жінка(?))-мисткиня(?) у війні(?). 2025. Текст, колаж, відеоперформанс. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Територія і уява / Territory and Vision». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.24. Ганна Трофімова. Поки без відповіді. 2025. Інсталяція, текст, фото. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.25. Єва Алвор. Розп'ята. 2025. Текстиль, змішана техніка, інсталяція. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.26. Олена Морозова. Пульс Невизначеності. 2024–2025. Фотографія, сканографія, малюнок, змішані техніки, текст. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.27. Олена Морозова. Пульс Невизначеності. 2024–2025. Фотографія, сканографія, малюнок, змішані техніки, текст. Серія. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український

дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.28. Олена Морозова. Пульс Невизначеності. 2024–2025. Фотографія, сканографія, малюнок, змішані техніки, текст. Серія. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.29. Олена Морозова. Пульс Невизначеності. 2024–2025. Фотографія, сканографія, малюнок, змішані техніки, текст. Серія. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.30. Олена Морозова. Пульс Невизначеності. 2024–2025. Фотографія, сканографія, малюнок, змішані техніки, текст. Серія. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.31. Олена Курзель. Світ у променях чорного сонця. 2025. Цифрові колажі, пап'є-маше, живопис, текст. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025 – 5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.32. Олена Курзель. Світ у променях чорного сонця. 2025. Цифрові колажі, пап'є-маше, живопис, текст. Серія. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.33. Олена Курзель. Світ у променях чорного сонця. 2025. Цифрові колажі, пап'є-маше, живопис, текст. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.34. Олена Курзель. Світ у променях чорного сонця. 2025. Серія. Цифрові колажі, пап'є-маше, живопис. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року

Іл. 3.35. Ольга Єрмеєва. Нескінченний вальс. 2024. Серія. Полотно, олійна фарба. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.36. Ольга Єрмеєва. Нескінченний вальс. 2024. Серія. Полотно, олійна фарба. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.37. Оксана Брюховецька. Вогняний борщ. 2025. Текстильний колаж. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.38. Дзвінка Пінчук. На роздоріжжі в темряві. 2025. Серія. Фотографія, текст. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Іл. 3.39. Леся Хоменко. Радикальне наближення. 2023. Акрил на полотні. Надано художницею та Voloshyn gallery. Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026). Авторське фото. 13 вересня 2025 року.

Іл. 3.40. Леся Хоменко. Вибух у госпіталі. З серії «Монтаж». 2023 – 2024. Аакрил на полотні. Надано художницею та Voloshyn gallery. Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026). Авторське фото. 13 вересня 2025 року.

Іл. 3.41. Леся Хоменко. Із серії Макс в армії. 2022. Акрил на полотні. Надано художницею та Voloshyn gallery. Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026). Авторське фото. 13 вересня 2025 року.

Іл. 3.42. Леся Хоменко. Із серії «Неідентифіковані фігури». 2022 – дотепер. Акрил на полотні. Надано художницею та Voloshyn gallery. Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026). Авторське фото. 13 вересня 2025 року.

Іл. 3.43. Леся Хоменко. Із серії «Неідентифіковані фігури». 2022 – дотепер. Акрил на полотні. Надано художницею та Voloshyn gallery. Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026). Авторське фото. 13 вересня 2025 року.

Іл. 3.44. Леся Хоменко. Із серії «Неідентифіковані фігури». 2022 – дотепер. Акрил на полотні. Надано художницею та Voloshyn gallery. Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025 – 04.01.2026). Авторське фото. 13 вересня 2025 року.

Іл. 3.45. Леся Хоменко. Момент пострілу. 2023. Акрил на полотні. Надано художницею та Voloshyn gallery. Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026). Авторське фото. 13 вересня 2025 року.

Іл. 3.46. Леся Хоменко. Момент вибуху в окопі. З серії «Монтаж». 2024. Акрил на полотні. Колекція Waltraud Leopold. Виставка «Уявна відстань /

Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026). Авторське фото. 13 вересня 2025 року.

Іл. 3.47. Леся Хоменко. Бій в окопі. 2025. Акрил на полотні. Надано художницею та Voloshyn gallery. Створено за підтримки PinchukArtCentre та ПАТ «Укрзалізниця». Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026). Авторське фото. 13 вересня 2025 року.

Іл. 3.48. Леся Хоменко. Морський бій. 2024. Акрил на полотні. Надано художницею та Voloshyn Gallery. Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026). Авторське фото. 13 вересня 2025 року.

Іл. 3.49. Габріель Голяйт. 2025. 11-канальне відео та звукова інсталяція. Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts» (український цикл – «Тихий поспіх / A quiet rush»). PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.09.2026). Авторське фото. 14 вересня 2025 року.

Іл. 3.50. Габріель Голяйт. 2025. 11-канальне відео та звукова інсталяція. Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts» (український цикл – «Тихий поспіх / A quiet rush»). PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.09.2026).

https://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/personal-accounts?utm_source=chatgpt.com#gallery-0-7

Іл. 3.51. Габріель Голяйт. 2025. 11-канальне відео та звукова інсталяція. Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts» (український цикл – «Тихий поспіх / A quiet rush»). PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.09.2026). Авторське фото. 14 вересня 2025 року.

Іл. 3.52. Габріель Голяйт. 2025. 11-канальне відео та звукова інсталяція. Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts» (український цикл – «Тихий поспіх / A quiet rush»). PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.09.2026). Авторське фото. 14 вересня 2025 року.

Іл. 3.53. Юрій Білей, Павло Ковач, Антон Варга. Зал очікування / Waiting Room. 2023. Архітектурний макет, відеоінсталяція, текст. Виставка «Певні докази майбутнього / Certain Future Evidence». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025 – 04.01.2026). Авторське фото. 19 вересня 2025 року.

Іл. 3.54. Юрій Білей, Павло Ковач, Антон Варга. Капітал пам'яті / The Capital of Memory. Інсталяція, перформанс. Виставка «Певні докази майбутнього / Certain Future Evidence». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025 – 04.01.2026). Авторське фото. 19 вересня 2025 року

Іл. 3.55. Юрій Білей, Павло Ковач, Антон Варга. Повторюйте за Мною II / Repeat After Me II. Двоканальна відеоінсталяція. Виставка «Певні докази майбутнього». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025 – 04.01.2026). Авторське фото. 19 вересня 2025 року.

Ілюстрації



Іл. 2.1. Тетяна Яблонська. Ворог наближається. 1944.
Репродукція з книги Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 185.



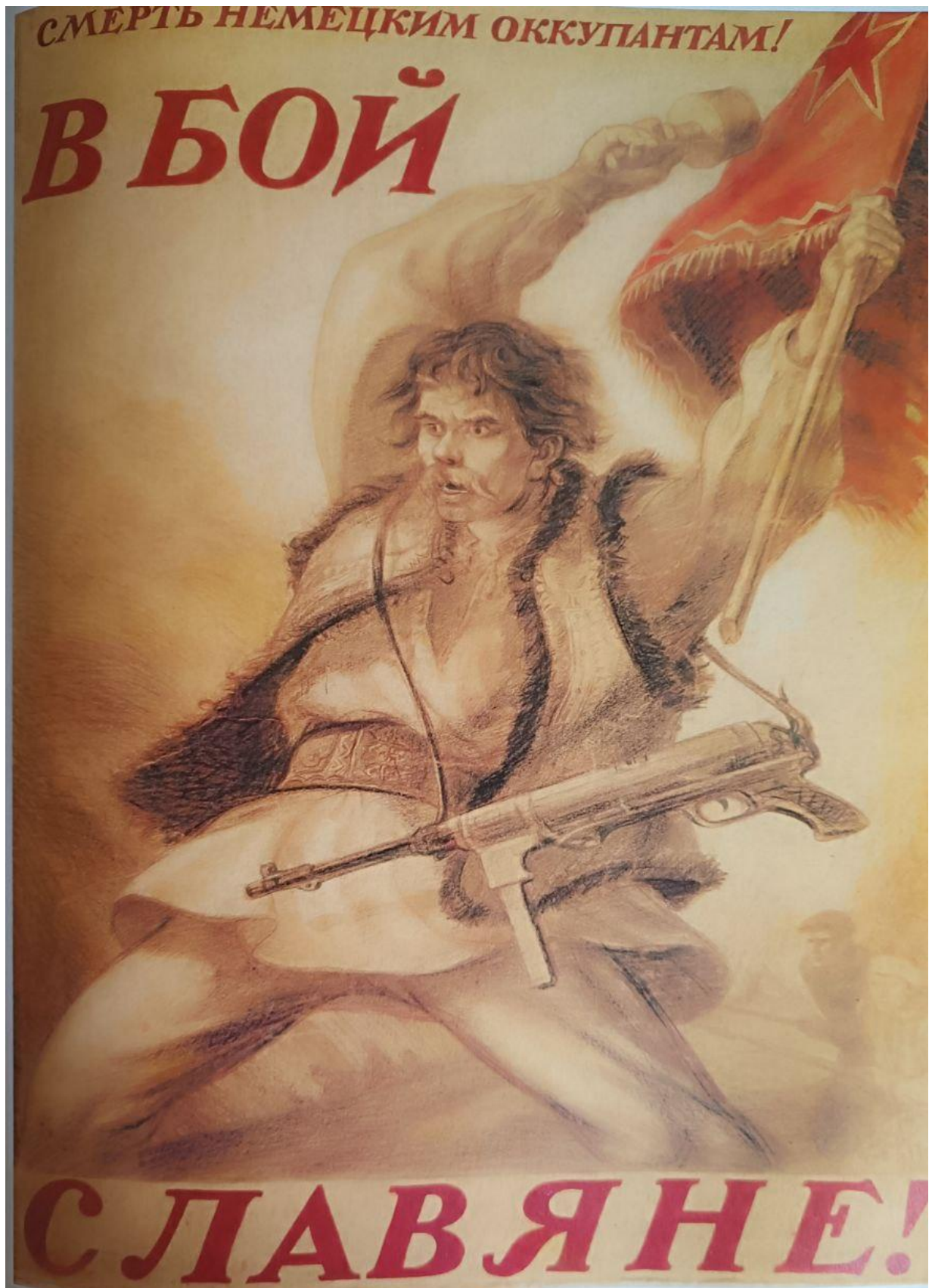
Іл. 2.2. Михайло Дерегус. В кожній радянській жінці ранений червоноармієць знайде матір і сестру (З циклу «Шляхами війни»).
Плакат. 1941.

Репродукція з книги Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 186



Іл. 2.3. Михайло Дерегус. На рідній землі (З циклу «Шляхами війни»)
1943. Офорт.

<https://spadok.org.ua/vydatni-ukrayintsi/mykhaylo-deregus-klasyk-ukrayinskoyi-grafiky>



Іл. 2.4. Василь Касіян. В бій, слов'яни! 1942. Плакат.
Репродукція з книги Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 187



Іл. 2.5. Микола Глущенко. Портрет двічі Героя Радянського Союзу
С.А. Ковпака. 1944. Полотно, олія. 80х100 см.
Музей мистецтв Кіровоградської обласної ради. Кропивницький, Україна.
<https://museum.mcsc.gov.ua/collections/portret-dvichi-geroya-radyanskogo-soyuzu-s-a-kovpaka-132517>



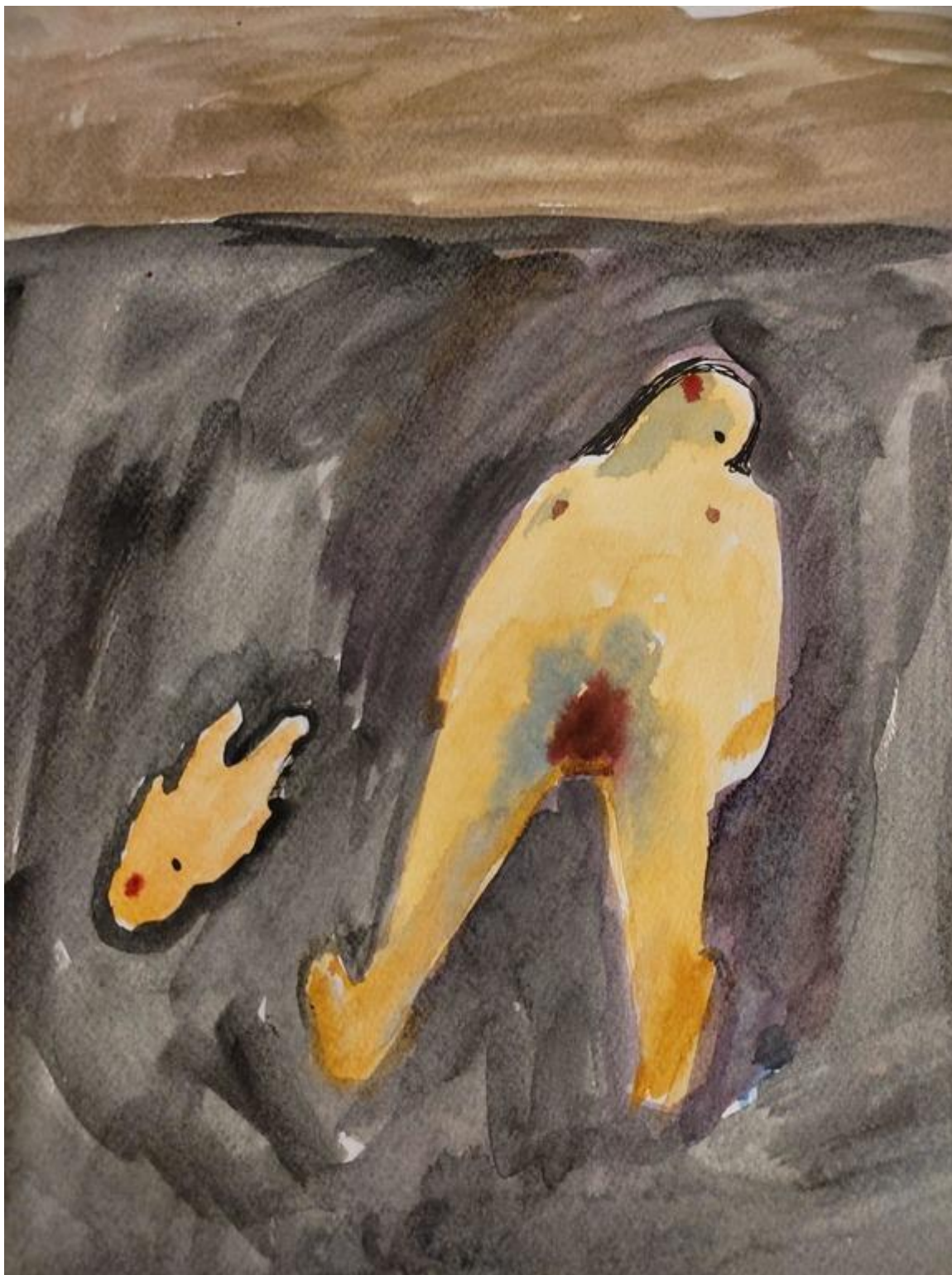
Іл. 2.6. Сергій Єржиківський. Танковий десант. 1943.
Репродукція з книги Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 204



Іл. 2.7. Сергій Отрощенко. Партизан. 1947.
Репродукція з книги Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 236



Іл. 2.8. Сергій Григор'єв. Портрет Маршала Радянського Союзу
І.В. Конєва. 1947.
Репродукція з книги Ю. Белічко і С. Кілессо С. [2]. Мал. 233



Іл. 3.1. Катерина Лисовенко. Зґвалтована та вбита жінка та її вбита дитина в Україні. 30 березня 2022. Серія «Вони можуть повторити». Акварель, папір. 30 x 40 см. Український музей сучасного мистецтва (UMCA). <https://marieclaire.ua/life/yak-ukrayinski-hudozhniki-fiksuyut-vijnu-v-ukrayini/>



Іл. 3.2. Катерина Лисовенко. Справжня любов російського солдата. 2022.
Акварель, папір.

<https://www.wikiart.org/uk/kateryna-lysovenko/true-love-of-a-russian-soldier-2022>



Іл. 3.3. Kinder Album. Російські атаки на цивільні цілі в Україні можуть бути воєнним злочином. 2022. Акварель, фломастер.
<https://www.wikiart.org/uk/kinder-album/russian-attacks-on-civilian-targets-in-ukraine-could-be-a-war-crime-2022>



Іл. 3.4. Сана Шахмурадова-Танська. Ірпінь, Буча, Гостомель, Маріуполь, Україна, світ. 2022. Гуаш на картоні.

<https://suspilne.media/culture/636624-ukraina-dla-mene-duze-osobliva-zemla-a-ne-vitrimala-rozluqi-z-neu-pro-mistectvo-sani-sahmuradovoi-tanskoi/>



Іл.3.5. Влада Ралко. Без назви. Із серії «Львівський щоденник». 2022.

Графіка, акварель, кулькова ручка. 30 x 21 см.

Український музей сучасного мистецтва (UMCA).

<https://life.nv.ua/ukr/art/yak-suchasne-ukrajinske-mistectvo-robit-vidimim-rosiyskiy-kolonializm-doslidzhennya-istorika-50413855.html>



Іл. 3.6. Юлія Логачова. Збирачі снігу. Маріуполь. 18 березня 2022 р.
Музей сучасного мистецтва.

<https://antikvar.ua/vijna-u-mystetstvi-j-mystetstvo-u-chas-vijny-rozмова-z-olgoyu-balashovoyu/>



Іл. 3.7. Інга Леві. Нічне читання новин, Львів / Евакуація з Бучі під загрозою зриву російськими окупантами. 9 березня 2022 року. Малюнок. Музей сучасного мистецтва.

<https://antikvar.ua/vijna-u-mystetstvi-j-mystetstvo-u-chas-vijny-rozmova-z-olgoyu-balashovoyu/>

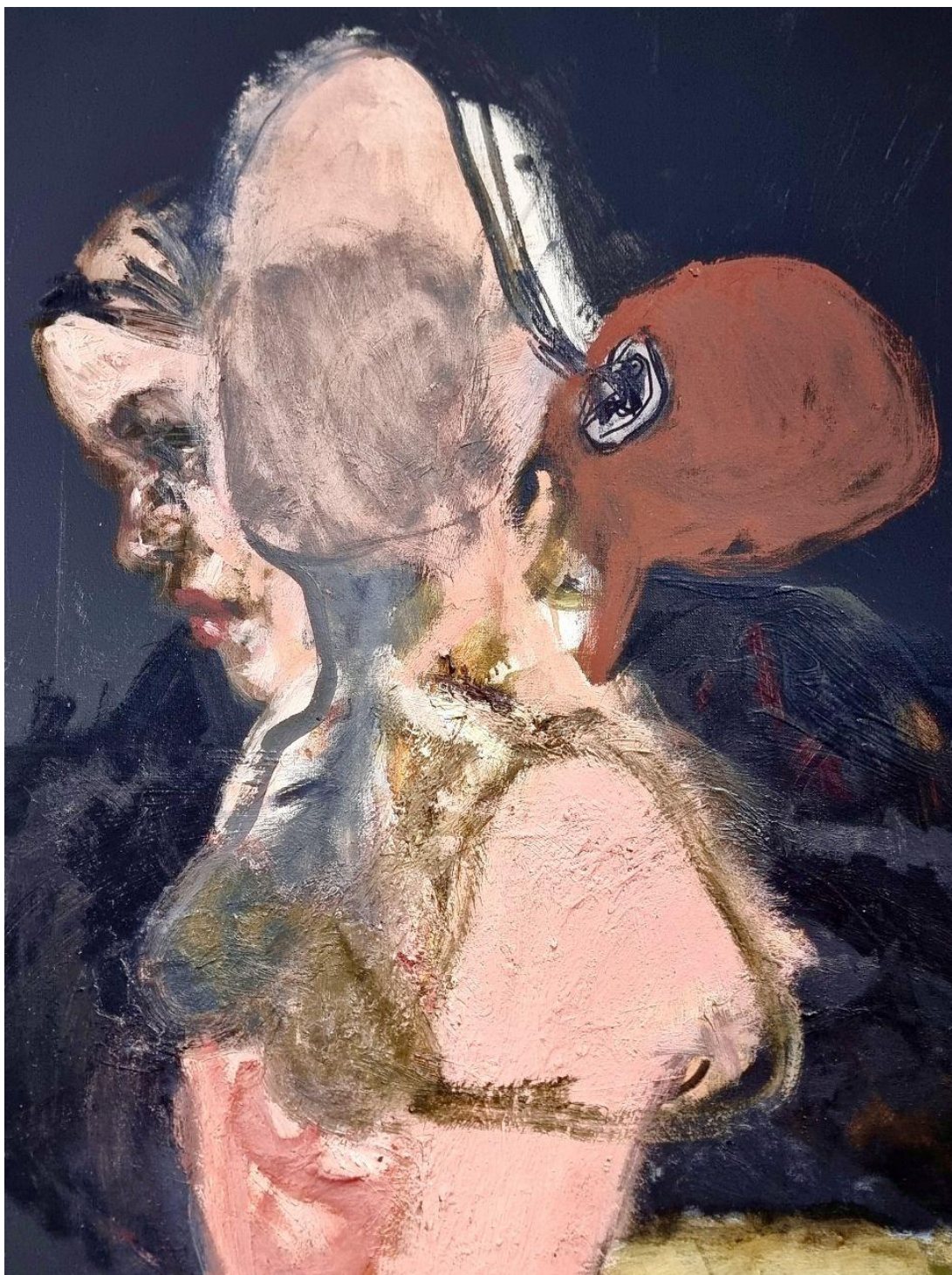


Іл. 3.8. Соломія Павловська. Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Національний музей «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025).

Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.9. Євгенія Григор'ян. Автопортрет. 2024. Полотно, сангіна.
Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві».
Національний музей «Київська картинна галерея». Київ, Україна
(10.09.2025–12.10.2025).
Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.10. Влада Ралко. Вночі. 2008. Полотно, олія, маркер.
Колекція Євгена та Владислава Вакуленка.
Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві».
Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна
галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025).
Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.11. Марта Сирко. 2023. Дотик. Ветеран Олексій Притула зі своєю дружиною Юлією Фотографія.

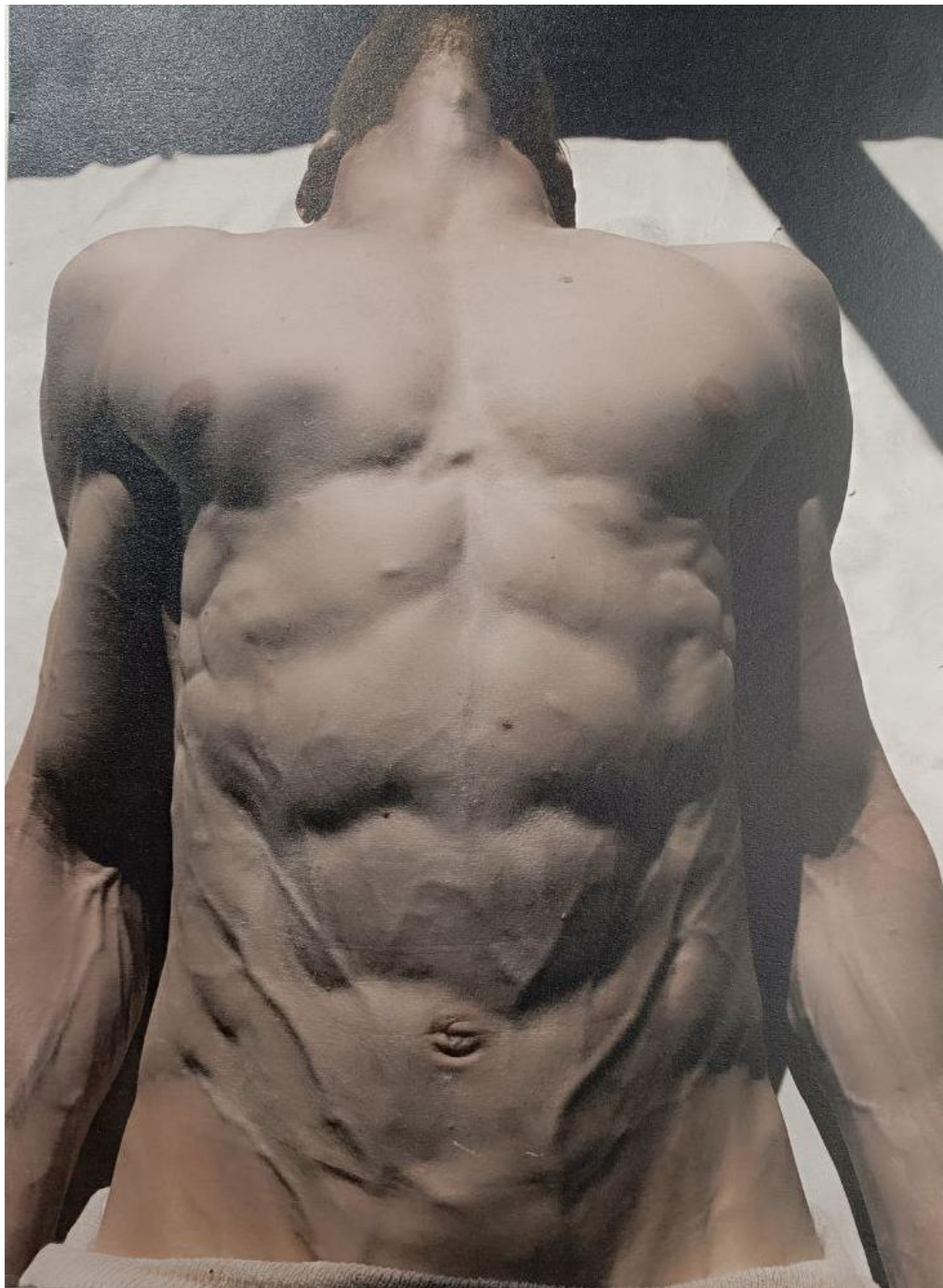
Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музей «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025)

Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.12. Марта Сирко. Погляд. Сергій – ветеран із сином. 2023.
Фотографія.

Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві».
Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музей «Київська картинна
галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025).
Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.13. Марта Сирко. Тригер. 2024. Фотографія.
Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві».
Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна
галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025).
Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.14. Марта Сирко. Автопортрет. 2024. Фотографія.
Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві».
Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна
галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025).
Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.15. Анастасія Астаф'єва. Свята. 2023. Кераміка. 25х30 см.
Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві».
Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музеї «Київська картинна
галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025).
Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.16. Анастасія Астаф'єва. Незламна. 2023. Кераміка. 23х30 см.
Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві».
Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музей «Київська картинна
галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025).
Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.17. Анна Верещака. Біологічний годинник повітряних тривог. 2024.
Полотно, олія.

Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві».
Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музей «Київська картинна
галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025).

Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.18. Юлія Беляєва. Святий Себаст'ян. 2022. Порцеляна, срібло (матове).

Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музей «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025).

Авторське фото. 16 вересня 2025 року



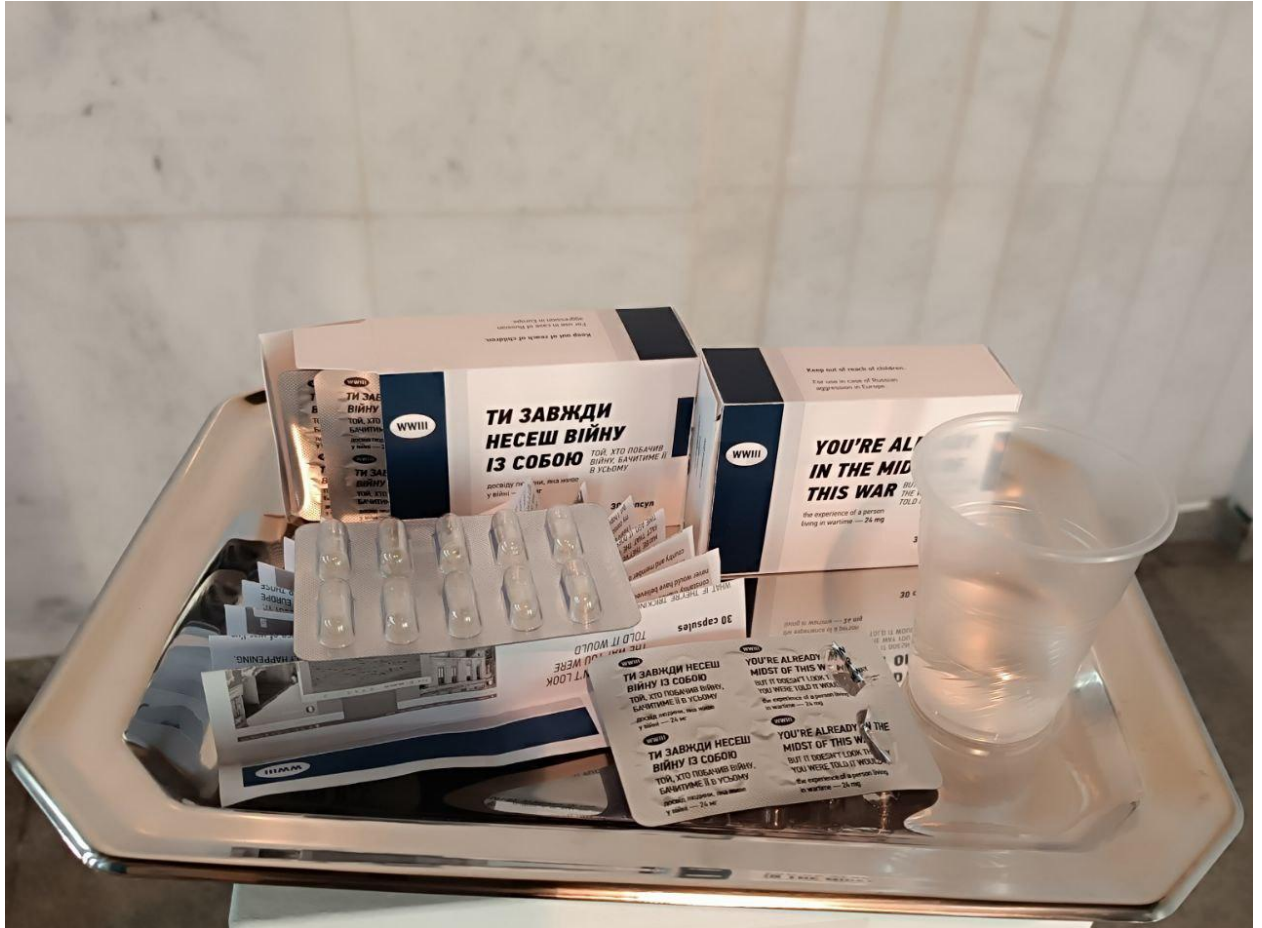
Іл. 3.19. Марія Куліковська. Ваза (із серії «Коли я лежу, я становлюсь садом. Я є Ваза»). 2025. Поліефірна смола; відстріляні гільзи з Ізюму; лікарські трави й квіти; зліпок з відстріляної гільзи, подарованої художниці з-під Бахмута.

Виставка «Кров з молоком. Тілесність в українському мистецтві». Розділ «Тіло-травма / пам'ять». Національний музей «Київська картинна галерея». Київ, Україна (10.09.2025–12.10.2025).

Авторське фото. 16 вересня 2025 року



Іл. 3.20. Соломія Павловська. Виставка «Віднайдене у втратах». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року



Іл. 3.21. Марія Матяшова. Анксіоген. 2025. Об'єкт, графіка, текст.

Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Територія й уява / Territory and Vision». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року

Текст: *«Ідучи за кордон, я збираю аптечку. В ній завжди є антидепресанти й майже ніколи немає заспокійливих. Шлях з України до Європи обіцяє безпеку і спокійний сон по той бік кордону... Замість заспокоєння, з прикрістю усвідомлюю: я завжди несу свою війну з собою».*

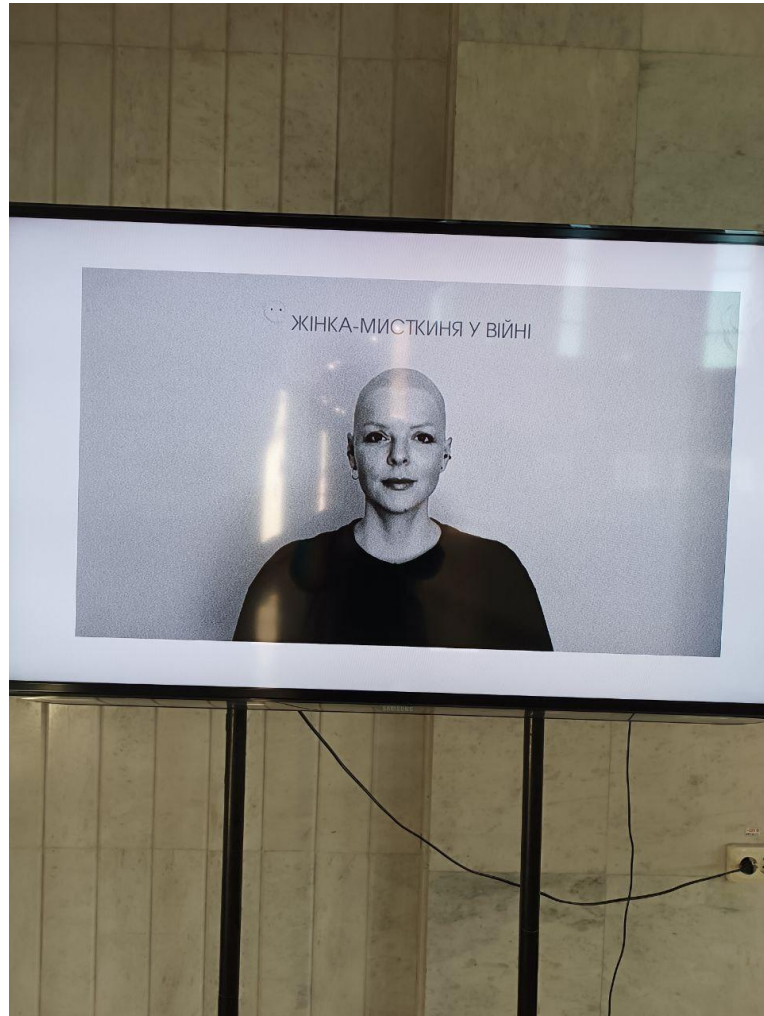


Іл. 3.22. Поліна Петрішина. ДЕ-конструкція. 2025. Аналогова фотографія, мультіекспозиція, фотограма, текст.

Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Територія і уява/ Territory and Vision». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року

Текст: «"Конструкція" – це дім, тіло, ідентичність, цілісність... "ДЕ-конструкція" говорить про фрагментованість ідентичності, розкиданої між просторами й спогадами про дім, і про її роз'єднаність, що прагне до з'єднання. Спроба зібрати себе до купи, відчувати хоча б якусь цілісність завершується невдачею. Поки немає дому, немає і повної мене».



Іл. 3.23. Ірина Бесчетнова. Жінка(?))-мисткиня(?) у війні(?). 2025. Текст, колаж, відеоперформанс.

Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Територія і уява / Territory and Vision». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року

Текст: *«Осмислюючи себе в нинішній складній ситуації війни, намагаючись поділитися з іншими своїм станом і відчуттями, борсаючись у цій складності, я зрозуміла, що для початку мені необхідно розібрати те, що я хочу осмислити, на прості складники... я відкрила багато такого, про що раніше не замислювалась. Та чи знайшла я відповідь?»*



Іл. 3.24. Ганна Трофімова. Поки без відповіді. 2025. Інсталяція, текст, фото.
Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма /
Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного
співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).
Авторське фото. 17 вересня 2025 року

Текст: *«У моїй роботі я здійснюю спробу розмови з моєю бабусею, яка вже давно пішла з життя. Я розпитую в неї про її переживання під час Другої світової війни.... Переживаючи власний досвід війни, я ставлю питання, відповіді на які вже не зможу отримати».*

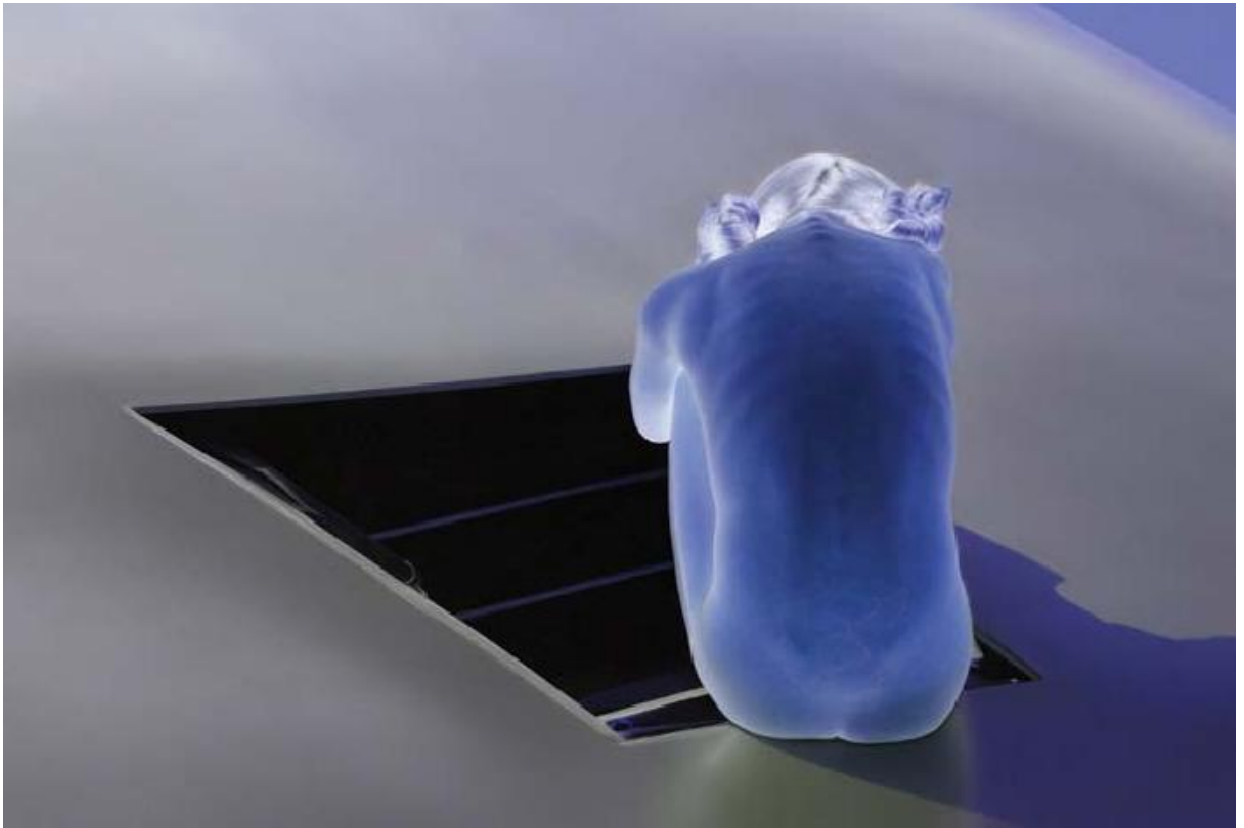


Іл. 3.25. Єва Алвор. Розп'ята. 2025. Текстиль, змішана техніка, інсталяція.

Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року

Текст: «У моїй мистецькій практиці я часто звертаюсь до релігійної тематики, зокрема до образу жінки в християнстві згідно з біблійними текстами. Мене цікавить проблема стигматизації жіночої сексуальності й чуттєвості в контексті християнської релігії та те, як це вплинуло на виховання багатьох поколінь жінок у нашому суспільстві. Через призму власного досвіду і спогади мого дитинства я намагаюся дослідити цю тему у своїй роботі».

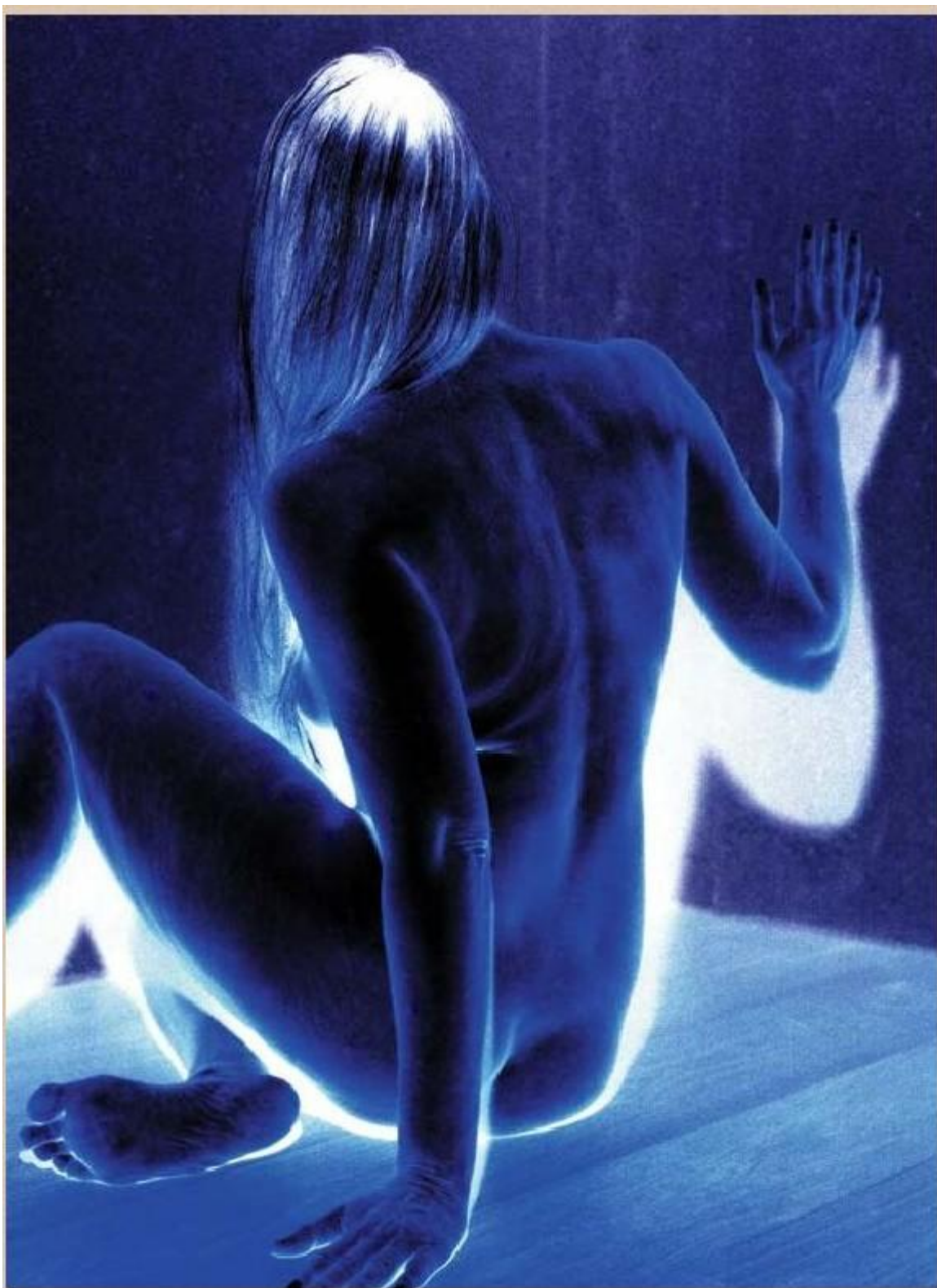


Іл. 3.26. Олена Морозова. Пульс Невизначеності. 2024–2025. Серія.
Фотографія, сканографія, малюнок, змішані техніки, текст. Виставка
«Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma».
Національний центр ділового та культурного співробітництва
«Український дім». Київ, Україна. (12.09.2025–5.10.2025).
Авторське фото. 17 вересня 2025 року

Текст: *«У цьому проєкті я дослідую тривожність, усвідомлення себе, крихкість психіки, її здатність адаптуватися й шукати сенси в нинішній хаотичній реальності. Ця робота про внутрішній діалог, що супроводжує людину в часи кризи, коли тривога є фоновим шумом — не завжди видимим, але завжди відчутним. Я створюю простір, де глядач може відчувати напругу й водночас знайти моменти тиші та гармонії».*



Іл. 3.27. Олена Морозова. Пульс Невизначеності. 2024–2025. Серія.
Фотографія, сканографія, малюнок, змішані техніки, текст.
Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма /
Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного
співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).
Авторське фото. 17 вересня 2025 року



Іл. 3.28. Олена Морозова. Пульс Невизначеності. 2024–2025. Серія.

Фотографія, сканографія, малюнок, змішані техніки, текст.

Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року



Іл. 3.29. Пульс Невизначеності. 2024–2025. Серія.

Фотографія, сканографія, малюнок, змішані техніки, текст.

Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року



Іл. 3.30. Олена Морозова. Пульс Невизначеності. 2024–2025. Серія.
Фотографія, сканографія, малюнок, змішані техніки, текст.
Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма /
Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного
співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).
Авторське фото. 17 вересня 2025 року



Іл. 3.31. Олена Курзель. Світ у променях чорного сонця. 2025. Серія.

Цифрові колажі, пап'є-маше, живопис. Виставка «Віднайдене у втрахах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Текст: «З початку російського повномасштабного вторгнення в мою країну в мені росте і вкорінюється почуття розчарування в людстві... Людські істоти асоціюються в мене зі знищенням самих себе й усього навколо...Щоб протиставити щось жорстокому світові людства, я вирішила створити світ своїх дитячих мрій...У цьому світі немає насильства та зневаги, всі істоти співіснують у мирі та злагоді».



Іл. 3.32. Олена Курзель. Світ у променях чорного сонця. 2025. Серія. Цифрові колажі, пап'є-маше, живопис. Виставка «Віднайдене у втратах».

Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року.



Іл. 3.33. Олена Курзель. Світ у променях чорного сонця. 2025. Серія. Цифрові колажі, пап'є-маше, живопис. Виставка «Віднайдене у втратах».

Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року



Іл. 3.34. Олена Курзель. Світ у променях чорного сонця. 2025. Серія. Цифрові колажі, пап'є-маше, живопис. Виставка «Віднайдене у втратах».

Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року



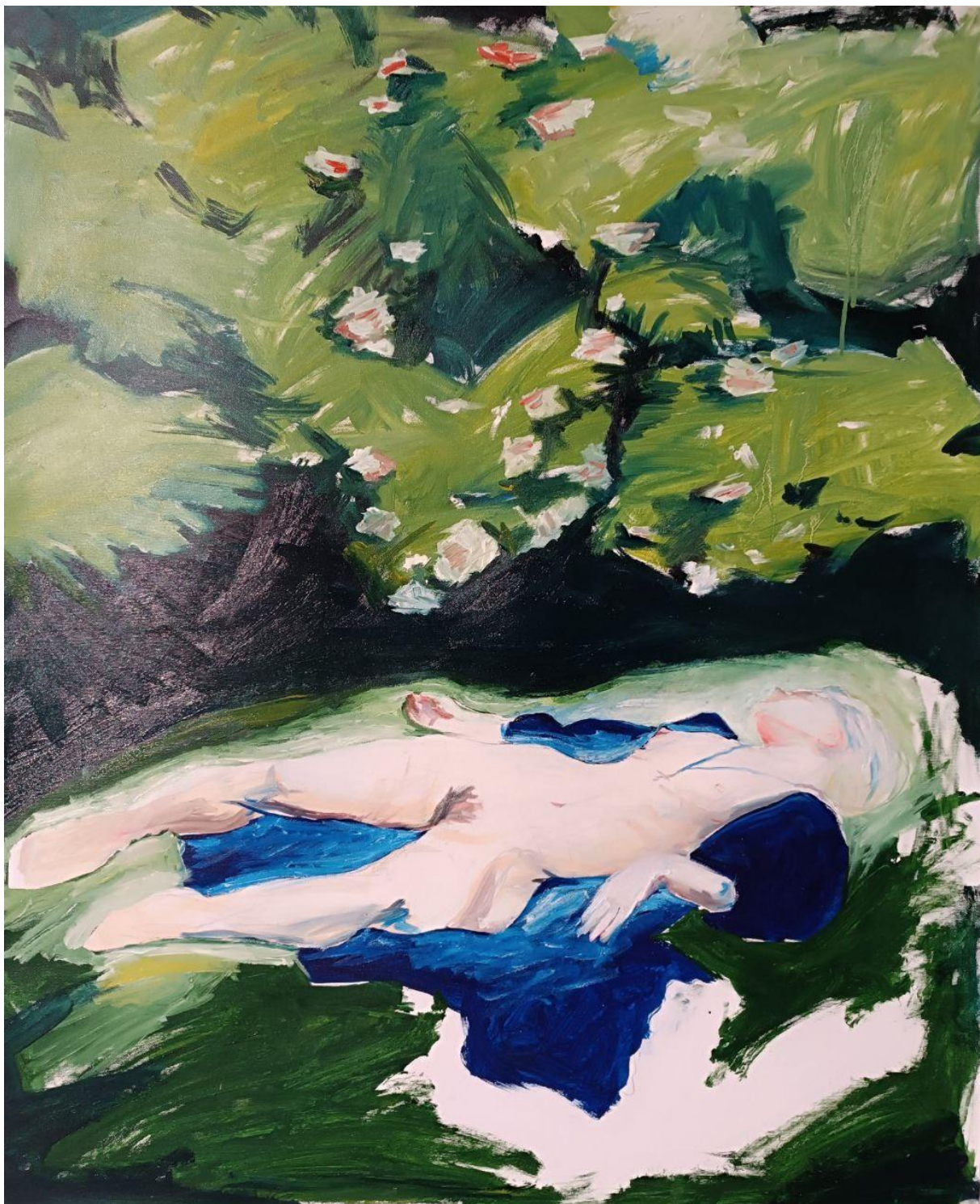
Іл. 3.35. Ольга Єрмеєва. Нескінченний вальс. 2024. Серія.

Полотно, олійна фарба, текст. Виставка «Віднайдене у втрахах».

Розділ «Ідентичність, травма/ Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025).

Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Текст: «Утопічний жіночий світ без чоловіків... У своїх роботах я зображала жінку у сучасному руслі в Україні, де жіноче співбуття без чоловіків стає незаперечною дійсністю в умовах війни. Але утопія завжди залишається тільки концепцією через неможливість втілення. Бо тут і тепер поруч із цим омріяним світом жіноцтва війна несе смерть».



Іл. 3.36. Ольга Єрмеєва. Нескінченний вальс. 2024. Полотно, олійна фарба. Серія. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма/ Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.



Іл. 3.37. Оксана Брюховецька. Вогняний борщ. 2025. Текстильний колаж. Виставка «Віднайдене у втрахах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

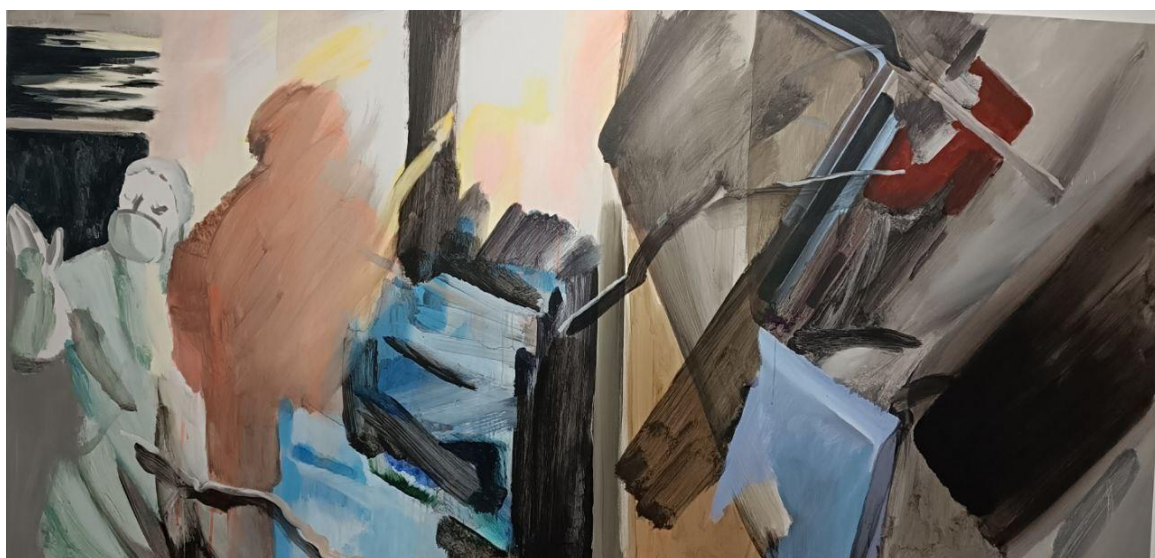


Іл. 3.38. Дзвінка Пінчук. На роздоріжжі в темряві. 2025. Серія. Фотографія, текст. Виставка «Віднайдене у втратах». Розділ «Ідентичність, травма / Identity, Trauma». Національний центр ділового та культурного співробітництва «Український дім». Київ, Україна (12.09.2025–5.10.2025). Авторське фото. 17 вересня 2025 року.

Текст: *«Фотопроект осмислює складний вибір, з яким стикаються багато матерів під час війни – коли почуття йдуть всупереч професійному обов'язкові».*



Іл. 3.39. Леся Хоменко. Радикальне наближення. 2023. Акрил на полотні.
Надано художницею та Voloshyn gallery.
Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre.
Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).
Авторське фото. 13 вересня 2025 року



Іл. 3.40. Леся Хоменко. Вибух у госпіталі. З серії «Монтаж». 2023 – 2024.
Акрил на полотні. Надано художницею та Voloshyn gallery.
Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre.
Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).
Авторське фото. 13 вересня 2025 року



Іл. 3.41. Леся Хоменко. Із серії «Макс в армії». 2022. Акрил на полотні.
Надано художницею та Voloshyn gallery.
Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre.
Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).
Авторське фото. 13 вересня 2025 року



Іл. 3.42. Леся Хоменко. Із серії «Неідентифіковані фігури». 2022 – дотепер.

Акрил на полотні.

Надано художницею та Voloshyn gallery.

Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre.

Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).

Авторське фото. 13 вересня 2025 року



Іл. 3.43. Леся Хоменко. Із серії «Неідентифіковані фігури». 2022 – дотепер.
Акрил на полотні.

Надано художницею та Voloshyn gallery.
Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre.
Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).
Авторське фото. 13 вересня 2025 року



Іл. 3.44. Леся Хоменко. Із серії «Неідентифіковані фігури». 2022 – дотепер.

Акрил на полотні.

Надано художницею та Voloshyn gallery.

Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre.

Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).

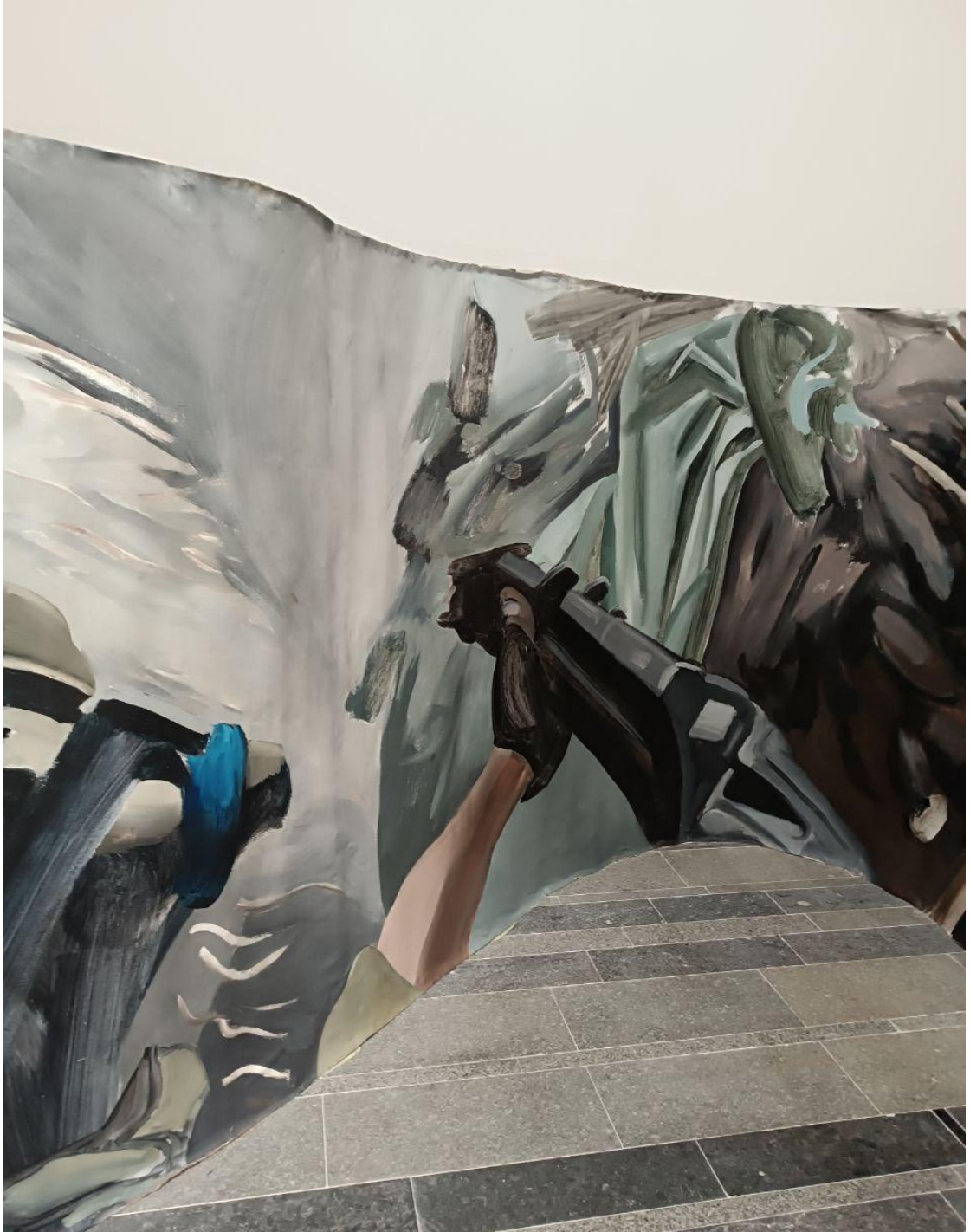
Авторське фото. 13 вересня 2025 року



Іл. 3.45. Леся Хоменко. Момент пострілу. 2023. Акрил на полотні.
Надано художницею та Voloshyn gallery.
Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre.
Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).
Авторське фото. 13 вересня 2025 року



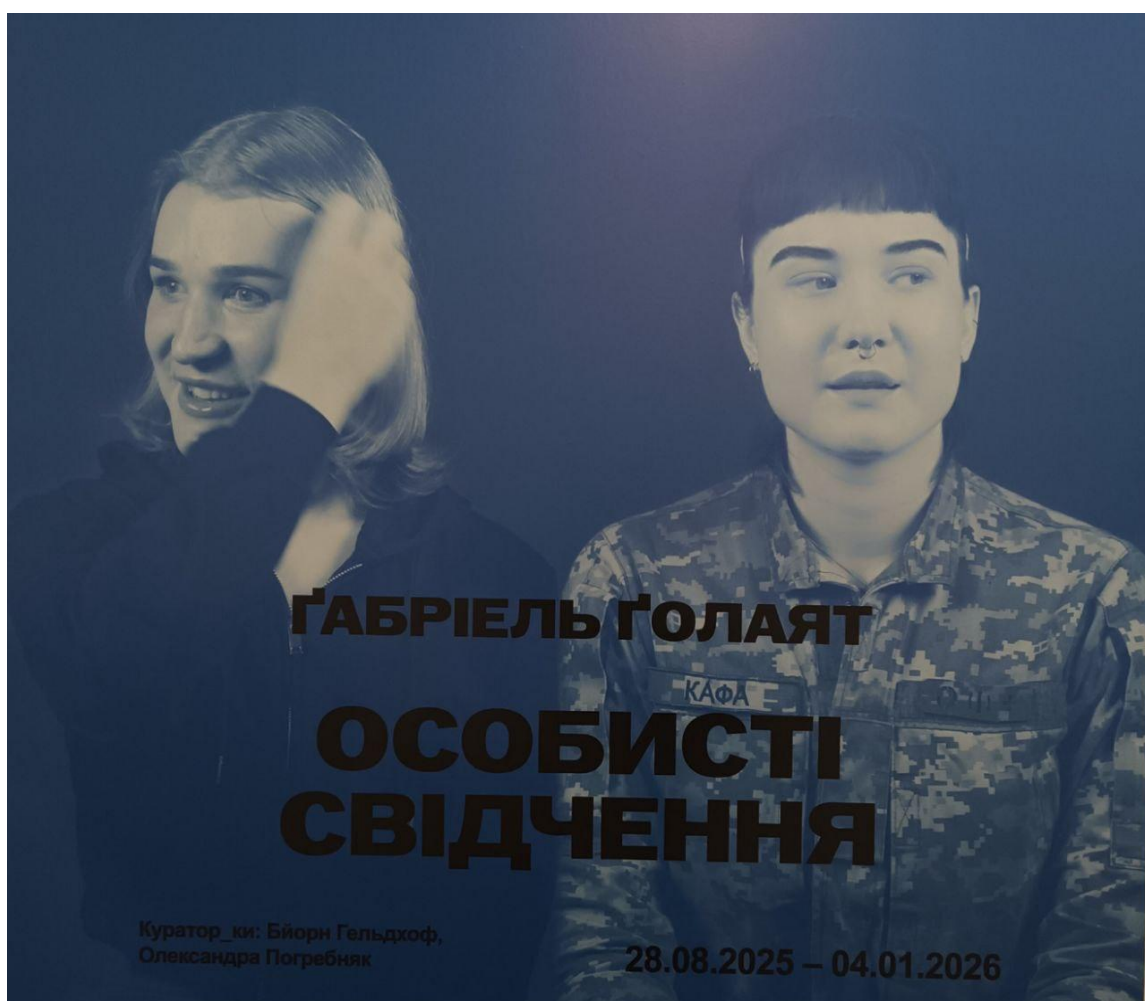
Іл. 3.46. Леся Хоменко. Момент вибуху в окопі. З серії «Монтаж». 2024.
Акрил на полотні. Колекція Waltraud Leopold.
Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre.
Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).
Авторське фото. 13 вересня 2025 року



Іл. 3.47. Леся Хоменко. Бій в окопі. 2025. Акрил на полотні.
Надано художницею та Voloshyn gallery. Створено за підтримки
PinchukArtCentre та ПАТ «Укрзалізниця».
Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre.
Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).
Авторське фото. 13 вересня 2025 року



Іл. 3.48. Леся Хоменко. Морський бій. 2024. Акрил на полотні.
Надано художницею та Voloshyn Gallery.
Виставка «Уявна відстань / Imaginary Distance». PinchukArtCentre.
Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).
Авторське фото. 13 вересня 2025 року

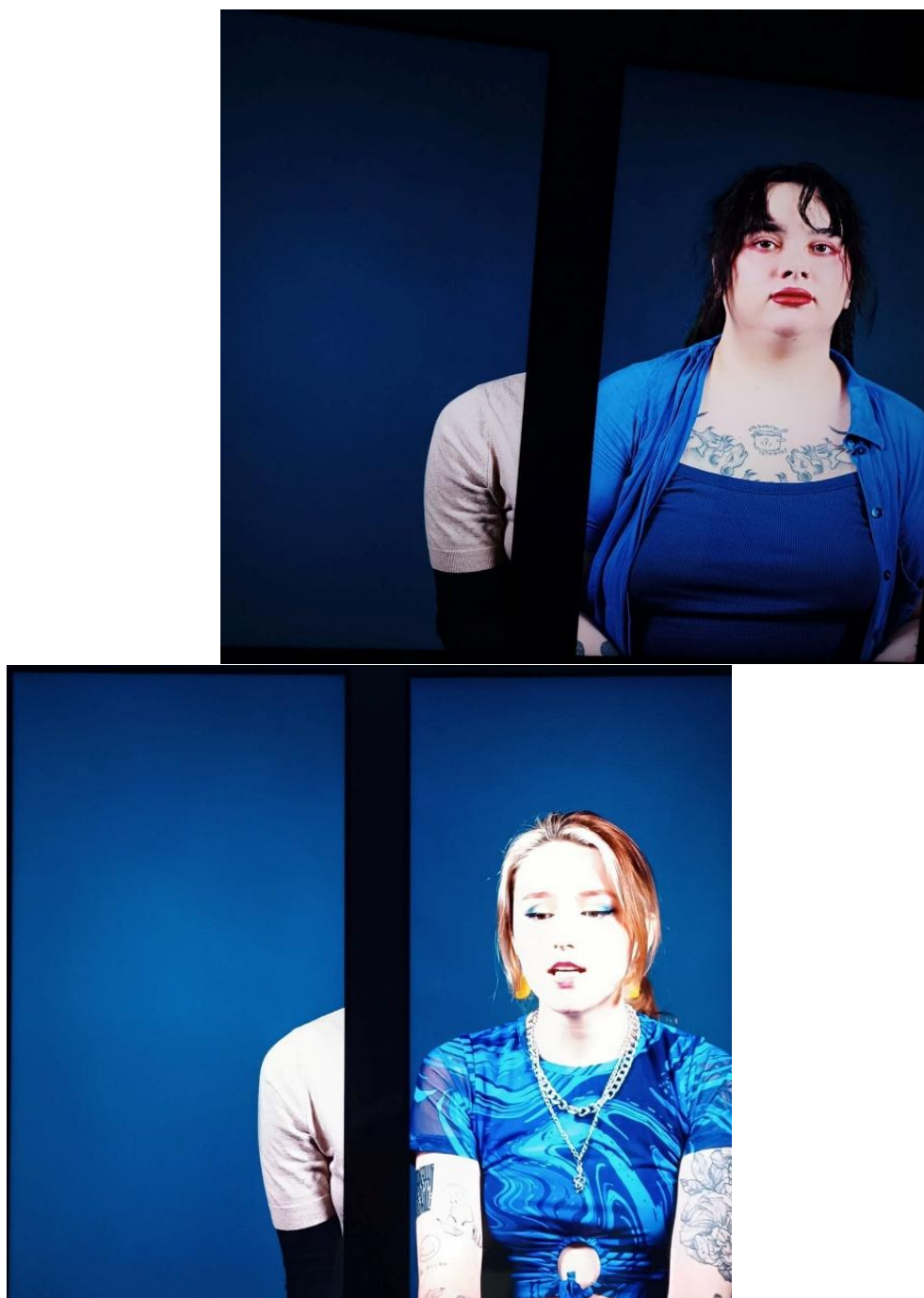


Іл. 3.49. Габріель Голят. 2025. 11-канальне відео та звукова інсталяція. Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts» (український цикл – «Тихий поспіх / A quiet rush»). PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.09.2026)
Авторське фото. 14 вересня 2025 року



Іл. 3.50. Габріель Голят. 2025. 11-канальне відео та звукова інсталяція. Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts» (український цикл – «Тихий поспіх / A quiet rush»). PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.09.2026)

https://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/personal-accounts?utm_source=chatgpt.com#gallery-0-7

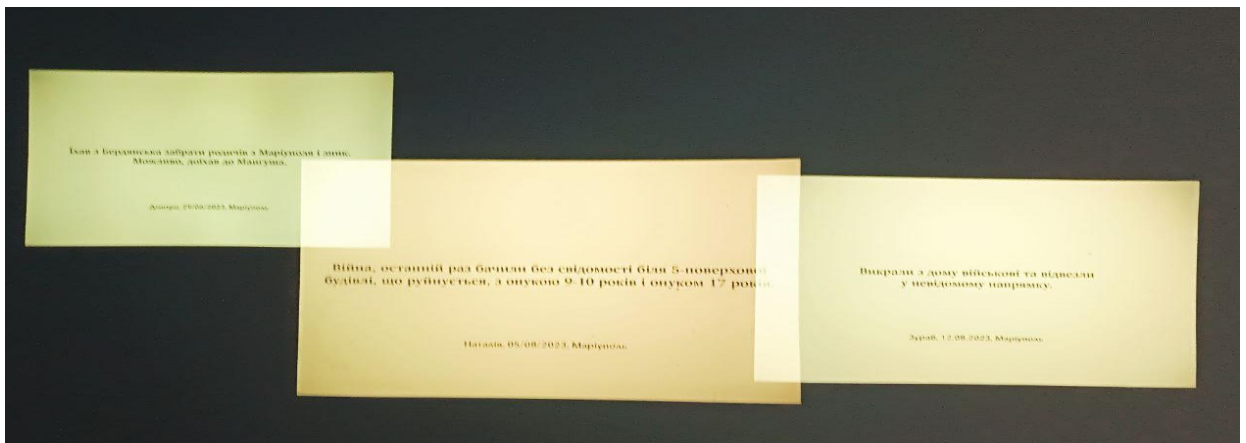


Іл. 3.51. Габрієль Голяйт. 2025. 11-канальне відео та звукова інсталяція. Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts» (український цикл – «Тихий поспіх / A quiet rush»). PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.09.2026)

Авторське фото. 14 вересня 2025 року



Іл. 3.52. Габріель Голят. 2025. 11-канальне відео та звукова інсталяція. Виставка «Особисті свідчення / Personal Accounts» (український цикл – «Тихий поспіх / A quiet rush»). PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.09.2026)
Авторське фото. 14 вересня 2025 року



Іл. 3.53. Юрій Білей, Павло Ковач, Антон Варга. Зал очікування / Waiting Room. 2023. Архітектурний макет, відеоінстоляція, текст. Виставка «Певні докази майбутнього / Certain Future Evidence». PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026). Авторське фото. 19 вересня 2025 року



Іл. 3.54. Юрій Білей, Павло Ковач, Антон Варга. Капітал пам'яті / The Capital of Memory. Інсталяція, перформанс.
Виставка «Певні докази майбутнього / Certain Future Evidence».
PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.2025–04.01.2026).
Авторське фото. 19 вересня 2025 року



Іл. 3.55. Юрій Білей, Павло Ковач, Антон Варга. Повторюйте за Мною II / Repeat After Me II. Двоканальна відеоінсталяція.
Виставка «Певні докази майбутнього».
PinchukArtCentre. Київ, Україна (28.08.202–04.01.2026).
Авторське фото. 19 вересня 2025 року

**Інтерв'ю з Оксаною Григорівною Підсухою, виконуючою обов'язки
генерального директора Національного музею**

«Київська картинна галерея»

16 вересня 2025 року (Іл. 1–5)

Соломія Павловська (далі С. П.): Оксана Григорівна, приємно з вами познайомитись. Мене звати Соломія. Я приїхала з Чехії спеціально на цю виставку. Хотіла побачити все особисто й зрозуміти, як виник концепт цієї виставки. Як ви прийшли до цієї ідеї? Я знаю, що тема тілесності доволі широко репрезентована у мистецтві, але у вашій експозиції відчувається кардинально нове осмислення проблеми.

Оксана Підсуха (далі О. П.): Так, тема тілесності справді давня, така ж давня, як і сама історія людства. Якщо досліджувати її серйозно, то потрібно починати ще з наскального живопису. Ми не претендуємо на повне охоплення теми – це неможливо, але ми хотіли компактно показати різні аспекти тілесності та акцентувати увагу на тому, що особливо важливо сьогодні. Тому й виокремили чотири підтеми: тіло як естетика, тобто, класична й сучасна краса; тіло-ідентичність як простір самовираження та культурної пам'яті; тіло-травма-пам'ять; тіло як зв'язок між поколіннями.

О. П.: Почнемо з розділу *«Тіло як естетика»*. Це, мабуть, найканонічніший напрям в історії мистецтва. Тут представлені твори із нашої колекції як класиків українського мистецтва XVIII – XX ст. (Антон Лосенка, Іллі Рєпіна, Зінаїди Серебрякової), так і робіт сучасних художників. Ці твори різні за стилістикою, але усі вони передають красу тіла, красу форми, момент живої присутності. Окремо варто згадати картини Сергія Шишка та Віктора Григорова. Вони, мабуть, найточніше відповідають метафорі «кров з молоком» – естетиці повноти життя, краси жіночого тіла, його життєдайності.

С. П.: Я хотіла б сфокусуватись на розділі *«Тіло-травма-пам'ять»*. Ця тема для мене дуже важлива, бо планую писати кваліфікаційну роботу на тему

«Художня артикуляція колективної травми через тіло в українському мистецтві 2022–2025 років».

О. П.: Це був один із ключових розділів, коли ми тільки задумували виставку. Ми щодня втрачаємо людей – і не лише військових. Ми бачимо, наскільки вразливим є тіло, як легко воно травмується. А разом із тілом травмується і щось глибше: душа, життя, досвід. У цьому розділі ми показуємо роботи сучасних художників: Марії Куліковської, Влади Ралко та Марти Сирко. Це дуже сильні роботи – різні за формою, але всі об'єднані темою пережитого.

С. П.: Мене особливо вразила фотографія, я була здивована роботами Марти Сирко. Вони... прекрасні. Мій батько працює з ветеранами, тому тема тілесності воїнів для мене близька. Я репрезентувала подібний проекту в університеті Альберта, у Канаді. Для мене важливо показувати сучасні реалії України.

О. П.: Саме так. Ми говоримо про травму, яка не лише завдає болю, а й дає сили продовжувати жити. Вона відкриває іншу естетику тіла – крихку, але надзвичайно сильну. Є такий вислів: «шрами прикрашають чоловіка». Ми можемо ставитися до нього по-різному, але важливо інше: кожна людина красива незалежно від шрамів, бо її досвід, її шлях робить її неймовірною. У фотографіях Сирко дуже багато любові. Наприклад, той знімок, де батько тримає дитину... Це про ніжність, близькість, повернення до життя. Але ми повинні пам'ятати, що за цією красою – величезні жертви, подвиг, страждання. Але щоденний виклик: жити зі зміненим тілом, приймати себе та йти далі. І для нас важливо було показати це так, щоб не знецінити досвід, а навпаки – підкреслити його гідність.

Ми маємо говорити про це більше. Нам потрібно йти до моделі не просто «інклюзивності» – це слово холодне – а до суспільства чутливих людей. Людей, здатних на емпатію. Людей, які можуть тримати одне одного за руку, навіть якщо цих рук уже немає.

О. П.: На виставці є робота «Вночі» Влади Ралко – дуже відомої художниці. Робота створена у 2008 році, ще до першої фази війни. Але вона вже тоді працювала з темами деконструкції та деформації тіла. Справжні художники часто випереджають свій час. Ралко ніби передчувала те, що станеться. У її роботах ще до війни з'являється образ тіла, з яким відбуваються зміни – тривожні, невимовні, але відчутні.

С. П.: Коли я побачила дату, я була вражена. Я думала, що робота значно новіша. Неймовірно, як точно вона передбачила майбутнє.

О. П.: У нас представлено не лише живопис і фотографія, а й скульптура. Ось, наприклад, ця ваза. Ви казали, що зробили прекрасну фотографію з іншого ракурсу, де крізь неї проходить світло – це дуже красиво. Зверніть увагу, її основою є зліпок з відстріляної гільзи. Усередині – гільзи, лікарські трави, квіти. І тут є важливий сенс. Ця скульптура про перетворення, про пам'ять, про життя після руйнування.

С. П.: Вона неймовірна. І світло в експозиції поставлено дуже красиво. Щиро дякую за розмову, шановна пані Оксано. До побачення.

О. П.: І я вам дякую. Було дуже приємно поговорити.

З моїх слів записано вірно _____ О. ПІДСУХА
_____ 2026 р.

Ілюстрації



Іл. 1. Інтерв'ю з Оксаною Григорівною Підсухою, виконуючою обов'язки генерального директора Національного музею «Київська картинна галерея». 16 вересня 2025 року



Іл. 2. Інтерв'ю з Оксаною Григорівною Підсухою, виконуючою обов'язки генерального директора Національного музею «Київська картинна галерея». 16 вересня 2025 року



Іл. 3. Інтерв'ю з Оксаною Григорівною Підсухою, виконуючою обов'язки генерального директора Національного музею «Київська картинна галерея». 16 вересня 2025 року



Іл. 4. Інтерв'ю з Оксаною Григорівною Підсухою, виконуючою обов'язки генерального директора Національного музею «Київська картинна галерея». 16 вересня 2025 року



Іл. 5. Інтерв'ю з Оксаною Григорівною Підсухою, виконуючою обов'язки генерального директора Національного музею «Київська картинна галерея». 16 вересня 2025 року