

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь – магістр

на тему: **«РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТРАВМОВАНОГО ВІЙНОЮ ТІЛА У
ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,
спеціальності 034 «Культурологія»
Компанієць Марія Олегівна

Наукова керівниця: Тимчук Надія
Валеріївна, канд. культурології, завкафедри
культурології НаУКМА

Рецензент: Петрова Ольга Миколаївна,
д.ф.н., проф., головний науковий
співробітник відділу теорії та історії
культури ІПСМ НАМ України

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«____» _____ 20__ р.

Київ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ І: ТЕОРЕТИЧНИЙ БЛОК.....	9
I.1 Історіографія зображення травмованого тіла	9
I.1.1 Античність	9
I.1.2 Середньовіччя.....	11
I.1.3 Ренесанс та Бароко.....	13
I.1.4 XVIII-XIX століття.....	16
I.1.5 Модерн — XX століття.....	18
I.2. Проблематика репрезентації травмованого війною тіла	23
I.2.1. Квестія сприйняття репрезентації зображень страждань та травмованої тілесності.....	23
I.2.2. Етична проблематика сприйняття та репрезентації травмованого тіла, болю та страждань.....	28
I.2.3. Естетична складова репрезентації травмованого тіла.....	34
РОЗДІЛ ІІ: ПРАКТИЧНИЙ БЛОК.....	38
II.1 Фотографія як інструмент документування та головний медіум репрезентації травмованого тіла на полі бою	38
II.1.1 Революція Гідності як початковий етап формування репрезентації травмованого війною тіла через фотографію	42
II.1.2 Мистецький аспект документальних творів	45
II.1.3. Проблематика дослідження фотографій АТО та зміна наративу документування з репрезентацією травмованого тіла.....	46
II.1.4. Документування подій та трагедій Повномасштабного вторгнення як елемент формування колективної пам'яті та висвітлення жахів для інших держав.....	49
II.2. Мистецько-рефлексивне переосмислення тілесності та досвіду війни у репрезентації різних форм травмованого тіла	53

П.2.1. Травмована тілесність як шлях внутрішньої та зовнішньої боротьби у суспільстві	53
П.2.2. Терапевтичне та рефлексивне у репрезентації травмованого тіла в українському мистецтві	57
П.2.3. Мова мистецтва як голос жертв війни у виконанні інших	60
ВИСНОВКИ	66
БІБЛІОГРАФІЯ ТА СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	71
ДОДАТКИ	79

ВСТУП

Глобальні соціальні зміни та геополітичні події змінюють хід історії та безпосередньо впливають на розвиток та формування культури. Візуальне мистецтво постає маркером та фіксатором доби та його подій, що дає можливість аналізувати наративи та соціокультурні зміни. Репрезентація травмованого тіла, що постраждало у наслідок війни має довгу історіографію, котру можна прослідкувати з античності й до наших часів. Важливо проаналізувати та розуміти що саме та яким чином впливало на образи зображених страждань та травм протягом різних історичних періодів, аби розуміти як наративи минулого змінювались і вплинули на сьогодення.

У наш час, коли український народ бореться за свою незалежність та свободу у російсько-українській війні ще з моменту Революції Гідності на Майдані, ми не можемо ігнорувати кількості зображень травмованого тіла, страждань та болю, що засвідчують про воєнні злочини та супроводжують нас у всіх інформаційних та медійних полях. Нам варто звернути увагу на українське візуальне мистецтво, котре формує великий архів художніх та документальних зображень поранених та загиблих. Їх кількість збільшуються з кожним новим етапом війни, що ми чітко можемо прослідковувати у візуальних просторі, і завдяки роботам документальних фотографів та митців ми формуємо колективну пам'ять та візуальні наративи для сприйняття їх суспільством.

Проте в українському академічному просторі ми не маємо достатньо наукових робіт, що супроводжуються цілісним аналізом архіву візуальної культури. Нам бракує досліджень про те як саме та з якою метою митці та мисткині у художніх та медійних сферах в Україні репрезентують образи травмованого тіла. Спираючись на досвіди та джерела іноземних колег, маючи

матеріальну базу документальних та художніх робіт візуальної репрезентації травм, отриманих в наслідок війни, ми маємо збільшити наш фокус на цій темі задля формування бази досліджень нашого унікального досвіду життя під час війни у 20 столітті та аналізу «найбільш задокументованої війни».

Через фрагментарність аналітики візуальної репрезентації спричинених війною травм ми не маємо чітко сформульованого наративу у теоретичному контексті, що має цінність та вагомий вплив не лише на гуманітарні та соціальні науки, а також і для практичного застосування у сферах, що працюють з цією темою: журналістика, благодійні фонди, виставкова діяльність та креативні медіа, психологія та соціальна робота тощо. Питання етичного та естетичного у травмованому тілі, котре ми можемо бачити у новинах, на виставках, в соціальних мережах, постає нагальною проблемою та потребує більшої уваги й дослідження для формування образу.

Ступінь наукової розробки. Дослідження репрезентації травмованого тіла у мистецтві формується на роботах науковців та дослідників, котрі вивчали соціокультурні зміни наративів у історії різних епох, аналізували теми тілесності та вразливості з точки зору філософської антропології та trauma studies, документування війни та її наслідків у фотографії та мистецтві, розглядали питання горювання та травмування війною, вплив війни на тіло та ментальний стан очевидців подій та відстороненого спостерігача. У проведеному дослідженні розглянуто праці таких авторів: С'юзен Зонтаг, Джудіт Батлер, Елейн Скаррі, Аріелла Азулей, Моріс Мерло-Понті, Жиль Дельоз, Ролан Барт, Жорж Діді-Юберман, Жорж Батай, Пол Вестхайм, Естер Коен Джеймс Редфілд, Дрю Leder, Ола Сігурдсон, Касандра Фальке, Антуан де Бек, та інших, котрі спільно сформували теоретичну базу для написання кваліфікаційної роботи. Важливою частиною дослідження також постають кураторські тексти, журналістські інтерв'ю з митцями_нями й описова частина робіт візуальних творів, що дають

можливість детальніше аналізувати роботи з огляду на закладені сенси, мотиви, формування образів та сприйняття зображуваного.

Об'єкт дослідження постає візуальне мистецтво, яке репрезентує травмоване війною тіло в контексті Революції Гідності, подій АТО та повномасштабної українсько-російської війни.

Предметом дослідження виступають історично-культурні наративи, етичні та естетичні підґрунтя у зображеннях травмованого війною тіла в українському контексті у 2014–2025 роках.

Мета дослідження полягає у дослідженні культурних наративів у зображенні травмованого тіла, теоретичному опрацюванні питань етичного та естетичного аспектів у репрезентаціях травм, болю та страждань, та практичному аналізі робіт фотографів й митців_нь у висвітленні наслідків з Майдану, АТО та Повномасштабного вторгнення.

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

- проаналізувати та порівняти історіографічну зміну наративів зображення травмованого тіла та страждань у мистецьких творах з античності до 20 століття;
- дослідити теоретичну базу проблематики зазначеної теми у наукових досліджень в сферах філософської антропології, культурології, мистецтвознавства, trauma studies, що сформували певний пласт теорії сприйняття та зображення тілесності, болю та страждань в етичному та естетичному аспектах;
- проаналізувати фотографію як медіум документування війни та репрезентації травмованого тіла від Революції Гідності до сьогодення російсько-української війни;
- провести дослідження та аналіз вибраних робіт репрезентації травмованого тіла українських митців_нь як прояв боротьби,

формування колективної пам'яті, проживання досвіду у формі рефлексії та терапевтичного акту.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від перших зображень травмованого тіла під час Революції Гідності (2014 р.) до сучасних мистецьких робіт, що репрезентують досвід Повномасштабного вторгнення (2022–2025 р.)

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети було обрано та застосовано такі методи дослідження: історичний іконографічний аналіз образів та мотивів у різних художніх та документальних творах; семіотичний аналіз візуальних знаків та наративів зображуваного; германевтичний метод для аналізу сприйняття зображень пораненого тіла у етичному та естетичному аспектах з увагою на політичне; феноменологічний підхід для аналізу перцепції глядачем зображень та образів травмованого тіла; компаративний метод для порівняння історіографічних світових та українських прикладів; філософсько-антропологічний аналіз у дослідженні проблематики теми в гуманітарному полі; критичний дискурс-аналіз для розгляду візуальних медіа та їх наративів.

Новизна дослідження полягає у першому дослідженні репрезентації травмованого війною тіла в українській візуальній культурі, що супроводжується ґрунтовним аналізом теоретичної бази проблематики теми та висвітленням відомих й цінних робіт українських фотографів, митців та мисткинь. Розглядаючи історіографію наративів та образів пораненого тіла, болю й страждань, важливі доробки світових науковців та дослідників, робота розкриває унікальність методів та підходів до зображення зазначеної теми та створює основу для подальших детальніших досліджень задля глибшого розуміння сучасних наративів та розуміння сприйняття травматичного досвіду війни й її наслідків різними представниками аудиторії, як внутрішньої, так і зовнішньої.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділи та чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 113 сторінок.

РОЗДІЛ І: ТЕОРЕТИЧНИЙ БЛОК

I.1 Історіографія зображення травмованого тіла

Протягом століть людство проживає різноманітні історичні події, що впливають на розвиток та еволюцію всіх сфер життя. Каталізатором перехідного періоду в історії людства можна вважати різні катастрофи, чи то природні, чи то створені руками людей. Одним із таких каталізаторів постає війна – період нападів, боїв, насильства, вбивств та смертей з обох сторін.

Історія, культура, мистецтво — це все еволюційно змінюється та залишає безліч пам'яток, що залишаються нащадкам для досліджень та пам'ятування. У кожній епосі ми можемо проглянути розвиток сприйняття травмованого тіла зважаючи на соціокультурний та мистецький аспекти, адже саме це є однією з головних цілей фіксування історіографії у мистецтві, що репрезентується у різних формах і формує особливий сенс сприйняття та наратив періоду через певний медіум.

I.1.1 Античність

Ще з античності, війна для греків була надважливою частиною їх життя, в якій могли брати участь лише громадяни, що були готові віддати своє життя заради свого полісного суспільства. Спираючись на часи Гомера, у його епічній поемі «Іліада» герой – це певний соціальний статус, що надавався тому, хто «був, є чи буде воїном» (Redfield 1975, с. 99). Воїн мав пошану та велич, доблесть та героїзм, що також супроводжувалося усвідомленням смерті – готовність віддати своє

життя заради перемоги та возвеличення полісу чи імперії, тому загинути на полі бою для грека сприймалось як найбільш почесна та гідна форма смерті.

Тож образ воїна поставав лише у героїчному, мужньому та сильному статусі людини, що бореться, а не страждає чи переживає певний фізичний чи психологічний біль. У розумінні пізньої доби античності, вразливість і піддатливість до страждання було не суміжним із поняттям «бути людиною», адже вона має зберігати свою волю та витримувати страждання без впливу на суб'єкта ззовні. Тому воїни вчилися опановувати та контролювати свої почуття й емоції, аби бути незворушливими та непідвладними до зовнішніх факторів, котрі могли пригнітити їх войовничість та мужність. Досягали вони цього стану завдяки вихованню у собі методу стійкості та відсторонення від усього, що є поза контрольним розуму (Sigurdson 2019, с. 90).

Саме тому, в античному мистецтві ми простежуємо зображення воїнів у їх найвеличнішому бойовому стані. Сцени із битв зображені у найкращих традиціях високого мистецького хисту, де тіла є ідеальними, деталізованими та напруженими у русі. До прикладу, римська скульптура «Мармурова статуя пораненого воїна» (приблизно 138–181 рр. н.е.) (Додаток 1), що є копією грецької бронзової статуї (приблизно 460–450 рр. до н.е.), репрезентує воїна, що, ймовірно, тримає у лівій руці спис та у правій – щит. Є гіпотеза, що зображено грецького героя Протесілая, що проігнорував попередження оракула про те, що перший грек, котрий ступить на троянську землю, буде першим убитий в бою. Інтерпретуючи цю картину за такою гіпотезою, ми розуміємо, що цей воїн був відважним і героїчним у своєму вчинку першим зійти з корабля і глянути смерті у вічі. Проте є друга версія: під правою пахвою було виявлено рану, що дало можливість дослідникам інтерпретувати цю статую як воїна, що вмирає і падає назад, спираючи свою ногу на похилу поверхню ("Marble statue of a wounded warrior | Roman | Mid-Imperial, Antonine | The Metropolitan Museum of Art", б. д.-b).

Проте, античне мистецтво зображало страждання і травми не лише своїх воїнів, але і ворогів. Відома римська мармурова скульптура «Вмираючий галл» (230–220 рр. до н.е.) (Додаток 2), що також є копією грецької бронзової скульптури, зображає галла як ворога-варвара, що вмирає лежачи на щиті. Його обличчя передає весь біль і страждання від отриманого поранення в груди, звідки стікає кров, а тіло відображає останні митті опору від смерті. Ця скульптура дає нам зрозуміти як греки могли зображати не лише героїчність чи страждання власних воїнів, а також майстерно передати біль та загибель своїх ворогів, надавши їм образ переможеного ворога, що уособлює мужність, самовладання перед смертю та визнання шляхетності навіть у чужому народі ("Statua del Galata Capitolino | Musei Capitolini", б. д.-б; Arensberg 2013).

I.1.2 Середньовіччя

У середньовіччі тенденція зображення травмованого тіла переходить більшою мірою у сферу релігійного впливу. Війна стає сакральною, а її головний герой – воїн – отримує образ феодала, захисника та мученика. У своїй роботі «Модульований крик: Біль у культурі пізнього середньовіччя» дослідниця Естер Коен описує, що у середньовіччі біль та тілесні страждання стають новим кодованим культурним явищем, що виражалось в особливій соціальній регуляції та естетизації. Травмоване тіло постає не лише свідченням насилля, а й візуальною мовою, що розповідало про страждання, провину чи святість, і керувалось владними силами. Це давало можливість маніпулювати емоціями й почуттями аудиторії, що споглядала катування, тортури, вбивства наживо чи мистецькі твори (Cohen 2010).

Зображення травмованого тіла у середньовічному мистецтві є особливо важливим у релігійній царині. Хрестові походи були важливою частиною

експансії християнства, тож у літописах та гобеленах зустрічаються зображення воїнів у протистояннях з варварами. Проте найбільшого впливу до репрезентації страждань впровадили християнські мученики. Як зазначає шведський філософ Ола Сігурдсон: «Мученик - це не лише той, хто терпить біль, але й свідок, і той, хто свідчить саме через свої страждання» (Sigurdson 2019, с. 91). Саме таке переосмислення суб'єктивності вивело розуміння страждань як внутрішнє відношення до людини, а самовизначення відбувається шляхом проходження через страждання, а не його уникання.

До прикладу, зображення Христа чи святих часто мало на меті звернути увагу глядача на фізичні страждання та біль. Для наочного прикладу візьмемо до аналізу роботу «Розп'яття» Майстера Кодексу святого Георгія (пр.1330-35 pp.), що є малюнком на панелі та виконана темперною фарбою на дереві із золотою ґрунтовкою (Додаток 3). Ісус Христос зображений на хресті у момент розп'яття, де його оточили святі та солдати, що оплакують його смерть та переживають біль та горе за втратою. Образ травмованого тіла у зображенні Христа, що стікає кров'ю — це символ божественної істини, що виявляє біль естетизовано, адже Ісус показує свій біль як свідомий вибір і жертвність заради спасіння людства. Глибоко виражена емоційність побожності та страждань, що відображена в обличчях та жестах Богородиці та інших святих, наштовхує до пробудження у глядача емоційної відповіді на зображення, намагаючись змусити усвідомити та рефлексувати над власними переконаннями щодо страждань, моралі та людського буття ("Master of the Codex of Saint George | The Crucifixion | Italian | The Metropolitan Museum of Art", б. д.-б).

Дослідниця Естер Коен аналізує, що у таких мистецьких роботах, де ми бачимо зображення Христа, що страждає, ранніх католицьких мучеників і святих, ми спостерігаємо канонізовану форму страждань, що також насичує травму естетичним компонентом задля моральних рефлексій (Cohen 2010). Страждання

та біль стають більш видимими у мистецтві саме завдяки християнству, проте наратив репрезентується не так фізичний, як духовний. Зображення із жорстокими стратами та каліцтвом християнських святих покликані заворушити та захоплювати глядачів, повчати моралі та подавати приклад для наслідування як шляху до спасіння власної душі та тіла.

I.1.3 Ренесанс та Бароко

З моменту початку епохи Ренесансу та в період Бароко, ми спостерігаємо перехід у візуальному мистецтві від сакрального значення репрезентації травм та болю до анатомічної чіткості, театралізованості зображуваного та емоційної експресії.

Ренесанс представляє домінацію ідеальної тілесності, яка починає співіснувати з драматичним зображенням болю, тому травмоване тіло постає у чіткості анатомічних пропорцій з вираженістю гуманістичної естетики та краси. Перед митцями поставала дихотомія між зображенням людського досвіду у поєднанні із духовними істинами та відповідальністю за їх спостереженнями у документуванні світу природи та людства. Дослідниця Хелена Гузік у своїй статті «Візуальні форми, вісцеральні теми: Розуміння тіла, болю і тортур у мистецтві епохи Відродження» зазначає, що репрезентація травмованого тіла, що знаходиться в стані агонії під час катувань чи інших форм насильства, є важливими свідченнями панівного світогляду. Тому митці епохи Ренесансу демонстрували ці панівні уявлення про тіло, що травмується/є травмованим, у зображеннях за допомогою особливої візуальної мови в контексті мінливого розуміння людського тіла (Guzik 2014, с. 21-22).

Одним з визначних творів мистецтва епохи Відродження, що наочно зображує зазначену дихотомію, є картина італійського художника Андреа

Мантенья «Святий Себастьян» (1456–59 pp.) (Додаток 4). Це перша з трьох робіт художника із зображенням образу Святого Себастьяна, якого вважали захисником від чуми в період розпалу цієї епідемії. На картині він зображений із пронизаним стрілами тілом атлетичної форми, що є знаковим для його образу в 15 столітті. Його обличчя передає глядачеві його страждання, а тіло перебуває у стані болю, хоча Себастьян зображений мужнім та витривалим у своїх муках, постаючи у витонченій позі.

Важливим моментом у цій роботі також постає фон, адже Андреа Мантенья намалював Святого прив'язаним не до стовпа римського Кампо Марціо, а до колони тріумфальної арки, що підкреслює виключність історично-культурного контексту роботи та відображає героїзм героя у тілі як носії естетичної краси та духовної стійкості ("Mantegna's St. Sebastian – The Artistic Adventure of Mankind", б. д.). Отже, ми можемо засвідчити, що прояв страждання та болю репрезентується в образі святих, тобто через релігійний аспект, що походить ще з Середньовіччя. Проте в цю епоху воно набуває дещо нових сенсів та значень завдяки переплітання з актуальним на той часом соціокультурних змін та історико-культурних подій.

На зміну приходить епоха Бароко, що змінює зображення тіла як того, що відображає внутрішній і зовнішній світ. Мистецтво Бароко передає відчуття руху та емоційної інтенсивності, що зображається у драматичних рухах із фіксуванням моменту дії чи емоції, котрі часто передаються грою світла й тіні для підсилення емоційного впливу на глядача.

Ваговою складовою постає у аналізі творів мистецтва доби Бароко ідея про згин, яку у своїй роботі описує Жиль Дельоз. Концепція складки символізує нескінченну складеність матеріальної та духовної сфери, що передається зазвичай у складних драпуваннях одягу, сформованими рухом та глибиною. Це відображає акцент барокової характеристики у динамічних формах. Не менш

важливим також розкривається чуттєвий досвід, завдяки якому мистецтво цієї доби прагне залучити почуття глядача через зображення тіла з його текстурами, деталізацією, намагаючись передати фізичну присутність фігур (Deleuze та Strauss 1991).

Ці важливі риси та особливості барокового мистецтва ми спостерігаємо у роботах видатного французького митця офортів і графіки Жака Калло (1592–1635). Для аналізу теми дослідження розглянемо його цикл офортів під назвою «Великі злигодні війни або Злигодні та нещастя війни» (1630), що був відомим як перше «антивоєнне висловлювання» в європейському мистецтві. Жак Калло у маленькому форматі офортів (8.3 см на 18 см) зобразив історію солдатів, що були долучені до армії, воювали у битвах та вчиняли злочини над цивільним населенням, за що зрештою були притягнуті до страти. Не дивлячись на невеликий розмір робіт, митець вміло зобразив напругу у русі за допомогою ліній і чіткості використання гри між світлом і тінню, а тіла постраждали передають всю емоційну глибину їхнього болю та страждань.

Особливу роль в творчості Жака Калло відіграє офорт, де зображений чоловік з інвалідністю — «Жебрак з дерев'яною ногою» (Додаток 5) з серії «Les Gueux (Жебраки)», також відомі як Les Mendiants, Les Baroni або Les Barons. Його тіло травмоване і передає глядачеві його страждання та біль, а засоби для пересування, такі як милиці та імітація протеза у вигляді дерев'яної ноги, постають новими інструментами для виживання. Це одне з небагатьох перших зображень травмованого тіла, що показує не лише страждання людини, але й методи для переосмислення нової тілесності тогочасного суспільства. Пізніше подібні образи також зобразили у своїх роботах голландські художники Йоханнес ван Вліт (діяв: 1626–1637) та Рембрандт ван Рейн (1606–1669), що започаткувало поширення зображень людей з інвалідністю та травмованим тілом не лише воїнів, а також цивільного населення.

I.1.4 XVIII-XIX століття

Візуальна культура XVIII–XIX століття під впливом розвитку просвітництва та гуманізму представляє нам війну як катастрофу для людства, тож травмоване тіло радикально переходить до секулярної, політичної та наукової парадигм. У цей період розуміння війни постає як трагедія для індивіда та людства, що призводить до розвінчування та зміни наративу про героїчність.

У своїй роботі «Політика тіла: Тілесна метафора в революційній Франції» французький професор університету Святого Квентіна в Івеліні Антуан де Бек описує дослідження тіла в історії Французької революції, виокремлюючи головні наративи сприйняття травмованого тіла тогочасної доби. Новий революційно-воєнний наратив призводить до масової репрезентації тілесного знищення, а героїчне тіло поступово змінюється на жертвне та доблесне як символ жертвоприношення. Поранене тіло здійснює своєрідний політичний акт, де герой-мученик передає свою «трагічну, славу і мстиву ідентичність», що зображують як засіб навіювання страху й жаху та посилення потреби у помсті ворогам держави, котрі артикулюється через політичний дискурс. Тож поранене тіло слугує інструментом активізації суспільних настроїв та виправдання радикальних дій (de Baecque 1997, с. 282–296).

Таким чином, тіло уособлюється носієм трагічного досвіду, що постає драматичною репрезентацією жертвності та доблесті, і водночас свідченням безглузлого історичного насильства. Поранене тіло зображують як засіб навіювання страху та посилення потреби у помсті ворогам держави. Для прикладу розглянемо роботу французького художника Жака-Луї Давида (1748–1825) «Смерть Марата». Зображений Жан-Поль Марат (1743–1793) був другом митця і одним із очільників революціонерів у Франції. Ця картина зображає реалістичні відкриті рани за допомогою моторошного реалізму та ідеалізації

зображуваного, що відсилає до образу мученика, й водночас підносячи суб'єкта до героїчного статусу, де поєднуються фізична краса та моральні чесноти. Ця дуальність має важливе значення для передачі політичного послання, де тіло постає педагогічним інструментом для фіксування й акцентування трагедії та слави пораненого або убитого суб'єкта (de Baesque 1997, с. 284–296).

Ціллю мистецтва цієї епохи постає свідчення про насильство, а не його велич, формування емпатичного почуття, а не героїзму. Тож вперше об'єктом масової репрезентації постає цивільне населення, що зображається з усіма його травмами, стражданнями та болем, а зруйновані пейзажі на фоні – як образи внутрішнього хаосу у зовнішньому прояві.

Найбільшої концентрації жахів війни, зображення травмованого тіла й наративів XVII-XIX століть сягають у серії гравюр іспанського митця Франсіско-Хосе де Гоя «Лихоліття війни» (або ж «Фатальні наслідки іспанської кровавої війни з Бонапартом та інші емоційні примхи»), де гравер критикує війну як акт зла і безглуздості завдяки вільному зображенню жертв та катів в Іспанії в період 1810-1818 рр. На офортах зображено фіксацію жахаючих свідчень насильства, що викликає шок та співчуття у глядача. Ми бачимо скалічені, викривлені та зранені тіла, на обличчях жертв – страх та біль від травм. Зображення поранених цивільних висвітлює страждання відкрито, без прикрашання чи применшення нанесеного болю та каліцтва руками катів у тій війні.

До прикладу, гравюра Гоя під номером 37 «Esto es peor» (з іспанської — *Це ще гірше*) (Додаток 7) — це зображення вбитого місцевого жителя, котрому помстились французькі солдати за вбивство їх побратимів іспанськими повстанцями. На цій роботі зображено понівечене тіло чоловіка, що прибите до дерева, із ілюструванням відкритого черева. Його права рука відрубана вище ліктя, а голова жертви повернута до глядачів, що перегукується з підписом іншої роботи цієї ж серії — «Не можна дивитися». Образ мертвого чоловіка базується

на фрагменті афінської скульптури елліністичної доби, Бельведерському торсі, і дещо нагадує образ святого Себастьяна, проте митець знімає класичні сакральні підтексти, дехристиянізує муки та зображає результат злочину зі стражданнями як свідчення абсурду.

Американська письменниця та публічна інтелектуалка Сюзан Зонтаг зазначає, що з мистецтвом Гоя проявляється новий стандарт чутливості до страждань, адже підписи автора до робіт створюють додатковий важливий вплив від побаченого, що засвідчує правдивість того, що зображено. Нова практика зображати жахливі страждання спонукає глядача на засудження насильницької війни і сприяє до заподіяння подібного. Тож гравюри Франсіско Гоя покликані пробудити глядачів, шокувати та поранити їх у метафоричному значенні (Зонтаг 2024, с. 66-68).

I.1.5 Модерн — XX століття

Від початку XX століття людство переживає постійну модернізацію та радикальні трансформації, що також стосується війни та фіксування військових злочинів. Перша та Друга світові війни різко вплинули на реформу у веденні бойових дій, змінили усвідомлення терору, масових трагедій, смерті та розуміння людського тіла з його вразливостями, з фізичними та психологічними травмами після насильства. Тепер травмоване тіло стає масовим — це нова «норма» як результат воєнних дій.

Під час Першої світової війни багато митців розглядали конфлікт як можливість для досягнення національної свободи, що призведе до більш мирної та духовної епохи. Проте, жорстокі реалії війни змінили їх погляди, що спричинило активізацію репрезентації жахів війни та її наслідків у мистецтві.

Митці у своїх роботах відображали різний спектр емоцій — від початкового завзятого ентузіазму до глибокого трауру, жалю та співчуття.

Кураторка Музею Метрополітан Дженніфер Фаррелл у своїй роботі описує вплив Першої світової війни на візуальне мистецтво та його митців. З огляду на пережитий досвід людства в той період, такі митці як Джордж Грош та Отто Дікс зосередили свою творчість на критиці збройного конфлікту, змінивши фокус на тему страждання та божевілля війни. В той час, інші митці, такі як Кате Кольвіц та Ернст Барлах, трансформували свій позитивний ентузіазм щодо війни до антивоєнних настроїв та відображали у своїх творах людське горе й всеосяжну скорботу, спричинену війною (Farrell 2017, 4).

Загалом, війна не лише сформувала тематику робіт цих митців, але й змусила їх переосмислити свою роль у суспільстві, поставивши під сумнів обмеженість мистецтва перед обличчям таких глибоких людських страждань. Це призвело до роздумів про уніфікацію візуальної мови щодо воєнної травми та відрило дискусію про множинність репрезентацій. Як зазначає Дженніфер Фаррелл, не було виокремлено конкретного домінантного стилю, побутувало «скоріше розмаїття формальних рішень» за допомогою яких митці могли репрезентувати широку варіативність реакцій та труднощів, з якими зіштовхувались ті, хто шукав відповідну візуальну мову (Farrell 2017, 31).

Серія робіт «Війна» (з нім. — *Der Krieg*) (1923-24 pp.) німецького художника та графіка Отто Дікса, можна вважати однією з найяскравіших у візуальній культурі та мистецтві Нової речевості (з нім. — *Neue Sachlichkeit*). Картина під назвою «Траншея» (1920-23) (Додаток 7) розкриває тему пораненого тіла та смерті у детальних сценах «жахів траншейної смерті». Центральний візуальний мотив картини — мертві люди, каліцтво та поранені солдати. На картині зображена траншея в мить після артилерійського обстрілу, що заповнена понівеченими тілами солдат та їх фрагментами. Митець без прикрашання і

застороги показує нам нутрощі, безліч крові, зламані кістки, відірвані кінцівки, і все це в суміші із землею, формою воїнів і їх екіпіруванням (Crockett 1992).

Таке зображення війни та її наслідків у травмованих тілах зібрала багато критики та обурення, що ніби це є картиною без мистецької естетики. Проте, як висловився німецький історик мистецтва Пол Вестхайм: "Дікс показує не ідеальну війну, про яку мріють маленькі люди, сидячи біля своїх затишних печей, а справжню, живу війну" (Crockett 1992, 77). Будучи ветераном війни, тим, хто на власні очі бачив ці жахи і отримав травмуючи досвід, Дікс відобразив пережите на війни через власні записи та нариси у щоденнику та через отримані психологічні травми, які безпосередньо вплинули на його нову візуальну мову та тему мистецьких робіт.

XX століття поглиблює наші знання про перебіг та наслідки колоніальних та двох світових воєн, геноцидів, не лише завдяки картинам, а й фотографіям, що постають новим медіумом для фіксування історичних подій та рефлексій. У цій епосі мистецтво оплакує війну, воно провокує глядача до рефлексій, до розвінчування пропагандистських ідей та активних дій, до формування пам'яті про те, що ні за яку ціну ніколи не має відбутися знову. В період Другої світової війни та після її завершення, фотографія постає репрезентативним доказом воєнних злочинів, тому «фотографу треба показувати жорстокі та неприємні факти», аби нести у світ «повчальну мораль» (Зонтаг 2024, 73).

Одними з найбільш важливих та потужних візуальних свідчень воєнних злочинів стали фотографії, що фіксували наслідки дій нацистів у концентраційних таборах. Кадри американської фотографині, першої жінки-військової кореспондентки, Маргарет Бурк-Вайт є найбільш вражаючими візуальними свідченнями воєнних злочинів нацистської армії. Її серія фотографій «Звільнення Бухенвальда» (квітень, 1945) після звільнення концентраційного табору кидає етичний виклик глядачеві, змушуючи зіткнутись із реальністю та

наслідками геноциду, що відбувались у цьому «місці смерті». Маргарет Бурк-Вайт зафіксувала полонених в бараках та за колючим дротом, де тіла людей виснажені до межі нелюдського, їх погляди — порожні, наче ми дивимось на «живих мерців» (Додаток 8). Ці кадри символізують дегуманізацію та страждання в'язнів, що пережили немислимі катування у концтаборі. Важливими також є фотографії інтер'єру крематоріїв, печей та залишків тіл вбитих (Додаток 9). Ці кадри є не лише свідченнями злочинів, але й показують індустріальний характер геноциду — вбивство людей стало лише частиною систематизованого процесу.

Не менш визначними також є свідчення та фіксування досвіду геноциду у мистецтві тими, хто безпосередньо був жертвою, засланою у такі «табори смерті». До уваги візьмемо картини французького художника єврейського походження Бориса Таслицького, що пройшов війну та концтабори у Франції та німецький Бухенвальд. Його картина «Малий табір у Бухенвальді у лютому 1945» (фр. *Le petit camp à Buchenwald en février 1945*, 1945) (Додаток 9) зображає територію концентраційного табору між занедбаними бараками у моменті активності, де ув'язнені жертви збирають мертві тіла на дерев'яний візок, завалений вже зібраними трупами. Певна частина в'язнів уособлена образами скелетів, що надає відчуття «ментальної смерті» та повного виснаження їх тіл, наче вони ось-ось стануть наступними об'єктами для збирання на візок.

Ця робота та інші картини полонених у концентраційних таборах Бориса Таслицького відображають фізичну і психологічну травму, де тіла зображені з граничною реальністю, що символізує дегуманізацію та втрату людської гідності. Проте художник-свідок підкреслює вразливість та страждання своїх персонажів саме завдяки акту зображення, що також є документальним свідченням на універсальний образ людських страждань (Davie 2022).

Отже, історіографічний аналіз репрезентації травмованого тіла дозволяє прослідкувати зміни у наративах та художній візуалізації зображення тілесних травм та людського страждання упродовж століть. В огляді від античного героїзму та ідеалізації тіла воїна, середньовічної сакралізації страждань в образі мученика до модерного свідчення воєнного насильства та критику війни, ми спостерігаємо перетворення уявлень про людську тілесність як об'єкту історичного, етичного та політичного наративів. Неоднаковість репрезентацій травмованого тіла в мистецтві різних історичних епох відображає трансформацію людської вразливості, форм пам'яті та художніх засобів, що постає важливою базою для досліджень сучасних свідчень наслідків війни.

I.2. Проблематика репрезентації травмованого війною тіла

Культурний та візуальний дискурс часто звертаються до дослідження тілесності, що побутує у різних культурах та мистецтві. Досвід, що репрезентується у травмованому тілі, відображає травму у її фізичній та психологічній формах. Саме тому, тіло через призму травми визначається як поле, в якому перетинаються такі аспекти для аналізу як особистий досвід, політична влада, колективна пам'ять та соціальні норми, на які впливають різноманітні чинники та контексти.

Репрезентація травмованого тіла побутує у розриві впливу та наслідків війни, що дає можливість дослідникам не лише аналізувати та фіксувати сліди насильства, болю та страждань індивіда чи людства, але й пробувати осмислити її як феномен травми, що звертає увагу на межі та форми її видимості, на естетичний аспект та етичні наслідки її зображення. У мистецтві репрезентація тіла, що є травмованим, постає філософським, культурологічним та соціополітичним питанням. Тому, починаючи з минулого століття, дослідники активно розвивають концепцію про візуалізацію травматичних подій через тіло, що стає видимим для усвідомлення суспільством пережитого досвіду. Зокрема, Моріс Мерло-Понті, Елейн Скаррі, С'юзен Зонтаг, та інші, у своїх роботах розкривають дискурс про сприйняття болю, травми та тілесності, що є ґрунтовною теоретичною основою для подальших досліджень у темах травмованого тіла.

I.2.1. Квестія сприйняття репрезентації зображень страждань та травмованої тілесності

У книзі французького філософа Моріса Мерло-Понті «Феноменологія сприйняття» (1945) подається феноменологічний аналіз тілесності. Мерло-Понті

пропонує розрізняти об'єктивоване та феноменальне тіло, де друге постає нашим «засобом буття у світі». Його концепцію сприйняття тіла феноменального варто розглядати як «поле чуттєвих проявів», де тіло є медіумом, яке визначає як ми сприймаємо та розуміємо світ навколо нас і формуємо себе. Ця ідея дає нам зрозуміти, що саме завдяки тілу, яке характеризується рухливістю та просторовістю, ми знаємо хто ми такі у цьому світі та тільки через світ можемо пізнавати себе. Саме цим Мерло-Понті відходить від психоаналітичного трактування тіла як «об'єкта/машини», розуміючи тіло саме як соціально структуроване середовище та «екзистенційну основу» того, що воно переживає та отримує як досвід (Merleau-Ponty 2013) (Sigurdson 2019, с. 91).

Своєю чергою, філософ та професор Дрю Ледер у своїй книзі «Відсутнє тіло» (1990) розкриває концепцію диз'явлення тіла (з англ. — *the dys-appearing body*). Це певний механізм, вид відсутності тіла, що віддаляється від суб'єкта, являє собою чуже та стає на заваді для здійснення цілей, реалізації бачення та планів. Стан диз'явлення тіла проявляється, коли людина переживає біль, травму, або інші ознаки, що роблять його не таким, як усі інші тіла чи те, до якого ми звикли. Таким чином, людина відмежовує своє «я» від тіла, переживаючи досвід страждання чи травмування, і намагається або пережити цей стан та повернутись до звичного сприйняття тіла, зробити його присутність несвідомим, або ж вибудувати новий зв'язок усвідомлення нового тіла у разі його фізичного травмування (Leder 1990, с. 83-92).

Спираючись на концепції тіла Моріса Мерло-Понті та Дрю Ледера, можна дискутувати щодо дисонансу сприйняття травмованого тіла. З одного боку, тілесність, що є травмованою через дії зовнішнього світу, безпосередньо через війну, втрачає свою здатність сприймати та володіти своїм буттям в оточенні ззовні. Це також проявляється у передачі болю та страждання через тіло (фізичне та/або ментальне), що дає нам знаки певної відчуженості чи неприйняття

зовнішнього, маргіналізуючи «нове» тіло. Проте також можна аналізувати ці концепції з іншого боку. Якщо травмоване тіло все ще є тлом зовнішнього світу, є його медіумом, то воно змінює оптику його сприйняття. Воно вбудовує інше розуміння простору, створює нові чуттєві прояви та впливає на інших своєю присутністю та діями. Тому людині із фізичними травмами тіла доводиться проходити усвідомлений шлях сприйняття нової реальності своєї тілесності, вибудовуючи нові зв'язки нормалізації тіла через шлях болю та страждання.

Тема болю та страждань є невід'ємними й паралельними у питанні травмованого тіла, що репрезентується в мистецтві. Неможливо бути травмованим і не передавати свої страждання, навіть якщо ця травма є не фізичною, а ментальною, що є не менш травматичним аспектом досвіду для людини. Але тут варто звернути увагу на книгу американської есеїстки та професорки Елейн Скаррі, що досліджувала питання фізичного болю, що певною мірою деконструє та не-творить (з англ. - *unmaking*) людський світ людей, а на противагу цьому, мистецтво — призводить до формування цього світу.

Елейн Скаррі у своїй книзі «Тіло в болю: творення і руйнування світу» аналізує питання травмованого тіла через аспект вираження болю, ролі та наслідків тортур та творення світу через виведення страждання і болю у сенси та знаки. «Біль несподівано з'являється серед нас, як те, що не можна заперечити, і те, що не можна підтвердити» (Scarry 1987, с.4). Біль — це поняття знайоме кожному, але не для всіх він сприймається однаково. Коли це твій власний біль, він беззаперечно існує та усвідомлюється, що може порівнюватись із тим, як «мати впевненість»; якщо ж це біль когось іншого, то він постає чимось невловимим, таким, що можна поставити під сумніви або відчутти відразу від мінімального його розуміння, що є найменшою часткою «його». І тому, репрезентація болю відгукується у кожній людині по різному, спираючись на її

власний рівень чутливості, попереднього пережитого досвіду, бажання зрозуміти та сприйняти.

Професорка також аналізує біль у тілі через його прояви, безпосередньо через мову. Надзвичайно складно чітко визначити що ж таке біль, не звертаючись до шляху об'єктивації болю, що несе за собою наслідки практичного та етичного аспекту. Елейн Скаррі розділяє різні методи фіксування та репрезентації болю лінгвістичними структурами у різні змісти, такі як чуттєвий, афективний та оцінювальний або когнітивний, які нібито намагаються ввести біль у ширший соціальний спільний дискурс, ніж приватні розмови чи переживання болю без мовних конструкцій (Scarry 1987, с. 4-11).

Таким чином, говорити, фіксувати та репрезентувати біль у різних вербальних чи матеріальних формах допомагає йому стати екстерналізовним і творити світ, що був зруйнований актом насильства над тілом, повернути його видимість та беззаперечність катастрофічності пережитого досвіду (війни, тортур та інших форм насилля) у предмет буття. Це творення у різних формах вміщує почуття, сенси, спів пережиття та рефлексія травми, що є надважливим у процесі реабілітації та повернення до звичного життя (Scarry 1987, с. 161-180). Це допомагає не лише людині, що має травмоване тіло і бажає перенести цей біль і страждання із внутрішнього на зовнішній видимий аспект, але й для спільноти близького й широкого кола, для тих хто хоче, кому варто побачити й усвідомити той досвід травми, що був заподіяний насильством з боку тиранії, воєнних злочинів чи владних структур.

Проте, виникає питання відповідності історичного та етичності таких зображень, безпосередньо через фотографію як медіум, що репрезентує воєнні злочини та їх наслідки. Фотознімки кадрують певну подію, формуючи певний погляд від навичок і специфіки роботи фотографа, місця подій та зображених осіб до третьої сторони - глядача. Завдяки фотографіям ми маємо змогу побачити не

лише те, що репрезентується у кадрі, але й дослідити контекст події, його нюанси та особливості.

У книзі французького філософа та історика мистецтва Жоржа Діді-Юбермана «Образи всупереч усьому: Чотири фотографії з Освенцима» розкривається аналіз фотографії з концтабору, що ж свідченнями злочинів нацистської влади, у межах аналізу політичного, етичного й естетичного характеру. Діді-Юберман застерігає щодо сприйняття зображень болю та події через неувважність. Він розкриває два своєрідно умовних способи сприйняття — фетишизований та критичний. Перший полягає у спогляданні фотографії лише як на фетиш-зображення, що супроводжується поверхневим, гіпертрофованим баченням всього. Це пронизано бажанням побачити та зробити з них «ікони жаху», що мало б бути створеним за допомогою повної трансформації/редагуванню фотографії задля більшої презентабельності. Такі кадри надають сприйняттю болю та травми статусу шокуючих об'єктів, що викликають різний спектр емоцій, ігнорують глядача і вимагають нашого погляду у форматі вуайєризму, а не усвідомлення цінності та контексту їх створення як свідчень (Didi-Huberman 2008, с. 34-36, 74).

Такий спосіб уявлення про репрезентацію воєнних злочинів й травмованого тіла у мистецтві, зображення яких виглядають «надто естетичними» і змодельованими, доволі часто побутує і в наш час. Проте варто розуміти, що фотографії, особливо репортажного значення, які нібито здаються зробленими для привабливої естетизованої картинки, містять в собі набагато більше і мають глибший сенс та контекст зображуваного.

На противагу фетишизації Діді-Юберман пропонує критичний спосіб сприйняття фотографії, ніби формування факт-зображення. «Ми повинні знати, як вдивлятися в образи, щоб побачити те, що вони пережили» (Didi-Huberman 2008, с. 182). Своїм текстом він закликає до необхідності усвідомлення того, що

фотографії є носіями пережитого досвіду, історії, що не є чистим минулим, яке є абстрактним, а є його свідченням. Тому важливо глибоко осмислювати, аналізувати, ставити питання до зображуваного, інтерпретувати, контекстуалізувати, увімкнути етичну участь глядачам і не боятись бути «присутнім у власній відсутності» задля пізнання істини. Нашим завданням перед зображенням постає вибір «чи і як зробити його учасником нашого пізнання та дії» (Didi-Huberman 2008, с. 82-88, 180-182).

У розрізі теми цього дослідження, варто звернутись до перегляду мистецьких об'єктів, котрі репрезентують біль, страждання та травму, з погляду зображення як факту. Саме тому, що зображуване дає нам простір для усвідомлення його як об'єкт пам'яті пережитого, залишком того, що сталося. Такі репрезентації вимагають детального споглядання й аналізу, розкриття історії як досвіду, а не поверхневого сприйняття зображуваного з погляду фетишизації, миттєвого шоку та об'єктивізації.

I.2.2. Етична проблематика сприйняття та репрезентації травмованого тіла, болю та страждань

Репрезентація травми та страждань потребує уважної позиції та ставлення щодо етичного виміру його створення та поширення у світ до широкої аудиторії. Будь-який мистецький твір, особливо документальні фільми та фотографія, що зображає біль, страждання і понівечені тіла, часто викликає занепокоєння у публіки щодо етичності зображуваного. Яка межа моралі та етики у репрезентації такої форми подій чи наслідків війни? Чи коректно поширювати людську вразливість, біль, горе та страждання? Яким чином доносити до аудиторії ті жахи та результати як цивільного населення, так і військових?

Шведський філософ та професор Ола Сігурдсон у книзі «Феноменологія зламаного тіла» розкриває поняття страждання як досвід, що є пасивною активністю. Усвідомлення болю дистанцією людину від її «я» шляхом рефлексивних міркувань та ставлення. «Людина є агентом, який має здатність страждати» і така можливість належить до її волі, яку може скасувати біль у момент мимоволі страждання (Sigurdson 2019, с. 89). Це все є природою нашої вразливості, яка, як Ахіллесова п'ята, є невіддільною особливістю живої істоти та висувається передумовою переживання страждання завдяки непередбачуваності подій та їх здатності впливати на сприйняття часу, простору й подій. Але це не є постулатом того, що вразливість є обов'язковою ознакою «бути людиною», адже на важливість і локалізацію страждання в існуванні людини впливають такі чинники, як спосіб життя, культурно-історичний період, світогляд (Sigurdson 2019, с. 91).

Саме тому, коли людина переживає біль чи страждання у власному житті, це може виражатись чи ігноруватись її діями. Хтось бажає ділитись із цим з усіма, хтось травмований настільки, що лише з допомогою спеціалістів може дистанціюватись від болю і повернутись в більш спокійне життя. Проте у випадку репрезентації болю, в українському контексті це працює іншим чином. Всі зображення та роботи, що зміщують та рефлексують власний біль й травму у певний мистецький твір, не завжди покликані на те, аби зачепити вразливість когось іншого. Це постає як спосіб реалізації своєї власної чуттєвості та пережитого досвіду задля усвідомлення та осмислення того, що вплинуло на цю травмованість та як людина намагається її переосмислити, прожити й застерегти від цього інших. Таким чином, страждання застосовує нову трансформацію болю, де людина, яка пережила такий досвід, може опанувати його у протистоянні та висвітленні у різноманітних мистецьких формах.

Паралельно з цим варто також звернути увагу й на сприйняття та відчуття болю іншого. Аудиторія, що спостерігає страждання іншого, стає своєрідним реципієнтом болю, відчуваючи його у сприйнятті зображуваного через власну вразливість та чуттєвість чи втрату, що пов'язана із втратою іншого. Але чи кожен, хто бачить страждання іншого, обов'язково має відчувати певну відповідальність за пережитий досвід іншим, якщо це стосується, наприклад, війни й насильства?

У цьому аспекті професорка Касандра Фальке аналізує феноменологічний підхід до розуміння взаємозв'язку між насильством та тілесністю. У своєму розділі «Втілення фреймів у насильницьких наративах» авторка дає розуміння тіла як точки відліку для будь-якого відношення до інших людей та до світу. Через наш власний пережитий досвід болю у різних його проявах, він змінює наше тілесне переживання, формуючи акти свідомості, що підкріплюють залежність втілення нашого власного «я» через онтологічну та епістемологічну залежність від інших людей (Falke 2019, 79).

Таким чином, у нас існує певна відповідальність за інших, що накладається на нас через власну тілесну вразливість. Американська філософія Джудіт Батлер у своїй роботі «Нестабільне життя: Сила жалоби та насильства» (2004) аналізує поняття вразливості людського тіла, що є соціально сконструйованим, відкритим публічним виміром, тому тіло є і не є твоїм. Будучи віддане іншим, наші тіла формуються в соціальній тілесності, тому воно набуває політичної та соціальної категорії, що, своєю чергою, потребує підтримки та захисту у суспільстві. Тому в політичному аспекті, ми маємо визнати власну вразливість, як і вразливість іншого, задля забезпечення безпеки та гідності, але це не відбувається автоматично і безумовно. Ми маємо проявити увагу що має супроводжуватись не лише проявами співчуття, але й активними діями для даної основи етики. Сприйняття того, що вразливе життя має претензії до нас, не

відбувається автоматично; воно вимагає уваги та відкритості до цих претензій, особливо коли вони загрожують нам. (Butler 2004, с. 19-49).

Тому у тексті чи іншій формі мистецтва (наприклад, фотографії), що передає певні події, де зображуються певні нарізи насильницьких дій чи їх наслідків, читач/глядач сам в праві трансформувати та інтерпретувати закладені етичні судження про риторику та форму зображуваного. Обрамлення зображуваного, що створено культурно-соціальними та політичними наративами, може або надати значення важливості «життя» людини, тіло якої може бути сприйнятим як «grievable» (від англ. – варте того, щоб його оплакувати), або унеможливити його завдяки відсутності тілесної вразливості до Іншого, який постає у ролі суб'єкта (Butler 2010). Таким чином, мистецтво здатне змінювати ці обрамлення, надавати значення «життя» тим, хто був проігнорованим чи затьмареним узагальненнями в руслі подій.

Американська інтелектуалка С'юзен Зонтаг у своїх роботах про зображення страждання та болю інших звертається до етичності репрезентації та трансляції жахів війни. У своїх роботах «Про фотографію» (2009) та «Спостерігаючи за болем інших» (2024) письменниця стверджує про ефект шоку, сорому або прихованої цікавості від перегляду фотографій, що робить репрезентовану подію більш «реальною» та ближчою до глядача (Sontag 2009; Зонтаг 2024).

З одного боку, зображення скалічених тіл, страждання чи горювання для певної частини аудиторії, яка перебуває у певній привілейованості стану безпеки й дистанції від подій війни, може бути «занадто» та створювати відчуття відчуженості переглянутої реальності. Постійний перегляд зображень лихоліття та насильства війни, що оновлюється з кожною новиною у медіапросторі, може притуплювати відчуття совісті та співчуття в аудиторії, що призводить такий перегляд до звикання та втрати чутливості до страждання інших чи навіть до цинізму (Зонтаг 2024).

Фотографії покликані для створення свідчення болю й наслідків подій, аби глядачі відчували не лише жалість, але й прагнули змінити це своїми діями, що є дотичним до концепції тілесної вразливості за Батлер. Але якщо глядач вже «перенасичений» такими зображеннями, то ефект звикання може вказувати на відчуття безсилля й породжує бездіяльність щодо зображуваного, тому воно знищує моральне відчуття. Проте це не скасовує мимовільне визнання глядача співучасником подій, тож варто усвідомлювати свою тілесну вразливість, відчуття та просувати їх до активних дій (Sontag 2009) (Зонтаг 2024, с. 110-116).

З іншого боку, є частина аудиторії, що відчуває певний потяг до постійного перегляду подібних зображень страждання та травмованої тілесності. Такий вуаеристичний погляд, що зацікавлює глядача до споглядання болю іншого характеризується природою людей щодо любові до жорстокості, що побуджує внутрішній тропізм. С'юзен Зонтаг покликається на Жоржа Батая у питанні захоплення такими зображеннями; Батай наголошує на приборканні власних почуттів, притуплюючи їх таким спогляданням, водночас це дозволяє вивільнити табуйоване еротичне знання та загартувати свою волю від слабкості (Зонтаг 2024, с. 110-114).

Проте такий погляд на біль й страждання Іншого витікають із закладеного ще здавна релігійного світогляду. Прослідкувавши у попередньому підрозділі наративи щодо зображення та репрезентації болю та страждань у Середньовіччі, можна провести паралелі із думкою Батая, що такі зображення передають не просто відчуття болю, а певної трансформації — біль є пов'язаним із актом пожертви, а той, своєю чергою, із піднесенням (Зонтаг 2024, с. 113).

На противагу песимізму С'юзен Зонтаг, американська теоретикня ізраїльського походження Арієлла Азулей наголошує на необхідності поширення фотографій, що зображають страждання інших, задля формування заклику глядачів стати у позицію спів-громадянства, що вимагає вимагає солідарної

відповідальності. Азулей нівелює сумнів про вуаеристичність страждань на фотографії, звертаючи увагу на те, що без цих знімків суспільство залишатиметься віддаленими свідками, котрі сліпі до горя чужого і далекого (Azoulay 2008).

Ще варто зазначити про особливу частину глядачів зображень, яким репрезентації травмованого тіла та болю є особливо важливими та вразливими — родичі та близькі люди, потерпілі та свідки. Це критично важливо розуміти у сучасному світі, де фотографії та інші матеріали поширюються зі швидкістю перебігу подій. З точки зору етики, тут варто виділити певні моменти, що є критичними — медіум, зображуване та підпис. Важливо усвідомлювати, що зображуване — це не об'єкт, символ травмованої тілесності, а людина, тому завжди варто правильно оформлювати опис до репрезентованого кадру.

Якщо медіумом є документальні фотографії, відео з місця подій чи фільм, то варто бути максимально обережними щодо етично-моральних аспектів висвітлення травм та страждань, адже для певної аудиторії це може викликати тригер, що пов'язаний з їх власним досвідом, або шоківий ефект від побаченого. Наприклад, фотографія загиблих для їх рідних може формувати травматичний ефект для сприйняття новини про смерть, тому такі фотографії у медіа поширюють з певним цензуруванням та етичними правилами зображення у мас-медіа, де прикривають обличчя та накладають ефект розмиття на особливо чутливі для сприйняття зони зображуваного (відкриті криваві рани, понівечені кінцівки тощо). Базовий принцип таких зображень — проявляти повагу до гідності загиблих, поранених, їх родичів та близьких, а також до людей, що страждають та перебувають в стані шоку та горювання (Троян 2024).

1.2.3. Естетична складова репрезентації травмованого тіла

Одною з не менш вагомих складових проблематики репрезентації травмованого тіла постає саме естетична. Ця проблема зазвичай приписується до зображень на фотографіях, адже фотограф, як особа, що фіксує зображенням жахи та наслідки різноманітних форм тілесної травми, страждань та болю людства у різних подіях, піддається найбільшій критиці та аналізу щодо етичності та естетизації зображуваного.

З появою нового медіума як фотографія, документування війни та її руйнівний ефект у «замороженні» кадру з місця подій стало більш доступним для людства. Починаючи із першої чверті ХХ століття фотографування війни дало можливість людству мати прямі свідчення про скоєні злочини та перебіг історичних подій. Фотоапарат як додаткове око та камера фіксації формує претензію на об'єктивність зображуваного, адже фотограф як безпосередній свідок має можливість обирати ракурс, налаштовувати свій робочий інструмент та обирати «найкращі» кадри, що точно мають вразити глядача (Зонтаг 2024, с. 45-62). Ці аспекти і ставлять під сумнів реальності того, що було задокументовано, проте не варто сприймати цю критику за абсолютну дійсність.

У роботі фотографа дійсно є переваги щодо того, що саме і яким чином зафіксувати із місця подій. Своєю чергою, він ставить під загрозу своє життя та тілесну цілісність, а також відповідальність за документування фактів та наслідків такими, як вони є. Як зазначає С'юзен Зонтаг, з моменту побутування фотографії та до сучасності фотографія перебуває у боротьбі «між двома різними імперативами: прикрашанням, що походить від образотворчого мистецтва, і правдою, яка вимірюється не лише поняттям безцінної істини, успадкованої від науки, але й моралізованим ідеалом правдомовності" (в.п. з англ.) (Sontag 2009, с. 86). Тобто фотографу притаманно намагатись підібрати найкращий кадр як з

естетичного погляду, бо фотографія — це все ж таки вважається мистецтвом, так і з етично-історичної, аби влучно, чітко і максимально об'єктивно зафіксувати жахіття війни, аби в повній формі та змісті донести до глядача зображуване. Такі завдання додають моральної відповідальності фотографам, аби аудиторія була вражена, шокована та залучена до тілесної вразливості.

Інший жанр фотографії, що побутує у нашому світі, це художня зйомка. Фотографи, що працюють із потерпілими та ветеранами війни, змінюють наратив зображення травмованої тілесності від того, що зображають фотографії з місця подій та трагедій. Травмовані тіла військових, цивільних та ветеранів війни підносяться до естетичного виміру з позиції гордості за їх справу та/або проживання отриманої травми.

Наприклад, Американська громадська організація DAV (Disabled American Veterans - Американські ветерани з інвалідністю), що допомагає ветеранам всіх поколінь та їх родинами, у своїх соцмережах показують та розповідають історії про досвід та життя ветеранів, що отримали фізичні травми та інвалідність. На фотографіях ми можемо бачити людей з протезами, у кріслах колісних, що перебувають у реабілітації та продовжують жити своє життя як повноправні громадяни. Травмовані тіла не репрезентовані як стражденні чи скалічені, що позбавленні життя як такого, навпаки, їх нова тілесність повертає їх до звичного життя після відновлення, яке не забрало у них можливості насолоджуватись звичними активностями та хоббі ("Disabled American Veterans", б. д.).

Елейн Скаррі у своїй праці «Про красу і справедливість» (1999) стверджує, що «краса породжує копії самої себе», наші реакції на красу є перцептивними подіями, які мають глибоке значення для людини та суспільства (Scarry 1999). Цю тезу у розрізі теми репрезентації травмованого тіла можна інтерпретувати з огляду його краси.

Краса травмованого тіла для нас постає не лише у зображенні отриманого болю і страждань як досвіду, що неможливо забути та важко прийняти. В українському контексті ця цитата відіграє дещо іншу роль. Ми не соромимось, не боїмось і поширюємо фотографії, що зображають людей, героїв, що мають травмоване тіло через російсько-українську війну. Для нас ці зображення не так про сум, шкодування чи жалість, це про беззаперечний героїзм, про мужність і витримку, про боротьбу і її наслідки, що назавжди залишаться із нами. Ми формуємо такі наративи задля репрезентації нашої незламності, задля привернення уваги до того, якою ціною ми виборюємо свою свободу, які наслідки ми маємо прийняти та імплементувати у нову реальність, співіснуючи з нею. Це своєрідний ефект апотеозу тих, хто захищає нас, нашу суверенність, свободу і незалежність, або ж тих, хто, переживши нищівні атаки ворога, зміг повернутися у буденність життя, співіснуючи зі своїм болем та травмою до кінця своїх днів.

Отже, репрезентація травмованого війною тіла в теоретичному дискурсі культурології та суміжних наук виявляється феноменом складним, багатшаровим та глибоким у його дослідженні. У процесі аналізу концепцій осмислення тілесності таких дослідників як Моріса Мерло-Понті, Дрю Ледера, С'юзен Зонтаг, Аріелла Азулей, Елейн Скаррі, Жоржа Діді-Юбермана, Джудіт Батлер та інших, можна прослідкувати певну тенденцію. Вона полягає в тому, що травмоване тіло постає активним носієм досвіду та різних змістів (соціального, політичного, екзистенційного). Такі зображення спонукають до переосмислення відносин між власним «я» та нашим тілом, індивідом та суспільством, сприйняттям болю та його мови. Вони постають не лише фіксацією болю, але й як акт порушеного зв'язку між тілом, мовою та суспільством, звертаючи увагу на процеси соціального творення сенсів й наративів, котрі потребують детальнішого опрацювання та усвідомлення.

Глядач, що споглядає страждання інших та їх травмовану тілесність, постають як свідки та співучасники етичного, в яких бачення естетичного варіюється від власних вподобань, медіума та змісту зображуваного. Проблематика етичного та естетичного аспектів вимагає від аудиторії звернення уваги до переосмислення питань фетишизації та естетизації болю й страждань. А тілесна вразливість постає певним інструментом та засобом політичного впливу, що відображається у проблемі кадрування та вибіркості того, що ми бачимо, до кого маємо проявити співчуття чи засудження, як маємо формувати колективну пам'ять про травматичні події та наслідки насильства.

РОЗДІЛ II: ПРАКТИЧНИЙ БЛОК

II.1 Фотографія як інструмент документування та головний медіум репрезентації травмованого тіла на полі бою

З моменту появи та вдосконалення фотокамер, фотографія стала одним із головних медіумів для документування та репрезентації війни. Фотожурналістика почала розвиватись та розширювати своє поле впливу у різних військових конфліктах, політичних перипетіях та революціях. Починаючи з першої половини 20 століття, головні медіа піддажували новини та репортажі фотографіями з місця подій, що вражали та викликали різні емоції у читачів з перших шпальт.

За словами дослідниці Фіони Лафнейн, період розквіту фотожурналістики припав на 1930-60-ті роки, коли постать фотографа-документаліста мала образ героїчної постаті (Loughnane 2011). Завдяки такому медіуму як фотографія, документалісти та журналісти мали можливість більш чітко та прямо донести те, що відбулось, задокументувати наслідки та вразити аудиторію, аби та усвідомила всі жахи війни й робила висновки для подальших дій.

До прикладу, один з найвідоміших кадрів документування війни та травмованого тіла як наслідок воєнних дій є фотографія «Жах війни» (Додаток 10), або також відому під назвою «Дівчина з напалмом», що була зроблена 8 червня 1972 року під час В'єтнамської війни фотографом Ніком Утом. На цьому знімку ми бачимо 8-річну групу зляканих дітей, що тікають від атаки бомбами у їх селі. Серед цих дітей, по центру зображена 8-річна дівчинка Кім Фук, котра отримала масштабні опіки тіла.

Ця фотографія має статус найвпливовішої у 20 столітті, яка змогла зупинити війну у В'єтнамі, що, своєю чергою, постала символом ролі впливу документальної фотографії у ході історії й закріпилась у світі мистецтва репрезентації війни через цей медіум (Kaninsky 2019).

Хоча паралельно побутує протилежна думка щодо відповідності та реалістичності фотографій, адже фотографи можуть маніпулювати знімками та зображати лише те, що точно вразить аудиторію або відповідає завданню від замовника. Такими були перші фотографії з Кримської війни, про які у своїй роботі пише С'юзен Зонтаг. Авторка зазначає, що фотографи того періоду могли навмисно створювати постановки кадру із солдатами, аби зберігати образ честі та відваги армії, або ж вразити глядача реальними жахами війни. Такі фотографії піддаються критиці від суспільства і перетворюються на втрачене мистецтво (Зонтаг, с. 71-78).

Протягом століття з появою нових медіа почався розвиток незалежних та аматорських фотографів та свідків подій, що можуть швидше поширювати відзняті матеріали з місця подій у форумах чи інших новинних каналах в Інтернеті. Певною мірою, це універсалізувало фіксування та документування, зробило його більш демократичним та доступним, що піддало сумніву авторитетності та героїчності у постаті фотографів-журналістів. Тим не менш, ми не можемо повною мірою ані повноцінно довіряти фотографіям, що були зроблені свідками подій, ані нівелювати важливість та цінність документальних кадрів, що були зроблені професіоналами (Loughnane 2011).

Фотожурналісти в сучасному світі не є звичайними фотографами, адже вони мають більше компетенцій та навичок для фільмування, ніж простий журналіст чи митець фотограф. В їх інструментарії та досвіді формується надивленість і правила, які фігурують у двох сферах, що дає їм можливість бути в моменті події, правильно та чітко підібрати всі параметри своїх професійних

камер, обрати найвдаліший ракурс, композицію та передати своїм твором правдиве зображення світу й реальності, зберігаючи візуальну динаміку та естетичний компонент знімка. Звичайно, така «пряма» фотографія відтворює реальність у двовимірному вигляді, кадрує подію, проте такі знімки можуть передати глядачу більше інформації та відчуття присутності, ніж репортаж чи опис події від свідків (Loughnane 2011) (Moran та Byrne 2011).

У контексті підважування реалістичності зображуваного та його дійсності, варто зазначити, що фотографія ніколи не існує в ізоляції від контексту, адже для точності фіксування важливі зазначення підпису та назви, що доповнює інформацію для глядача як вказівні знаки. Про це зазначає у своїх роботах С'юзен Зонтаг, говорячи про те, що кожна фотографія потребує чіткого й інформативного підпису, аби нівелювати стирання суб'єкта та його історії з події, що репрезентується у знімку (Зонтаг 2024). Без опису та підпису фотографія стає легкою мішенню для маніпуляцій та хибних інтерпретацій аудиторією, що є катастрофічним та несумісним із документуванням історичних подій.

Якщо також звертатись до тези, що глядач стає співучасником події, розглядаючи фотографію, то фотограф, що документує людську історію та події її розвитку у кризові часи, не має права за нормами та правилами журналістики фальсифікувати зображуване, його історію та мотив створення. Адже фотографія бере участь у формуванні та ствердженні правди, стає її свідченням задля справедливості, і робить це завдяки виклику емоцій у глядачів, щоб ті не просто пасивно прогортували «чергові» кадри з місця трагедій чи бойових дій, а звернули увагу на те, що коїться, й прагнули змінити це, постаючи спів-громадянами з відповідальністю щодо чужого горя.

До цієї думки варто додати роздуми з концепції фотографії Ролана Барта з його книги «Camera lucida. Нотування фотографії», що фотографія у своїй меті має вражати та емоційно впливати на аудиторію, змушує задуматись і

повернутись в зафіксоване минуле, проте також ми маємо віднаходити у ній щось, що чіпляє нас особисто (Барт 2022, с. с. 39-48). Спираючись на термін студіум (studium) для перегляду фотографій, що зображають війну та її наслідки, ми намагаємось критично проаналізувати та досягнути реальності у цьому історичному свідченні. Це допомагає фотографії виконати її обов'язок як документування історії та інформування аудиторія, аби привернути її увагу до події та зафіксувати цей момент в історії задля подальших досліджень.

Проте ці ж фотографії мають в собі неосяжну силу викликати пунктум (punctum) у глядача, не дивлячись на те, чи він є представником «внутрішньої» чи «зовнішньої аудиторії». В попередньому розділі я вже зазначала про етичний аспект репрезентації травмованого тіла, і у цьому випадку пунктум може відігравати роль того, що чіпляє, «проштрикує» і відгукується через момент власно пережитого досвіду (Барт 2022, с. 39-48). Для «внутрішньої» аудиторії, тобто тої, що безпосередньо переживає в умовах тих подій, що документуються, фотографії можуть викликати особистий пунктум, що пов'язаний із досвідом «тут і зараз», з тим, що переживають ці глядачі та усвідомлюють свій статус як безпосередніх свідків або і жертв подій. Такі фотографії вражають цю аудиторію на зовсім іншому рівні, у порівнянні із «зовнішньою».

Відповідно до вищезазначеного, «зовнішня» аудиторія, тобто це ті глядачі, що не є прямими учасниками, жертвами чи свідками подій, або ж ті, хто не мали подібного досвіду, сприймає фотографії в емоційному аспекті, що може перейти з часом до сприйняття та розгляду зображень через studium. Як зазначав Ролан Барт: «я бачу, я відчуваю, отже я помічаю та замислююсь» (Барт 2022, с. 37). Такий шлях намагається спроектувати фотографія, вражаючи глядача, аби, певною мірою, змусити його задуматись та усвідомити побачене. Проте в аспекті репрезентації травмованого тіла, глядач може відчувати огиду, відразу або шок до

зображуваного, що унеможливить прояв бажання до розглядання та подальших мисленнєвих процесів щодо події.

II.1.1 Революція Гідності як початковий етап формування репрезентації травмованого війною тіла через фотографію

Для детальнішого огляду пропоную розглянути фотографії репрезентації травмованого тіла, що були створені під час Революції Гідності на Майдані у 2014 році. Цей період обраний не випадково, адже саме з моменту перших мітингів так званого «Євромайдану», де громадяни України відстоювали та боролись за свої права, ми починаємо фіксувати перші великі масиви репортажів та документальних фотографій у візуальній культурі незалежної України, що фіксують поранені тіла та загиблих.

Найкривавішими подіями у перебігу Революції Гідності стали 18-20 лютого 2014 року, коли кількість жертв та загиблих протестувальників зростала в «геометричній прогресії». Завдяки волонтерському проєкту «Цифровий Архів Майдану 2013-2014» (<https://digitalmaidan.org/>) ми маємо ґрунтовну електронну базу, де зібрано велику кількість джерел та фото/відео матеріалів з всіх подій, що відбулись протягом Революції Гідності. Саме на основі їх бази буде подано аналіз репортажних та документальних фотографій з найзапекліших днів боротьби, адже в ній зібрані не лише фотоматеріали українських фотографів, але й закордонних.

Для першого аналізу прикладів пропоную оглянути фотографію, зроблену 18 лютого фотографом та журналістом Мстиславом Черновим, який спеціалізується на висвітленні воєнних конфліктів (Додаток 11). На ній зображений учасник Майдану Євген Аврамчук, що отримав декілька поранень та травм у момент штурму на вулиці Інститутській. На фотографії ми бачимо, що

обличчя Євгена залите кров'ю, а у правій щоці застрягла гумова куля, яка пронизала шкіру та утворила чорний отвір рани. Обличчя постраждалого композиційно зображено на центральній площині фотографії, де камера розташована з правого ракурсу, що фіксує отриману травму чітко по центру кадру, а світло падає на обличчя збоку, що підсвічує кров та рану. Це дає можливість глядачеві чітко побачити поранення, без зайвих елементів та візуального шуму. Фотограф не намагався приховувати чи лякати своїм зображенням, лише прямо показати травму постраждалого протестувальника, обличчя якого «втримало» в собі жорстокість насильства подій ("Фото - 18 лютого: наступ і оборона Майдану - Мстислав Чернов | Цифровий Архів Майдану", б. д.).

Іншим прикладом для аналізу репрезентації травмованого тіла та страждань є роботи французького фотографа Жерома Сессіні, що є одним із найвідоміших спеціалістів цієї сфери та працює із зображенням чутливої сфери у різних конфліктних зонах. Будучи частиною міжнародної фотоагенції Magnum Photos, що документує найважливіші світові історичні події, Жером був одним із закордонних документалістів на Майдані та задокументував надзвичайне насильство через медіум фотографії та відео.

Найбільш вражаючим та цінним є матеріал Жерома Сессіні, що зафіксував бої 20 лютого 2014 року на вулиці Інститутській, де він під час штурму та обстрілу майданівців задокументував безліч поранень та смертей на місці бою. Фотографія, що особливо привертає увагу, зображає тіло загиблого Героя Небесної Сотні — Устима Голоднюка (Додаток 12). Тіло Устима лежить на бруківці, по якій стікає його яскраво-червона кров, адже снайпер поцілив йому в потилицю, пробивши світло-блакитну миротворчу каску, що була елементом захисту майданівця на полі бою. Його обличчя, що наполовину прикрите каскою, в порівнянні з рукою побратима, що наче намагається доторкнутись до загиблого, має блідо-синій колір, що є притаманним для померлих тіл. Фотограф обрав

композицію так, щоб обличчя загиблого все ще було видно для глядача, і кров, що ллється з його смертельної рани, текла до низу по бруківці вулиці, що неодмінно маркує її як таку, що стала пам'яттю поля бою Революції Гідності ("Герої Інститутської | Цифровий Архів Майдану", б. д.).

Проаналізувавши частину архіву, було помічено певну особливість — залежно від дня прослідковується фіксування декількох конкретних постраждалих та загиблих, які наче стають головними героями у зрізі подій для представлених фотографів. Можливо це пов'язано із певними переміщеннями та комунікацією серед фотографів, котрі працювали як команда, що дозволило їм зафіксувати шлях певних майданівців у моментах боротьби, поранення та смерті.

Мстислав Чернов, як і більшість фотографів та журналістів в той період, намагались зафіксувати якомога більше кадрів подій, що також супроводжувались порятунком потерпілих та транспортуванням загиблих до місця їх «збереження». Одна з фотографій, що є знімком із серії автора «Україна у вогні», виконана у чорно-білому стилі із дещо художнім поглядом (Додаток 13). На фотографії — загиблий Герой Небесної Сотні — Устим Голоднюк, з котрим прощається його батько Володимир Голоднюк, що перебуває у повному відчаї та горі за вбитим сином. Це той самий майданівець, що був зображений на вищезазначеній роботі Жерома Сессіні в моменті після його загибелі на місці бою.

Проте на фотографії Мстислава Чернова ми вже спостерігаємо доволі естетизований кадр, який ніби підглядає за тим, як батько прощається та горює над тілом сина, котре вже лежить поміж інших загиблих, які прикриті білою тканиною. Через обраний монохромний формат фотографії, ми вже не помічаємо акцентних кольорів, такі як блакитна каска загиблого чи кров, що розтікалась навколо голови. Це дає більшої глибини та певної траурності моменту, емоційної туги за смертю людини, а усвідомлення осіб, що зображені на фотографії, завдяки

підпису та контексту події, додає глядачу невимовного болю — живий батько прощається із загиблим сином. Акцентним моментом тут також постають відкриті очі Устима, що дає ніби відчуття присутності його душі, яку не бажають відпускати на той світ, хоча у християнстві прийнято відразу закривати очі покійнику. Це додає особливого відчуття трагічної аури моменту на фотографії та взаємодії живого тіла із пораненим загиблим.

II.1.2 Мистецький аспект документальних творів

Важливим аспектом в аналізі документальних фотографій є її спрямованість до візуального мистецтва, а не лише документування свідчення. Аналізуючи фотографії, що також побутують як матеріал репортажу та документування подій, заведено сприймати їх лише як продукт журналістики для новин та медіа, що не мають в собі ніяких вагомих ознак та причин бути присвоєними до мистецької сфери. Проте, уважно розглядаючи фотоматеріали, їх шлях від знімка до артефакту, те, ким та яким чином було зроблено кадр, який також опісля був відредагованим та обраним з поміж усіх інших, дає можливість глибоко аналізувати та присвоювати таким фотографіям статус мистецького твору, який вражає не лише змістом, але й хистом фотографа.

Фотографія документального жанру є доволі суб'єктивним баченням фотографа, який вириває і фіксує певний момент події, формуючи кадр з урахуванням власних естетичних, етичних та світоглядних норм. Це дозволяє фотографу як митцю якнайкраще з його точки зору репрезентувати побачене. Звичайно, ці тези певною мірою нівелюють значення документальної фотографії як свідчення реальності, але за своєю природою та технічною спроможністю, фотоапарат не здатен повною мірою охопити всю подію в моменті. Тому таким чином, фотограф як митець, маючи у своїх руках камеру та владу над

фотографією, має можливість керувати формуванням того, що буде на його знімку, і вибудовувати композицію з огляду на творчі та естетичні аспекти.

Документальна фотографія також постає твором мистецтва у своєму роді тоді, коли вона перестає бути «черговим матеріалом» та намагається певною мірою естетично зафіксувати момент. Маючи ваговий вплив на спільноту та суспільство в цілому, фотографія, що постає свідченням певних подій, переходить межу «новини» та поширюється як артефакт репрезентації моменту, що зображено. Це поширення стає особливо чітким, коли такі фотографії є частинами проєктів фотожурналістів чи медіа, які, перейшовши цю межу, починають фігурувати як частина виставки чи певної експозиції. Або якщо ці фотографії є суміжними із документальним фільмом, то вони беззаперечно мають змогу отримати статус мистецького твору як аналогія до стоп-кадру.

II.1.3. Проблематика дослідження фотографій АТО та зміна наративу документування з репрезентацією травмованого тіла

Відтак Революція Гідності стала передумовою до початку Великої війни в Україні, що продовжилась вторгненням російської армії та анексуванням нашої території, супроводжуючись кровопролитними боями, травмами, стражданнями та тисячами смертей. Так почався довгий та тернистий шлях українського народу у війні проти РФ.

У процесі дослідження та аналізу матеріалів репортажного характеру, документальних фотографій та художніх робіт, було виявлено спад тенденції до зображень, що пов'язані з репрезентацією травмованого тіла у період 2014-2022 років. В порівнянні з архівом фотографій періоду Революції Гідності та з моменту початку Повномасштабного вторгнення, кількість фотографій у проміжку історичних подій Антитерористичної Операції (далі — АТО), що зображають

травмовані тіла або загиблих, значно менша. Ймовірно, це свідчить та відображає загальний наратив інформаційної політики держави у медіа того часу, що характеризувався зображенням стійкості, боротьби та оборони держави. Це зумовлено також обмеженням доступу журналістів до зон бойових дій та забезпечення суспільного згуртування без розповсюдження паніки та страху. Публічні висвітлення та обговорення втрат були мінімальними задля збереження своєрідного спокою та морального духу населення, проте не табуйованими чи взагалі не висвітленими.

Цінним та змістовним є документальний мультимедійний проєкт «Після Іловайська» (<https://afterilovaisk.com/>), створений військовими журналістами та фотографами Максом Левіним та Маркіяном Лисейком. В цьому проєкті зібрані матеріали у хронологічній послідовності про бій за Іловайськ (відомий також як Іловайський котел) — одна з наймасштабніших військових операцій російсько-української війни. Автори проєкту задокументували історії та кадри з подій, де певна з них частина розповідає про травмованих та загиблих бійців, тіла яких репрезентовані у фото або відео форматі.

До прикладу, фотографія Макса Левіна, де він зафіксував пораненого бійця батальйону «Дніпро-1» Костянтина Кравченка на підлозі Іловайської школи (Додаток 14). Захисника було поранено через вибух трьох мін, що призвело до травмування всього тіла. На фотографії ми бачимо, як інші військові навколо Костянтина намагаються зафіксувати його тіло в позі, що завдає бійцю менше болю, а воно майже повністю оголене, в крові та обмотане великою кількістю бинтів. Саме ця фотографія, зроблена Левіним поміж перил сходів, наче намагається непомітно зафіксувати момент спокою тіла, що переживає шок і травмування. Цей погляд камери є вуаєристичним, що наближує глядача до місця подій і дає змогу підглянути за моментом. Таким чином, ця фотографія має документальний та художній мотив, де травмоване тіло не лякає аудиторію, воно

дає можливість безпечно подивитись крізь перешкоду в кадрі на бійця, тіло якого частково нагадує грецькі статуї та «живу» мумію.

Не менш важливим є проєкт «Рани» (<https://theaftermathproject.org/project/wounds>) американського фотографа українського походження Джозефа Сивенького, що досліджував та задокументував відновлення й процес реабілітації важко поранених активістів Євромайдану та військових, що були поранені під час війни росії проти України. Саме його фотографії засвідчують страждання травмованого тіла, що намагається повернутись до стану відновлення не лише від фізичного болю, але й ментального, і на цьому шляху зцілення їм допомагають їхні близькі та родичі.

Доволі кінематографічним кадром із проєкту «Рани» є фотографія, де зображений 41-річний В'ячеслав Буйновський, який був важко поранений у бою під Луганськом у вересні 2014 року, через що йому ампутували праву руку та ногу (Додаток 15). Отримавши відповідне лікування та протези, він робить перші кроки «новим» тілом до своєї дівчини Анни, що протягує йому назустріч свої руки. Ми знову можемо помітити доволі вуаєристичну постановку кадру, де глядач нібито споглядає через дверний прохід на тяжкий шлях бійця у межах коридору. Зловлений момент є досить художнім і нагадує момент перших кроків малюка, котрий лише вчиться ходити, та мати, котра підтримує його в подоланні фізичних та емоційних перешкод. Важливо також зауважити, що тут ми не бачимо ні протез, ні іншу поранену частину тіла військового, що без контексту та опису фотографа не дає нам повноцінно усвідомити зображене на фотографії.

П.1.4. Документування подій та трагедій Повномасштабного вторгнення як елемент формування колективної пам'яті та висвітлення жахів для інших держав

Найбільшої кількості фотографій та відео матеріалів документального характеру має період, в якому ми живемо донині — Повномасштабне вторгнення. Починаючи з 24 лютого 2022 року, фотографи та журналісти намагаються якнайповніше зафіксувати воєнні злочини РФ проти України та його народу. Саме тому російсько-українська війна вважається найбільш задокументованою війною у світі.

Зміна наративу відбулась різко і чітко — з перших днів фотографи та журналісти відразу фіксували всі свідчення та факти повномасштабних атак в Україні, а також на лінії фронту, яку українські військові намагались тримати якнайдовше, проте ми зазнавали територіальних і людських втрат щодня. Закордонні медіа, маючи у своєму арсеналі провідних та відомих українських фотографів, мали змогу швидко публікувати матеріали з підтвердженням у фотографіях та відео зйомках. Таким чином, весь світ слідкував і жахався від подій повномасштабної війни в Україні, а журналісти та фотографи ризикували своїми життями заради документування свідчень та злочинів війни.

Одним з найвідоміших фотографів-документалістів є Мстислав Чернов, що працює в команді новинного медіа «The Associated Press», роботи якого вже було проаналізовано в дослідженні фотоматеріалів Революції Гідності. Разом з Євгеном Малолєткою вони відправились до міста Маріуполь за день до вторгнення і протягом 20 днів фільмували та фіксували на камери жахи війни та злочини РФ проти цивільного населення.

Саме на основі цих матеріалів, Чернов створив свій документальний фільм «20 днів у Маріуполі», де без жодних приховувань репрезентував весь страх, біль

та страждання мирних жителів міста, його захисників, а також всі наслідки нападу на місто загарбницькими військами. Цей фільм отримав нагороду Оскар у 2024 році в номінації «Найкращий документальний фільм про актуальні події», проте для українського візуального мистецтва та історії цей фільм має набагато більшу цінність, ніж її можуть собі уявити інші народи.

У фільмі ми бачимо історії різних мешканців Маріуполя з перших днів вторгнення, де їх життя змінюються на очах з кожним вибухом у місті. Першою потерпілою, яка з'являється у фільмі, є 4-річна дівчинка Ангеліна, яку лікарям не вдалось врятувати. Її маленьке тіло, що нагадує невинну крихку порцелянову ляльку, боролось за виживання, як і бригада лікарів, котрі не змогли стримувати емоцій і бажали, аби вороги глянули в очі цій дитині та побачили, що вони роблять (Чернов 2023, 16:20-18:30 хв). Цей кадр у новинах та у фільмі так і не зупинив війну, і, на жаль, це не остання дитина, що загинула від озброєного нападу терористичної країни.

Перед виїздом з Маріуполя на 20 день, Чернов також встиг задокументувати підвальне приміщення в лікарні, де лікарі вимушені були зберігати загиблі тіла, серед яких було і тіло новонародженої дитини, тіло якої було синім і ще мало заціпку на пуповині. З етичних міркувань, лікар не показував обличчя новонародженої, проте сама репрезентація маленького тіла, що загинуло, вже викликає емоції горя та несправедливості цього жорстокого світу та наслідків війни, котрі переживають навіть такі маленькі діти.

Наступний кадр для аналізу, що вразив весь світ і занепокоїв світову аудиторію, був створений Євгеном Малолеткою, коли вони разом з Мстиславом Черновим вирушили до пологової лікарні та задокументували наслідки авіаудару. На фотографії зображена вагітна жінка, у котрої видно роздроблений таз та котра перебування у стані гострої реакції на стрес. Вона намагається підтримувати свій живіт, аби ненароджена дитина була максимально в безпеці після пережитого. Із

подальших свідчень у фільмі та новин, ми дізнаємось, що вона була народжена вже мертвою, після чого не вдалось врятувати і її матір ("Обстріл пологового у Маріуполі - BBC News Україна" 2022).

Цю інформацію ми маємо з репортажних статей, проте дивлячись на фотографію вагітної жінки із пораненнями на ношах, без додаткової інформації, глядача може цікавити подальша доля породіллі та її дитини. Це може викликати певний вид пунктума, який Ролан Барт визначив як «Час». Дивлячись на фотографію, розуміючи що репрезентовано або/та кого зображено, ми можемо вдаватися в питання чи ця людина ще жива, чи як скоро її не стане. Барт вказує, що цей пунктум більш звичний для історичних фотографій, долю зафіксованих людей яких ми вже доволі розуміємо (Барт 2022, с. 117-133). Проте в такому випадку, розглядаючи фотографії, де репрезентовано травмоване тіло у період війни та людських трагедій, ми вже маємо відчуття, що скоріш за все ця людина вже померла, хоча її тіло на знімку ще живе — в той момент людина все ще страждала і перебувала в стані розпачу і стресу, горя та розгубленості.

Легендарними фотографіями також стали знімки фотографа і військовослужбовця полку «Азов» Дмитра (Ореста) Козацького. Під час облоги Маріуполя, українські захисники тримали пекельну оборону заводу «Азовсталь», де Дмитро Козацький зафіксував побратимів для карбування моментів, які ніхто окрім них не міг побачити. Ця серія фотографій репрезентує не тільки травмовані тіла, але незламність та героїзм тих, хто захищав та боровся до кінця. Як зазначає сам автор фотографій, що є люди, які заслуговують визнання, проте їх портретів ніхто не знімав, тому це підштовхнуло його зафільмувати зсередини наших героїв, щоб суспільство знало їх в обличчя і пам'ятало їх (Лабич 2025).

Одна з фотографій, що не лише стала відомою у всьому світі, але й врятувала життя українському захиснику, була зроблена у підвалах «Азовсталі» (Додаток 17). На фотографії зафіксований борець Михайло Діанов, що мав

серйозне поранення правої руки. Кадр зображає втомленого бійця на фронті, проте його оці та вираз обличчя наче випромінює спокій і умиротворення, а пальцями лівої руки Діанов зображає знак миру, наче послання до аудиторії «ми боремось, вистоїмо і за нами перемога». Його незламність репрезентує також і любов до життя, не дивлячись на серйозну травму та весь той пекельний досвід на війні. Це фото зберегло йому життя, адже, потрапивши в полон, окупанти знали про його «популярність», що дало йому можливість бути більш захищеним, ніж іншим бійцям в колонії в Оленівці (Орел 2025).

Отже, фотографія позиціонується як ключовий медіум у репрезентації травмованого завдяки здатності зафіксувати факт і наслідки насильства в момент події. Такі кадри виконують як документальну, так і етичну функцію, адже свідчать про страждання, біль і жорстокість насильства, та викликають емоції та заклик до відповідальності у глядача.

Завдяки своїм особливостям мимолітної фіксації, фотографія здатна закарбувати подію як відбиток реального часу та простору. Репрезентація травмованого тіла на знімках викликає етичну напруженість, балансуючи між свідченням правди, актом вуаєризму і вторгненням в особистий простір й приватність зображуваних. Таким чином, фотографія також набуває значення політичного, що побутує в мобілізованості суспільства, виклику емоцій співчуття й обурення, або ж може стати засобом для маніпуляції щодо досвіду страждання.

Проте в українському візуальному просторі фотографія особливим чином постає інструментом формування та збереження національної пам'яті, де свідками та носіями правди постають травмовані тіла, що набуває цінного історичного значення.

II.2. Мистецько-рефлексивне переосмислення тілесності та досвіду війни у репрезентації різних форм травмованого тіла

Багато журналістів та фотографів щоденно документують наслідки воєнних злочинів, скоєних РФ проти України, що зображають нам миті тої реальності, яку важко уявити, проте вона існує. В нашому суспільстві також з'являються поранені, яких ми можемо побачити щодень, що наближає нас до тих зображуваних подій та підсилює ефект дійсності того, що переживають військовослужбовці на фронті та цивільні, постраждаючи від атак ворога. Проте репрезентація травмованого тіла побутує не лише у його фізичній формі, а також у ментальній, де психологічні травми, що були отримані в наслідок війни, кардинально змінюють життя та сприйняття реальності. Це є важливим аспектом і частиною травмованого тіла, адже фізичне і психологічне йдуть в симбіозі та повинні бути висвітленими у мистецтві для привернення уваги кожного до таких наслідків воєнних злочинів.

II.2.1. Травмована тілесність як шлях внутрішньої та зовнішньої боротьби у суспільстві

Люди з пораненнями, інвалідністю — це наша нова реальність, і для більшого прийняття цього, митці фіксують їх та працюють над «нормалізацією» сприйняття нової тілесності в суспільстві. Проект львівської фотографки Марти Сирко під назвою «Скульптурний», що інтимно репрезентує травмовані тіла українських ветеранів та цивільних, котрі втратили кінцівки внаслідок війни та проходять реабілітацію у центрі Superhumans. Ці фотографії привертають увагу суспільства до питання збільшення кількості людей з інвалідністю в нашому житті та проблематики не адаптованості до інклюзивності міст та мислення

громадян (Додаток 18). У своїх роботах фотографка репрезентує травмовані тіла в ототожненні з античними давньогрецькі та римськими статуями, що підкреслює їх внутрішню красу та мужність, не дивлячись на нову травмовану тілесність.

Одним з ветеранів, що став учасником даного проєкту, є ветеран Захар Бірюков, що втратив обидві руки, ліву ногу та око (Додаток 18, Рис.1). Його напівлежача поза дає можливість глядачу легко розглянути травми, що завдяки світлу та композиції не виглядають надто буквальними чи лякаючими, навпаки — ми наче споглядаємо скульптуру, що створена з водночас міцного і тендітного мармуру, де кожний м'яз та згин тіла доступний для помірного легкого сприйняття. Це нагадує характеристику барокового мистецтва та його унікальність про згину та драпіювання, котру описував Жиль Дельоз.

В ототожненні зі скульптурою, ця фотографія також репрезентує тілесну і моральну стійкість героя, адже ми усвідомлюємо причину травми та можемо переосмислити наш погляд на неї, досліджуючи та адаптуючись до сприйняття нової тілесності. Цьому також сприяють освітлення та вибраний фотографкою формат сепії, що додає глибини кадру та тіням на тілі. Саме цей та подібні проєкти висвітлюють проблематику сприйняття травмованого тіла у мистецькій формі та працюють над «нормалізацією» сприйняттям його як для українського суспільства та світової аудиторії, так і для самих ветеранів та постраждалих у війні (Лабич 2024).

Художньою роботою, що також репрезентує травмовані тіла військових, є малюнок «Венера» (Додаток 32), створений українською мисткинею Kinder Album, що працює із тілесністю у своїй творчості. На цій роботі вона зобразила українську військову, котра продовжує жити після втрати двох руки, і споглядає мармурову античну статую «Венеру Мілоську», котра також не має рук. Цікавим постає той факт, що статуя Венери Мілоської втратила свої руки в ході певної боротьби за власність над нею між грецьким селянином та французьким

мореплавцем. Жінки військові також отримую свої поранення в актах бою та боротьби, але не як прекрасні крихкі об'єкти, а як рівноправні захисниці нашої держави. Проте навіть із травмованим тілом, порівняння військової та Венери Мілоської є позитивним, адже обидва образи містять в собі красу, якою варто милуватись за захоплюватись, чи то з естетичного погляду, чи як прояв поваги та прийняття нової тілесності.

Ще одним проєктом, що спрямований на привернення уваги до репрезентації травмованого тіла, а саме жіночого, є реалізований банком ПУМБ та журналом Playboy разом із художнім документальним фотографом Костянтином Ліберовим (Кірста 2025). «Краса зі шрамом» розкриває та зображає п'ять історій жінок, військових та цивільних, котрі отримали важкі поранення внаслідок повномасштабної війни та проживають шлях сприйняття своєї травмованої тілесності з переосмисленням поняття краси у воєнних реаліях (Додаток 19). На фотографіях ми бачимо жінок, що борються з реакцією суспільства щодо прийняття травм, адже ці жінки переживають власний внутрішній біль, намагаючись відновити любов до своєї нової тілесності та тим самим закликають інших не боятись проявляти себе та свою красу.

Додатковим контекстом у формах репрезентації травмованого тіла також постають травми дітей, котрі є невинними свідками та жертвами війни. Перебуваючи під обстрілами та атаками ворогів, діти не завжди до кінця усвідомлюють час, в котрому живуть, та наслідки, котрі можуть завдати військові дії. Історію неймовірної боротьби та наснаги до життя демонструє життя та досвід дев'ятирічна Олександра Паскаль, котра постраждала від ракетної атаки та вимушено втратила ліву ногу, котру тепер замінює дитячий біонічний протез. Не дивлячись на жахливу подію та її наслідки, наполеглива Олександра Паскаль продовжила займатись художньою гімнастикою, брати участь у різних заходах й проєктах для привернення уваги до впливу війни на дітей. Своїм прикладом вона

демонструє всьому світу, що навіть війна не здатна спинити її від насолоди життям та збити зі шляху до великої мрії (Додаток 21).

Проте війна завдає травми не лише у фізичному вимірі, але й також у психологічному. Ця проблема постає гостро актуальною ще від Майдану і до сьогодні, і найважче пояснити та допомогти дітям, чиє дитинство проходить пліч-о-пліч з війною, котрі отримують як фізичні, так і психологічні травми під час повномасштабного вторгнення.

До прикладу, робота німецького Флоріана Бахмайєра «За межами окопів», котра висвітлює вплив війни на дітей та отримала нагороду за найкраще репортажне фото 2025 року від World Press Photo, репрезентує наслідки психологічного травмування дітей (Додаток 20). На фотографії зображена шестирічна Ангеліна, котра страждає від панічних атак внаслідок пережитого досвіду в рідному прифронтовому селі поблизу Куп'янська, з которого сім'ї дівчинки довелось виїжджати та шукати притулку в більш безпечному місці. Її тіло, що лежить на ліжку, наче зображає момент спокою та відстороненості від прямого насильства, проте глибоко всередині війна нанесла невидимі психологічні шрами, що супроводжується тотальною зміною парадигми сприйняття світу та свого життя дитиною. Тиша, спокій тіла та мовчання на цій фотографії говорить гучніше, ніж опис до роботи, котрий додає контексту, але не достатньо описує повноту ситуації психологічного насильства для співпереживання та відчуття стурбованості, як це безпосередньо робить знімок ("Beyond the Trenches | World Press Photo" 2025).

II.2.2. Терапевтичне та рефлексивне у репрезентації травмованого тіла в українському мистецтві

До цього моменту було проаналізовано дослідження репрезентації травмованого тіла у медіумі фотографії, що фіксує одну мить реальності завдяки технічним та митецьким навичкам фотографа. Це важливий аспект для документування воєнних злочинів, наслідків та того, як ми переживаємо цей досвід та рухаємось далі, борючись із новими викликами та болем.

«Медіум — це повідомлення», проте не менш важливими у оформленні повідомлення є й інші медіуми, більш художні та творчі, через які митці мають змогу висвітлювати свій досвід проживання війни та інших, фіксувати вплив наслідків атак та катастроф на нашу власну тілесність, а також рефлексувати та перетворювати інструментарій мистецтва у терапевтичний шлях до формування пам'яті та історії. Завдяки мистецтву, українські митці ще від Майдану (Революції Гідності) й особливо від початку повномасштабного вторгнення могли доносити до світу ті жахи війни, що переживає наше суспільство.

Однією з визначних мисткинь є кримська мультимедійна гібридна художниця Марія Куліковська, що від початку свого мистецького шляху працює з репрезентацією тілесності у питаннях феміністичного та травмованого у своїй творчості. Одні з особливих і впізнаваних її робіт — це скульптури-зліпки з тіла Куліковської, які виконувались із різних матеріалів (мила, епоксидної смоли) з додаванням різних об'єктів, залежно від серії та проєктів. Перший триптих скульптур «Номо Bulla – Людина як Мильна Бульбашка», що були виконані із мила та експонований на території донецького артцентра «Ізоляція» у 2012 році. Проте вже 9 червня 2014 року, коли місто було захоплене та утворена самопроголошена «днр», окупанти розстріляли їх як мішені та знищили, а у самому артцентрі створили незаконну в'язницю та один з перших концтаборів

для ув'язнення українських активістів. Тому вже у 2018 році мисткиня створила 6 нових фігур-зліпків із балістичного мила з додаванням крові, сперми та соку рослин, котрі стали основою для її перформансу під час зйомок фільму «Забуті» (україно-швейцарський драматичний фільм режисерки Дар'ї Онищенко, 2019), де вона в ролі героїні розстріляла скульптури, що подібне до акту привласнення знищення скульптур, які, як і людей при вторгненні, розстрілювали окупанти і сепаратисти (Додаток 22) ("Розстріляні Мильні Скульптури", 2019).

Використання балістичного мила або епоксидної смоли постає метафоричним художнім методом Марії Куліковської, котрим вона визначає власне фізичне існування із нагадуванням про війну та події, про те, що вона існує живою, «але вона пам'ятає мільйони тих, хто був вимушений покинути власні домівку, хто залишився на руїнах свого помешкання, тих хто вже помер, убитий, та втратив кінцівки, кожен день захищаючи живих...» ("Шрами II", б. д.).

Тож для кожного проекту мисткиня наповнює скульптурні роботи різними додатковими матеріалами та об'єктами. До прикладу, у довготривалому скульптурному проєкті серії «Шрами», котру мисткиня творить з 2014 року й дотепер, мисткиня створює зліпки рук та ніг, що виконані з балістичного мила із вмістом квітів та куль. Така розбита, водночас доволі нестабільна та змістовна робота дає можливість глядачам відчувати роздробленість тілесності, що побутує з прекрасним і вбивчим, котра страждає від атак ворога у війні (Додаток 23) ("Шрами II", б. д.).

Подібним до цього наративу про тілесність та війну є ще в одній скульптурі «Розстріляна фігура» (Додаток 24), що репрезентує біль, шок та травми від подій, котрі війна завдає жінкам не лише у фізичному аспекті, але й психологічному. Використання прозорої епоксидної смоли, що символізує зовнішній шар тіла — шкіру, яка водночас приховує й оголює вразливість до травми. Розстріляна скульптура розриває питання жіночого тіла як символу стійкості та жертви війни,

де жінки постають об'єктами насильства та об'єктивації, як війна постає антигуманною до тіл, ігноруючи цінність та крихкість життя й тілесності, та яким чином суспільство переосмислює воєнні конфлікти (Михайлов 2024).

Мистецтво Марії Куліковської особливим чином взаємодіє з тілесністю та створює терапевтичний ефект. До прикладу, її довготривалий проєкт-перформанс «Люстрація / Омовіння», де мисткиня занурюється із мильною скульптурною реплікою свого тіла у ванну з водою та проводить омивання як акт власної люстрації, очищення від травм та болю. Перформанс «Люстрація / Омовіння №8» (Додаток 25) відбувся 24 лютого 2025 року в Нью-Йорку, що відзначив третю річницю повномасштабного вторгнення РФ в Україні, через що мисткиня вчергове була вимушена виїжджати з країни та опановувати себе й свій досвід з війною закордоном. У цій самотерапії та акті зцілення через омивання, посеред іноземної публіки в іншій країні, сенс та зміст поєднуються у невимовне повідомлення до широкої аудиторії про біль та страждання, про травму війни, що побутує у крихкому репрезентованому зліпку тіла ("Люстрація / Омовіння №8" 2025).

У питанні мистецьких медіумів ми також звертаємо увагу на технічні особливості, а саме матеріали, які митці та мисткині використовують для підсилення впливу зображуваного. У темі репрезентації війни та травмованого тіла в українському мистецтві особливе місце посідає молода мисткиня Маргарита Половінко, котра, на жаль, загинула 5 квітня 2025 року під час виконання бойового завдання. Проте її мистецтво має неосяжну цінність, котру ми маємо усвідомлювати та плекати.

Під час повномасштабного вторгнення, Маргарита Половінко рефлексувала над подіями війни та зображати їх у своїх роботах. Спершу вони були виконані олівцем на папері та документували рефлексії подій з новин. Наприклад, на одному із розворотів щоденника (Додаток 26) мисткиня зображає своє сприйняття

подій, де на малюнку ми бачимо понівечене тіло людини, де внутрішні органи відкриті назовні, відсутня одна кінцівка та розтрощена рука. Тіло беззахисне, покинуте та повністю понівечене війною лежить на землі біля укриття, наче людина не встигла добігти та врятувати своє життя.

Але особливою унікальністю мистецтва Половінко є використання власної крові, що репрезентує біль, страждання та глибокий сенс терапевтичного процесу під час створення робіт. Кров як додатковий шар медіума підвищує глибину сприйняття зображуваного, особливо якщо воно відображає власний пережитий досвід. Саме так сприймається робота без назви (Додаток 27), де мисткиня написала кров'ю момент із загиблими у її рідному місті Кривий Ріг, де червона руда як кров, що проливається з кожною смертю. Мисткиня допомагала зі складанням тіла померлих у пакети, і на малюнку вона перенесла зображення чоловіків, що несуть чорний пакет із померлим тілом, а збоку їм допомагає Смерть, котра чатує навколо жалоби, болю та людських втрат. І цей спогад, що репрезентований на папері та написаний кров'ю, як травма символічно буде тьмянішати через матеріал, проте його неможливо позбутись і воно зростається з нашим досвідом травмованості через війну та вразливої беззахисної тілесності (Сєгал 2024).

II.2.3. Мова мистецтва як голос жертв війни у виконанні інших

Війна — це подія, протягом котрої люди втрачають не лише відчуття безпеки, але й контроль над своїм життям та тілом. Ніколи не знаєш чи не у твій дім прилетить ракета, чи не тебе зловлять в окупації та насильно заберуть в полон, чи не твоє тіло стане мішенню та об'єктом для агресії та задоволення тваринних втіх.

Як зазначала у своїй роботі Елейн Скаррі, людина, котра страждає від болю, втрачає можливість застосовувати свій мовленнєвий ресурс, що мову болю мають створювати ті, хто може говорити від їх імені (Scarry 1999, с. 6). Саме такий інструментарій частково застосовують мисткині, котрі постають у цьому дослідженні — Катерина Лисовенко, Влада Ралко, Зоя Черкаська-Ннаді. У своїх творах мистецтва вони репрезентують травмовані тіла, що пережили та відчули на собі насильство війни, а саме сексуальне, котре часто замовчується та ігнорується у воєнних злочинах як «менш руйнівне».

Київська художниця Катерина Лисовенко створила серію «Вони можуть повторити» (Додаток 28), що походить від мілітарного гасла російської пропаганди «ми можемо повторити», натякаючи на події Другої світової війни та інших вторгнень, здійсненими терористичною державою РФ у різні часи. Всі чотири однакові картини в цій серії зображають згвалтовану та вбиту жінку та її загиблу дитину, проте географічні та часові умови постають різні — Україна 2022 р., Україна 2014 р., Джорджія 2008 р. та Чечня 1994-1996 рр. Ця вбита жінка як жертва, над тілом якої плумилися окупанти, є уособленим збірним образом всіх жінок, котрі пережили сексуальне насильство під час війни, а також накладається ще один контекст — жінка як мати та дитина, котру вбивають разом із матір'ю на війні.

Тему пропаганди у роботах повномасштабного вторгнення також має у своїй творчості київська художниця Влада Ралко. Після виїзду з Києва на початку вторгнення, мисткиня переїхала до Львова, де створила серію «Львівський щоденник», де фіксувала стан тіла після терору та насильства у фізичному та символічному сенсах. «Я роблю ці малюнки, бо не хочу бути німою» — саме так Ралко висвітлює питання мистецтва, що є політичним, бо мова також є політичною. Окупанти, що підміняють поняття, маніпулюють фактами та виправдовують свої дії «переосмисленими» пропагандистськими гаслами,

котрими сприяють геноциду нашого народу, не мають в собі нічого людського, лише тваринне. Саме про тваринне як інстинктивне та людське як культурно-цивілізаційне, згуртоване, морально-етичне розкриває у своїх роботах мисткиня (Суспільне Культура 2022).

На одній із робіт під назвою «Гвалт» із зазначеної серії ми бачимо нижню частину людського тіла, котре розчавлюється в зоні геніталій великою лапою тварини, схожого на вовка (Додаток 29). Мисткиня не надає опису чи коментарів роботи, проте це здається певною репрезентацією травмованого тіла війною в актах сексуального насильства ворогом над поневоленим населенням, глузуванням над їхніми тілами, забираючи волю та свободу насильницькими негуманними діями.

У дослідженні взято роботу ще однієї мисткині, а саме ізраїльської художниці українського походження — Зої Черкаська-Ннаді. Народившись у Києві та проживши в Україні в період СРСР, мисткиня висвітлює в одній зі своїх робіт із серії проекту «Радянське дитинство» звичні побутові сцени життя радянського населення як спогади свого дитинства. Вона зазначає, що ці роботи не є ностальгією за СРСР (хоча не приховує, що є прихильницею ідеології комунізму) — лише фіксування спогадів зі свого дитинства, в котрих люди можуть знайти щось спільне зі своїм досвідом (Chapple, б. д.).

Проте в розрізі теми дослідження, варто звернути увагу на серію «До і після», що є продовженням радянської серії, де Черкаська-Ннаді зображає ті ж сцени з її дитинства в Україні, проте у новій реальності війни. Так на одній із картин під оригінальною назвою «Карате» (Додаток 30) ми бачимо трьох вбитих людей, двоє з яких — дівчата. Мисткиня чітко показала, що дівчата були піддані сексуальному насильству та вбиті, адже наслідки крові у зоні геніталій та оголені тіла дають пряме свідчення про злочин. На відмінну від них, хлопець на зображенні все ще одягнений, проте його руки зв'язані, а кров ллється із голови,

що також свідчить про насильницьку смерть, але без зазначення зґвалтування. Ця картина дуже чітко висвітлює проблематику об'єктивації жінок в реаліях воєнного вторгнення та вразливості й беззахисності перед озброєними окупантами, котрі готові піти на все, аби задовольнити свої тваринні сексуальні бажання і не нести за це відповідальності.

Ще одна мисткиня, що створювала реактивні художні роботи на події вторгнення, закарбувала на своїй картині зрозумілу для сприйняття сцену, котра не потребує слів, бо говорить своїми образами гучніше за текст. Kinder Album створила акварельну роботу під назвою «Російські солдати гвалтують жінок в українських містах» (Додаток 31), що зображає доволі спільний образ для всіх жінок, що постраждали чи піддаються сексуальному насильству під час війни. На малюнку зображена гола жінка, що сидить на землі із зв'язаними за спиною руками, та повернута до глядача спиною; перед нею стоять військові-окупанти, що чекають моменту глузування над тілом беззахисної жінки, на що вказують спущені донизу штани одного із солдатів.

Робота немає ніяких додаткових деталей, фону для місця подій, лише жертва та її гвалтівники. Цікавим чином зроблена композиція на картині, адже ми не бачимо обличчя жінки, котра розташована у центральній частині, та злочинців, тіла яких обрізані у зоні стегон або плеча, що створює зверхній кут нахилу на жертву, наче ми споглядає сцену злочину, проте ніяк не можемо запобігти цьому трапитись. Це те, що ми переживаємо, не усвідомлюючи всього, що трапляється на війні без документування — поки не буде свідчень, ми не можемо ніяк ні допомогти жертві покарати її гвалтівників, ні посприяти припиненню подібних ситуацій. На жаль, ця ситуація є доволі поширеною, проте саме такі роботи, що привертають увагу до інших видів воєнних злочинів, не дають забути те, що сталося, хоча ми й не бачили це «на власні очі».

Отже, мистецтво під час війни стає простором для прийняття нової реальності травмованих тіл. Фотографія як медіум репрезентації травмованого тіла фігурує не лише в документуванні ситуації й наслідків війни на полі бою, але й у більш мистецькому форматі. Проекти фотографів, зокрема Марти Сирко, Костянтина Ліберова, Флоріана Бахмайєра та інших, що зображають травмованих ветеранів, жінок, дітей, — це важливий вид фотографії, що звертає увагу суспільства до травмованої тілесності та фізичного каліцтва. Психологічні травми не залишаються осторонь від фізичних, але їх опрацювання полягає у глибшій та протяжній у часі роботі із спеціалістами. Інколи ззовні ми не бачимо це травмування, бо тіло фізично не поранене, але симптоми і наслідки психологічних травм видно неозброєним оком.

В українській візуальній культурі ми маємо велику кількість мистців, що з 2014 або 2022 року висвітлюють власні страждання, травмовані тіла і вразливість. Їхніми медіумами постають скульптура, картина, перформанс, в поєднанні із концептуальними матеріалами, такими як кров, балістичне мило, кулі та квіти тощо.

В цій роботі головний фокус був направлений до терапевтичної ролі репрезентації травмованої тілесності, а також як спосіб привернути увагу до серйозних злочинів сексуального насильства над жінками у час війни. Такі мисткині, як Марія Куліковська та Маргарита Половінко, зображають у своїй творчості акт глибокої особистої рефлексії та перетворюють власний досвід свідчення війни у зриму форму мистецького висловлювання. Понівечені тіла, образ Смерті, фіксування та переживання відчуття травми — шлях внутрішнього опрацювання травмованості, що дає можливість інтегрувати їх у спільну історію болю, боротьби та пам'яті.

Неоціненна болю тема, котру висвітлюють у свої роботах Катерина Лисовенко, Влада Ралко, Зоя Черкаська-Ннаді та Kinder Album, постає сексуальне насильство як злочин проти людства в контексті українського досвіду. Історії

жінок та спільного образу жертв репрезентуються у зображеннях травмованих тіл художниць, що не лише фіксують факти насильства, але й перетворює мову мистецтва на політичний акт спротиву та пам'яті. Вони нагадують нам, що побачене ніколи не повинно стати невидимим, а зрозуміле ніколи не може бути відкинуте (Botanova 2022). Таким чином, українське мистецтво стає не лише свідком, а й активним учасником опору, який формує наратив гідності та виживання.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження було проведено огляд історіографічні джерела з огляду на особливості репрезентації травмованого тіла крізь соціокультурні наративи. Спираючись на теоретичний аналіз ґрунтовних робіт дослідників, було досліджено питання етичного та естетичного аспектів у зображенні травм, болю та страждань, що сприяло вичерпному практичному аналізу робіт українського досвіду репрезентації травмованого тіла у мистецтві з 2014 по 2025 рік.

У першому розділі було прослідковано історіографію репрезентації тілесної травми та страждань у мистецтві від античності до XXI століття. У період античної культури було виявлено наратив зображення тіла героя-воїна з ідеалізованою комплектацією та ознаками доблесті та відваги персонажа. Воїн мав бути готовим до смерті, тому такі зображення не висвітлювало їх травм чи страху під час бою. Середньовіччя розглядалось у контексті повороту до сакрального статусу у зображенні тілесних ран і травм, возвеличуючи образ мучеників, що страждають заради спасіння людства.

У епоха Ренесансу та Бароко проаналізовано з огляду на поверненням до тілесної краси, поєднуючи її з драматичною емоційністю та експресивним репрезентуванням болю. Цю зміну та симбіоз можна помітити в образах християнських мучеників та тіл полеглих воїнів. Особливої уваги в цьому періоді заслуговує цикл офортів Жака Калло — «Великі злигодні війни або Злигодні та нещастя війни» (1630), що є відомим як перше «антивоєнне висловлювання» в європейському мистецтві.

Мистецтво XVIII-XIX століття було охарактеризовано як свідчення насильства із формуванням емпатичного почуття у споглядача мистецтва. Об'єктом масової репрезентації травмованого тіла постає цивільне населення,

котре яскраво спостерігається у гравюрах Франсіско-Хосе де Гоя. Його роботи проявляють новий формат чуттєвості до страждань, а підписи слугують свідченням правдивості зображуваного, що також додає особливого впливу на глядача.

У період XX століття визначено появу масового зображення травмоване тіло, що формує нову «норму» як результат воєнних дій. Художні роботи Отто Дікса, Бориса Тасліцького, художників концтаборів та фотографії звільнення Бухенвальду, зокрема кадри Маргарет Бурк-Вайт, проаналізовано з огляду на зміщення фокусу із героїзму на страждання та фіксування жахів війни.

В останньому підрозділі першого розділу було проаналізовано проблематику репрезентації травмованого тіла з огляду на теоретичні доробки таких дослідників, як Моріса Мерло-Понті, Дрю Ледера, Елейн Скаррі, Жоржа Діді-Юбермана, Джудіт Батлер та інших. На основі їх досліджень, було визначено, що травмоване тіло постає носієм досвіду, зображення якого спонукає до визнання акту порушення зв'язку з тілом, мовою та суспільством, звертаючи увагу на процеси соціального творення сенсів й наративів.

Проблематика етичного та естетичного аспектів проаналізовано у взаємодії глядача із зображенням травмованого тіла, болю та страждання іншого. Аудиторія постає свідком та співучасником події, де зображення вимагає проявити не лише співчуття, але й відповідальність за скоїне. Такі зображення, наприклад фотографії, формують цінну колективну пам'ять про перебіг та наслідки війни з увагою на насильства.

Другий розділі зосереджено на практичному аналізі візуальних робіт українського мистецтва. Перший підрозділ присвячено дослідженню фотографію як медіум документування війни та репрезентації травмованого тіла. Перший підрозділ ілюструє аналіз документальних та репортажних фотографій періоду Революції Гідності, АТО та Повномасштабного вторгнення. Прослідковано

обмеженість існування таких зображеннях у період АТО з міркувань певної цензури та політичної доцільності, але побутують образи героїчності наших захисників. Зі зростанням масштабів воєнних злочинів з 2022 року, ми фіксуємо зростання зображень травмованих тіл, що стають важливою формою свідчення.

Завдяки своїм особливостям моментальної фіксації, фотографія здатна закарбувати подію як відбиток реального часу та простору. Репрезентація травмованого тіла на знімках викликає етичну напруженість, балансуючи між свідченням правди, актом вуаєризму і вторгненням в особистий простір й приватність зображуваних. Таким чином, фотографія також набуває значення політичного, що побутує в мобілізованості суспільства, виклику емоцій співчуття й обурення, або ж може стати засобом для маніпуляції щодо досвіду страждання. Проаналізовані фотографії Мстислава Чернова, Євгена Малолітки, Дмитра (Ореста) Козацького та інших демонструють тілесну реальність війни через прямі зображення поранень, мертвих тіл, тіл під завалами – водночас зберігаючи гідність й приватність суб'єктів зображення та вражають глядача своєю реальністю без надто шокового ефекту. Їх роботи постають матеріальним архівом для формування та збереження національної пам'яті, де свідками та носіями правди постають травмовані тіла, що набуває цінного історичного значення.

У другому підрозділі було досліджено та проаналізовано роботи українських фотографів та мисткинь, що працюють у художньому напрямку репрезентації травмованого війною тіла. Було визначено, що їх роботи побутують як візуальний й особистий прояв боротьби, формування колективної пам'яті, проживання досвіду у формі рефлексії та терапевтичного акту. Тілесні та психологічні рани, втрати, ампутації та звернення уваги до краси нової травмованої тілесності — це все ми спостерігаємо у фотографіях Марти Сирко (проект «Скульптурний»), Костянтина Ліберова (комерційний проект «Краса зі шрами»), Флоріана Бахмайера та інших. Нова тілесність має на меті звернути

увагу суспільства до її нормалізації та прийняття у реаліях війни, що оформлено з естетично-художнім смаком, символічністю та делікатністю. Психологічні травми також не залишаються осторонь від фізичних, але їх опрацювання полягає у глибшій та протяжній у часі роботі із спеціалістами. Інколи ззовні ми не бачимо це травмування, бо тіло фізично не поранене, але симптоми і наслідки психологічних травм видно неозброєним оком.

Було також досліджено роботи українських мисткинь, таких як Марія Куліковська, Маргарита Половінко, Катерина Лисовенко, Kinder Album, Влада Ралко та Зоя Черкаська-Ннаді, що присвятили свою творчість висвітленню роботи із репрезентацією травмованої тілесності у терапевтично-творчому акті, а також звернули увагу на неоцінено травмуючу тему сексуального насильства. Проєкти Марії Куліковської «Ното Bulla – Людина як Мильна Бульбашка», «Шрами», «Люстрація/Омовіння» є формою тілесної рефлексії у поєднанні з візуальним проживанням травми. ображають у своїй творчості акт глибокої особистої рефлексії та перетворюють власний досвід свідчення війни у зриму форму мистецького висловлювання.

Твори, що репрезентують травмоване тіло у наслідок сексуального злочину у воєнний час, стають візуальним свідченням тих, хто не має голосу висловити про це всьому світу і звернути увагу на цю катастрофу. Такі мистецькі роботи стають естетично-політичним жестом, що також інтерпретує травму в уособленому образі всіх жертв такого злочину.

Отже, репрезентація травмованого тіла у сучасному українському мистецтві стають способом повернення суб'єктності, повернення гідності, формування колективної пам'яті та візуального архіву всіх матеріалів війни від фотографів та митців різних медіумів. Образи травмованої тілесності стають простором для міжособистісної та соціальної комунікації, що супроводжуються

як свідчення про реальність насильства, звертають у вагу до етичної відповідальності глядача та його емоцій емпатії щодо побаченого.

Проаналізовані твори дослідження періоду 2014–2025 постають центральними інструментами культурної рефлексії щодо війни та її наслідків. Вони поєднують в собі документальне свідчення та художню інтерпретацію, репрезентують особисту та колективну травму, що формує унікальну її пам'ять. Тілесність постає як водночас як мішень і як образ тілесного спротиву та боротьби проти зла. Завдяки таким творам ми маємо можливість переосмислювати, проживати та проговорювати у візуальній формі те, у що важко повірити чи усвідомити з тексту. Візуальна мова не лише фіксує біль і страждання, але й перетворює їх на естетичну, етичну та політичну дію.

БІБЛІОГРАФІЯ ТА СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Arensberg, Susan M. 2013. *The Dying Gaul: An Ancient Roman Masterpiece from the Capitoline Museum, Rome*. Washington, DC: National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/2013/dyinggaulfinalbrochure.pdf>.
- Azoulay, Ariella. 2008. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.
- Botanova, Kateryna. 2022. "Defined by silence". Eurozine | Eurozine: Europe's leading cultural journals at your fingertips, 6 травня 2022. <https://www.eurozine.com/defined-by-silence/>.
- Botanova, Kateryna. 2022. "Defined by Silence". Eurozine | Eurozine: Europe's leading cultural journals at your fingertips, 6 травня 2022. <https://www.eurozine.com/defined-by-silence/>.
- BrunoB. 2019. "Maidan: Five Years On • Jérôme Sessini • Magnum Photos Magnum Photos". Magnum Photos, 18 лютого 2019. https://www.magnumphotos.com/newsroom/jerome-sessini-maidan-five-years-on/?_gl=1*14r1pau*_up*MQ..*_ga*Mzc4MzEyMzM3LjE3NDgyMjIxNzg.*_ga_50D0ZG80LT*MTc0ODIyMjE4MS4xLjAuMTc0ODIyMjE4MS4wLjAuMA..*_ga_Y4MWFWT6P9*czE3NDgyMjIxNzckbzEkZzEkdDE3NDgyMjIxODkajAkBDaKaDAkZHJDUXhaZVBJSjJGcDh1Tjd5RVRlX08xVHljLVZ1R0hOS0E.
- Butler, Judith. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. VERSO.
- Butler, Judith. 2010. *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso.
- Chapple, Amos. 6. д. "Lenin On Linen: An Artist Remembers Her Soviet Childhood". Radio Free Europe/Radio Liberty. Дата звернення 21 травня 2025. <https://www.rferl.org/a/28707684.html>.

- Cohen, Esther. 2010. *The modulated scream: Pain in late medieval culture*. University of Chicago Press.
- Cosgrove, Ben. б. д. "Buchenwald: Photos From the Liberation of the Camp, April 1945". LIFE. Дата звернення 6 травня 2025. <https://www.life.com/history/behind-the-picture-the-liberation-of-buchenwald-april-1945/>.
- Crockett, Dennis. 1992. "The Most Famous Painting of the "Golden Twenties"? Otto Dix and the Trench Affair". *Art Journal* 51 (1): 72–80. <https://doi.org/10.2307/777257>.
- Dahl, Espen, Cassandra Falke та Thor Eirik Eriksen, ред. 2019. *Phenomenology of the Broken Body*. Routledge: Taylor & Francis Group.
- Davie, William. 2022. "The Master of Saint Sulpice - William Davie — Doris Press". Doris Press, 12 липня 2022. <https://www.doris.press/blog/the-master-of-saint-sulpice>.
- de Baecque, Antoine. 1997. *The Body Politic: Corporeal Metaphor in Revolutionary France, 1770-1800*. Stanford University Press.
- Deleuze, Gilles, та Jonathan Strauss. 1991. "The Fold". *Yale French Studies*, № 80, 227–47. <https://doi.org/10.2307/2930269>.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Images in Spite of All: Four Photographs From Auschwitz*. Перекладач Shane B. Lillis. The University of Chicago Press.
- Drake, Carolina. 2011. "Ethics and Aesthetics: Alfredo Jaar and the Role of Art in Political Critique". PhilArchive: The Philosophy E-Print Archive, 16 травня 2011. <https://philarchive.org/archive/DRAEAA>.
- Falke, Cassandra. 2019. "Framing Embodiment in Violent Narratives". *Y Phenomenology of the Broken Body*. Routledge.
- Farrell, Jennifer. 2017. "World War I and the Visual Arts". *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 75 (2):

48. https://books.google.com.ua/books?id=r288DwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&p;q&f=false.
- Guzik, Helena. 2014. "Visual Forms, Visceral Themes: Understanding Bodies, Pain, and Torture in Renaissance Art". *Fordham Undergraduate Research Journal* 2 (1): 21–26. <https://research.library.fordham.edu/furj/vol2/iss1/2>.
- Kaninsky, Martin. 2019. "Story Behind The The Terror of War: Nick Ut's "Napalm Girl" (1972) — about photography". about photography, 19 жовтня 2019. <https://aboutphotography.blog/blog/the-terror-of-war-nick-uts-napalm-girl-1972>.
- Kemp, Martin. 2006. *Leonardo Da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*. Oxford University Press.
- Leder, Drew. 1990. *The Absent Body*. The University of Chicago.
- Loughnane, Fiona. 2011. "Image of Reality / Image Not Reality: What Is Photography?" *About What Is_?*, 10–23. <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatisphotography2011.pdf>.
- Magdalena O! cat. 2014. "Didi-Huberman—Images in Spite of All". Medium, 7 жовтня 2014. <https://medium.com/phd-dissertation-wip/didi-huberman-images-in-spite-of-all-c35ad0bfb347>.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2013. *Phenomenology of Perception*. Перекладач Donald A. Landes. Routledge: Taylor & Francis Group. Вперше опубліковано 1945 р.
- Moran, Lisa, та Sophie Byrne. 2011. "What Is Photography?" IMMA - Independent Mobile Media Association. <https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatisphotography2011.pdf>.
- Nancy, Jean-Luc. 2008. *Corpus*. Перекладач Richard A. Rand. Fordham University Press.

- National Galleries Scotland. 2025. *Worse, Esto es Peor. Plate 37 from The Disasters of War series*. Accessed May 5. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/34019/worse-esto-es-peor-plate-37-disasters-war-series>.
- Redfield, James M. 1975. *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*. University of Chicago Press.
- Scarry, Elaine. 1987. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, Inc. Вперше опубліковано 1985 р.
- Scarry, Elaine. 1999. *On Beauty and Being Just*. Princeton University Press.
- Sigurdson, Ola. 2019. "Only Vulnerable Creatures Suffer". У *Phenomenology of the Broken Body*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429462542-6>.
- Sontag, Susan. 2009. *On Photography*. Penguin Books. Вперше опубліковано 1977 р.
- Sywenkyj, Joseph. The Aftermath Project. *Wounds*. 7 травня, 2025. <https://theaftermathproject.org/project/wounds>.
- Барт, Ролан. 2022. *Camera lucida. Нотування фотографії*. Перекладач Олена Червоник. МОКСОР. Вперше опубліковано 1980 р.
- Зонтаг, С'юзен. 2024. *Спостереження за болем інших*. Перекладач Ярослава Стріха. ist publishing. Вперше опубліковано 2003 р.
- Кірта, Олена. 2025. "Новий фотопроєкт ПУМБ і Playboy показує силу жінок після поранень - Bazilik Media". Bazilik Media, 7 травня 2025. <https://bazilik.media/novyj-fotoproiekt-pumb-i-playboy-pokazuie-syluzhinok-pislia-poranen/>.
- Лабич, Віра. 2024. "Львівська фотографка Марта Сирко про проєкт «Скульптурний», «Холостяка», інклюзивність, тіло і травми". Ukrainian Association of Professional Photographers - UAPP, 6 серпня 2024. <https://www.ukrainianphotographers.com/photo-story/lviv-photographer-marta-syryko-about-the-project>.

- Лабич, Віра. 2025. "«Я ненавиджу фотографувати». Дмитро Козацький — про кадри з «Азовсталі», тягар визнання і внутрішній тиск". Ukrainian Association of Professional Photographers - UAPP, 22 травня 2025. <https://www.ukrainianphotographers.com/uni-story/dmytro-kozatsky-on-footage-from-azovstal-the-burden-of-recognition-and-internal-pressure>.
- Михайлов, Святослав. 2024. "Розстріляна фігура". Maria Kulikovska + Oleh Vinnichenko. <https://www.mariakulikowska.net/ua/project-page/shot-figure>.
- Нановська, Вероніка. 2024. "Документування подій і вплив репортажу. Як журналісти фіксують історію в різних форматах — від фото до книги". Медіамейкер, 14 червня 2024. <https://mediamaker.me/dokumentuvannya-podij-i-vplyv-reportazhu-yak-zhurnalisty-fiksuyut-istoriyu-v-riznyh-formatah-vid-foto-do-knygy-10256/>.
- Орел, Майя. 2025. "Відкосив від армії, але воював 5 років на передку. Захисник «Азовсталі» Михайло Діанов про полон, Бетховена, Ахметова та жінок". hromadske, 16 травня 2025. <https://hromadske.ua/viyskovi/244458-vidkosyv-vid-armiyi-ale-voiuval-na-liniyi-zitknennia-5-rokiv-zakhysnyk-azovstali-mykhaylo-dianov-pro-polon-betkhovena-akhmetova-ta-zinok>.
- Сегал, Аля. 2024. "Маргарита Половінко". Secondary Archive. <https://secondaryarchive.org/artists/marharyta-polovinko/>.
- Троян, Валентина. 2024. "КЖЕ оприлюднила рекомендації щодо публікації фотографій загиблих унаслідок агресії РФ". Інститут масової інформації, 17 вересня 2024. <https://imi.org.ua/news/kzhe-oprylyudnyla-rekomendatsiyi-shhodo-publikatsiyi-fotografij-zagyblyh-vnaslidok-agresiyi-rf-i63692>.
- "«Краса зі шрамом»: П'ять історій жінок у фотопроєкті ПУМБ для журналу PLAYBOY". 2024. ПУМБ, 7 травня 2024. <https://about.pumb.ua/presscenter/news/item/7629-krasa-z-shramom-pyatj-storj-zhnok-u-fotoprokt-pumb>.

- "Герої Інститутської | Цифровий Архів Майдану". б. д. Головна | Цифровий Архів Майдану 2013-2014. Дата звернення 28 травня 2025. <https://digitalmaidan.org/photo/20-lutogo/geroji-instytutskojj>.
- "Люстрація / Омовіння №8". 2025. Maria Kulikovska + Oleh Vinnichenko. <https://www.mariakulikowska.net/ua/project-page/lustration-ablution-8>.
- "Обстріл пологового у Маріуполі. Жінка і новонароджена дитина загинули - BBC News Україна". 2022. BBC News Україна, 14 березня 2022. <https://web.archive.org/web/20220410120137/https://www.bbc.com/ukrainian/news-60745132>.
- "Персональна виставка Влади Ралко «Львівський щоденник» | Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького". б. д. Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького. Дата звернення 22 травня 2025. <https://lvivgallery.org.ua/exhibitions/personalna-vystavka-vlady-ralko-lvivskyy-shchodennyk>.
- "Розстріляні Мильні Скульптури". б. д. Maria Kulikovska + Oleh Vinnichenko. Дата звернення 20 квітня 2025. <https://www.mariakulikowska.net/ua/project-page/6-shot-soap-figures>.
- "Фото - 18 лютого: наступ і оборона Майдану - Мстислав Чернов | Цифровий Архів Майдану". б. д. Головна | Цифровий Архів Майдану 2013-2014. Дата звернення 28 травня 2025. <https://digitalmaidan.org/photo/18-lutogo/18-lutogo-nastup-i-oborona-maidanu>.
- "Шрами II". б. д. Maria Kulikovska + Oleh Vinnichenko. Дата звернення 20 травня 2025. <https://www.mariakulikowska.net/ua/project-page/scars-two>.
- "A Closer Look at Francisco Goya's 'Disasters of War'". 2019. Park West Gallery, 9 січня 2019. <https://www.parkwestgallery.com/francisco-goya-disasters-of-war/>.

"Beyond the Trenches | World Press Photo". 2025. Home | World Press Photo. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2025/Florian-Bachmeier/1>.

"Disabled American Veterans". б. д. Instagram. Дата звернення 21 травня 2025. <https://www.instagram.com/davhq/?hl=en>.

"Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfaticos (The Fatal Consequences of Spain's Bloody War with Bonaparte. And Other Emphatic Caprices) | Yale Center For British Art". б. д. Yale Center For British Art. Дата звернення 5 травня 2025. <https://interactive.britishart.yale.edu/critique-of-reason/404/fatales-consequencias-de-la-sangrienta-guerra-en-españa-con-buonaparte-y-otros-caprichos-enfaticos-the-fatal-consequences-of-spain's-bloody-war-with-bonaparte-and-other-emphatic-caprices>.

"Mantegna's St. Sebastian – The Artistic Adventure of Mankind". б. д. The Artistic Adventure of Mankind. Дата звернення 4 травня 2025. <https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/tag/mantegnas-st-sebastian/>.

"Marble statue of a wounded warrior | Roman | Mid-Imperial, Antonine | The Metropolitan Museum of Art". б. д.-б. The Metropolitan Museum of Art. Дата звернення 27 квітня 2025. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251929>.

"RUSSIA UKRAINE WAR". б. д. Evgeny Maloletka Photography. <https://www.evgenymaloletka.com/projects/russia-ukraine-war>.

"Statua del Galata Capitolino | Musei Capitolini". б. д.-б. | Musei Capitolini. Дата звернення 28 квітня 2025. https://www.museicapitolini.org/it/collezioni/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/sala_del_gladiatore/statua_del_galata_capitolino.

Vogue.ua. 2024. "Історія одного фото: легендарний кадр, який зупинив в'єтнамську війну". Vogue UA - жіночий журнал про моду, красу і стиль. Vogue Ukraine - fashion, beauty, arts, society and living, 8 червня 2024. <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/istoriya-odnogo-foto-vietnam-napalm-48944.html>.

Фільмографія:

Cognet, Christophe, реж. *L'Atelier de Boris*. Документальний фільм. Франція: Corto Pacific / 24 Images, 2004. 96 хв. <https://boris-taslitzky.fr/films-videos/video-l-atelier-de-boris/atelier-de-boris.htm>.

SKVOT. 2023. "Artist talk: шлях художниці". Розмова Марії Куліковської та Марії Прошковської з модеруванням Марини Щербенко. Мисткині діляться своїм досвідом та історією про свою мистецьку кар'єру та формування свого мистецтва під впливом травм. YouTube, 12 грудня 2023. Відео, 2 год., 1 хв., 35 с. <https://www.youtube.com/watch?v=g7ce5ygPqvg>.

Mystetskyi Arsenal. 2019. "Олександр Ляпін «Документальна фотографія як маніпуляція. Відсутність документа в документі»". YouTube, 10 червня 2019. Відео, 43 хв., 51 с. <https://www.youtube.com/watch?v=zEnWIhWACgU>.

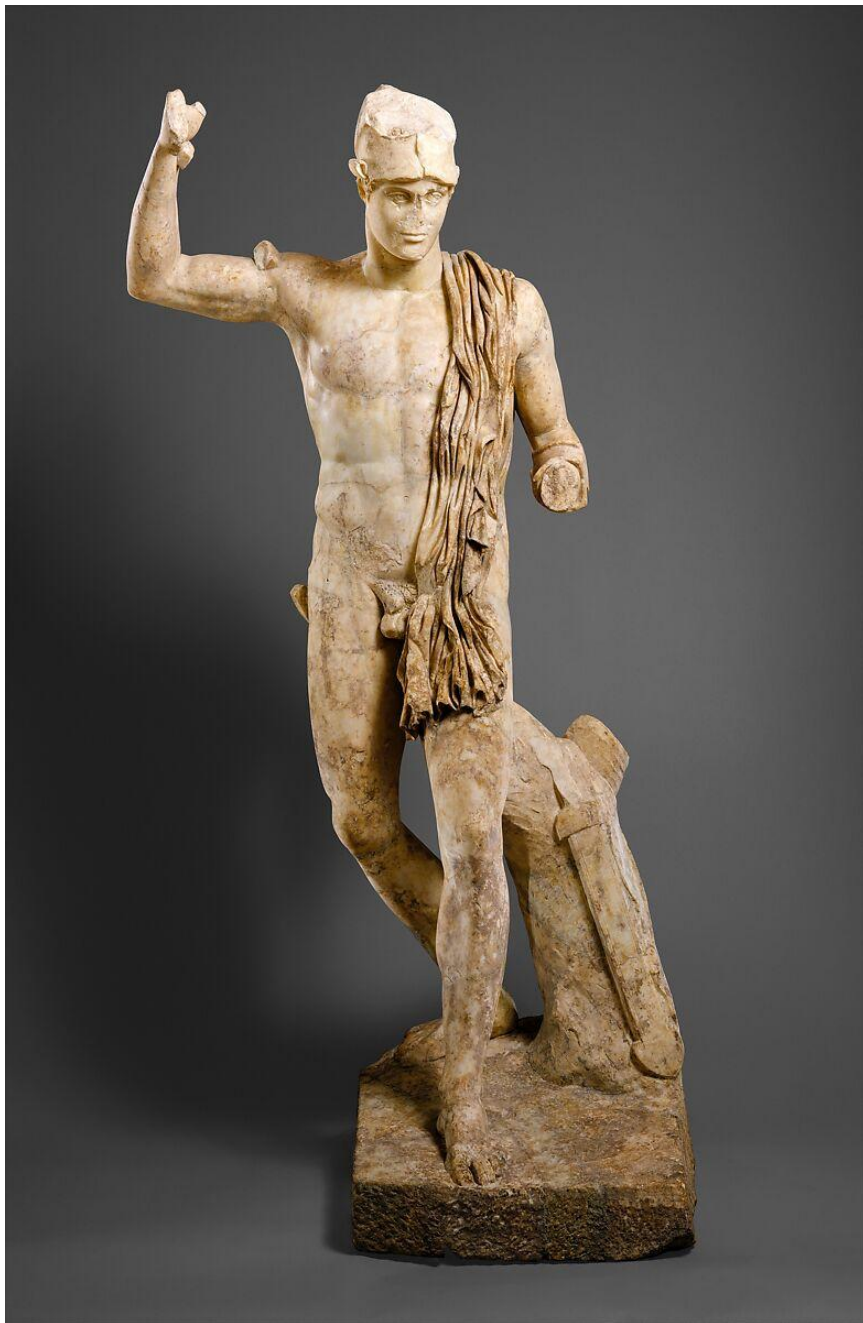
Чернов, Мстислав. 2023. "20 днів у Маріуполі". Netflix, 21 січня 2023. Відео, 1 год., 34 хв. <https://www.netflix.com/search?q=20%20&jbv=81771289>.

Суспільне Культура. 2022. "«Мова є політичною, тож і мистецтво як спосіб промовляти — є політичним» — інтерв'ю з Владою Ралко". YouTube, 2 серпня 2022. Відео, 28 хв., 54 с. <https://www.youtube.com/watch?v=-BDT0dzZvK8>.

ДОДАТКИ

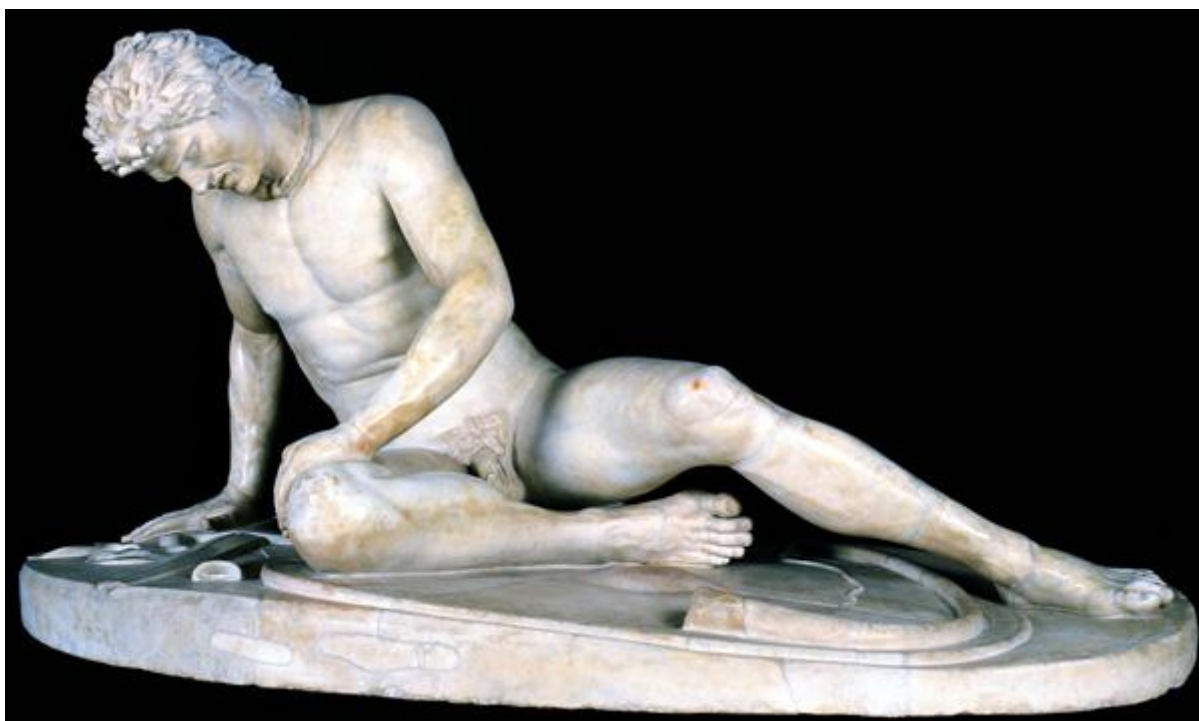
Додаток 1. *Мармурова статуя пораненого воїна*, Рим, період Середньої Імперії, Антонінська династія. Приб. 138-181 рр. н.е. Мармур. Зібрання Метрополітен-музею, Нью-Йорк.

Джерело: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251929>.



Додаток 2. *Галат Капітолійський* (також відомий як *Галат, що вмирає*), римська мармурова копія з оригіналу III ст. до н.е., приписуваного скульптору Епігону. Приб. 60–40 рр. до н.е. Мармур. Зібрання Музеїв Капітолію, Рим.

Джерело: <https://www.museicapitolini.org/it/opera/statua-del-galata-capitolino>.



Додаток 3. Майстер Кодексу святого Георгія, *Розп'яття*, бл. 1330–1335. Темпера на дереві, золоте тло. Створено в Авіньйоні, Франція. Зібрання Метрополітен-музею, Нью-Йорк.

Джерело: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471904>.



Додаток 4. Андреа Мантенья, *Святий Себастьян*, 1456–1459. Темпера на дереві, 68 × 30 см. Музей історії мистецтв, Відень.

Джерело:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Sebastian_\(Mantegna\)#/media/File:Andrea_Mantegna_089.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Sebastian_(Mantegna)#/media/File:Andrea_Mantegna_089.jpg).



Додаток 5. Жак Калло, *Злидар із дерев'яною ногою* (фр. *Le Mendiant à la Jambe de Bois*), з серії *Злидарі*, також відомої як *Барони* (фр. *Les Gueux / Les Mendiants / Les Baroni / Les Barons*). Приб. 1632 р. Офорт; перший стан з двох (Lieure).

Зібрання Метрополітен-музею, Нью-Йорк.

Джерело: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/419001> .



Додаток 6. Франсіско де Гойя, *Гірше — це ще гірше* (ісп. *Esto es peor*), аркуш №37 із серії «Лихоліття війни», бл. 1810–1820. Офорт і акватинта. Зібрання Національної галереї Шотландії.

Джерело: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/34019/worse-esto-es-peor-plate-37-disasters-war-series> .



Додаток 7. Отто Дікс, *Траниєя* (нім. *Der Schützengraben*), із серії «Війна», 1920-1923. Олія на полотні, 227 × 250 см. Вважається втраченою з часів Другої світової війни. Фото: Гуго Ерфурт, Академія мистецтв Берліна, архів Отто Дікса.

Джерело: <https://www.theartnewspaper.com/2024/02/07/german-academy-of-arts-opens-otto-dix-archiveand-recalls-a-scandal> .



Додаток 8. Маргарет Бурк-Уайт, *Звільнення Бухенвальда*, квітень 1945. Чорно-біла фотографія. Колекція Life Picture Collection / Shutterstock. Джерело: Ben Cosgrove, “Behind the Picture: The Liberation of Buchenwald, April 1945,” LIFE, 7 лютого 2013 року. <https://www.life.com/history/behind-the-picture-the-liberation-of-buchenwald-april-1945/>.



Додаток 9. Маргарет Бурк-Уайт, *Звільнення Бухенвальда*, квітень 1945. Чорно-біла фотографія. Колекція Life Picture Collection / Shutterstock. Джерело: Ben Cosgrove, “Behind the Picture: The Liberation of Buchenwald, April 1945,” LIFE, 7 лютого 2013 року. <https://www.life.com/history/behind-the-picture-the-liberation-of-buchenwald-april-1945/>.



Додаток 9. Борис Тасліцький, *Малий табір у Бухенвальді, лютий 1945* (фр. *Le petit camp à Buchenwald en février 1945*), жовтень–листопад 1945. Олія на полотні, 300 × 500 см. Музей національного мистецтва сучасності — Центр Жоржа Помпіду, Париж.

Джерело: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cpbL9L>.



Додаток 10. Нік Ут. 1972. "The Terror of War: "Napalm Girl"". Фотографія.
Джерело: <https://aboutphotography.blog/blog/the-terror-of-war-nick-uts-napalm-girl-1972>.



Додаток 11. Мстислав Чернов, 18 лютого 2014 рік. Фотографія пораненого учасника Революції Гідності - Євгена Аврамчука.

Джерело: <https://digitalmaidan.org/photo/18-lutogo/18-lutogo-nastup-i-oborona-maidanu#&gid=lightbox-group-1660&pid=132>



Додаток 12. Жером Сессіні, 20 лютого 2014 рік. На тротуарі на правому боці Інститутської лежить вбитий Устим Голоднюк (9:54).

Джерело: <https://digitalmaidan.org/photo/20-lutogo/geroji-instytutskoji>



Додаток 13. Мстислав Чернов, 20 лютого 2014 рік. Володимир Голоднюк схилився над вбитим на Інститутській сином, Героєм Небесної Сотні — Устимом Голоднюком.

Джерело: <https://digitalmaidan.org/photo/20-lutogo/medyky-i-krov-na-instytutskii-20-lutogo-2014>



Photo: Mstyslav Chernov

Додаток 14. Макс Левін, 26 серпня 2014 рік. Поранений Костянтин Кравченко на підлозі Іловайської школи.

Джерело: <https://afterilovaisk.com/pozyvnyj-grisha-pravosyek-dnipro-1/>



Додаток 15. Йосип (Джозеф) Сивенькой, Київ, Україна, 10 лютого 2015 рік. 41-річний В'ячеслав Буйновський, якому ампутували праву руку і праву ногу, йде до своєї дівчини Ані, роблячи перші кроки на протезі в Києві.

Джерело: <https://theaftermathproject.org/project/wounds>



Додаток 16. Євген Малолетка, Маріуполь, 9 березня 2022 рік. Порятунок пораненої вагітної жінки після авіаудару біля пологової лікарні №3 у Маріуполі.

Джерело: <https://www.evgenymaloletka.com/projects/russia-ukraine-war>



Додаток 17. Дмитро (Орест) Козацький, Маріуполь, «Азовсталь», 2022 рік.
Захисник Михайло Діанов з пораненнями у підвалах «Азовсталі».

Джерело: <https://www.ukrainianphotographers.com/uni-story/dmytro-kozatsky-on-footage-from-azovstal-the-burden-of-recognition-and-internal-pressure>



Додаток 18. Марта Сирко, проєкт «Скульптурний».

Джерело: <https://martasyrko.com/sculpture-series>

Рис. 1. Український ветеран Захар Бірюков на фото проєкту "Скульптурні" фотографки Марти Сирко.



Рис. 2. Український ветеран Олександр Базилевич на фото проєкту "Скульптурні" фотографки Марти Сирко.

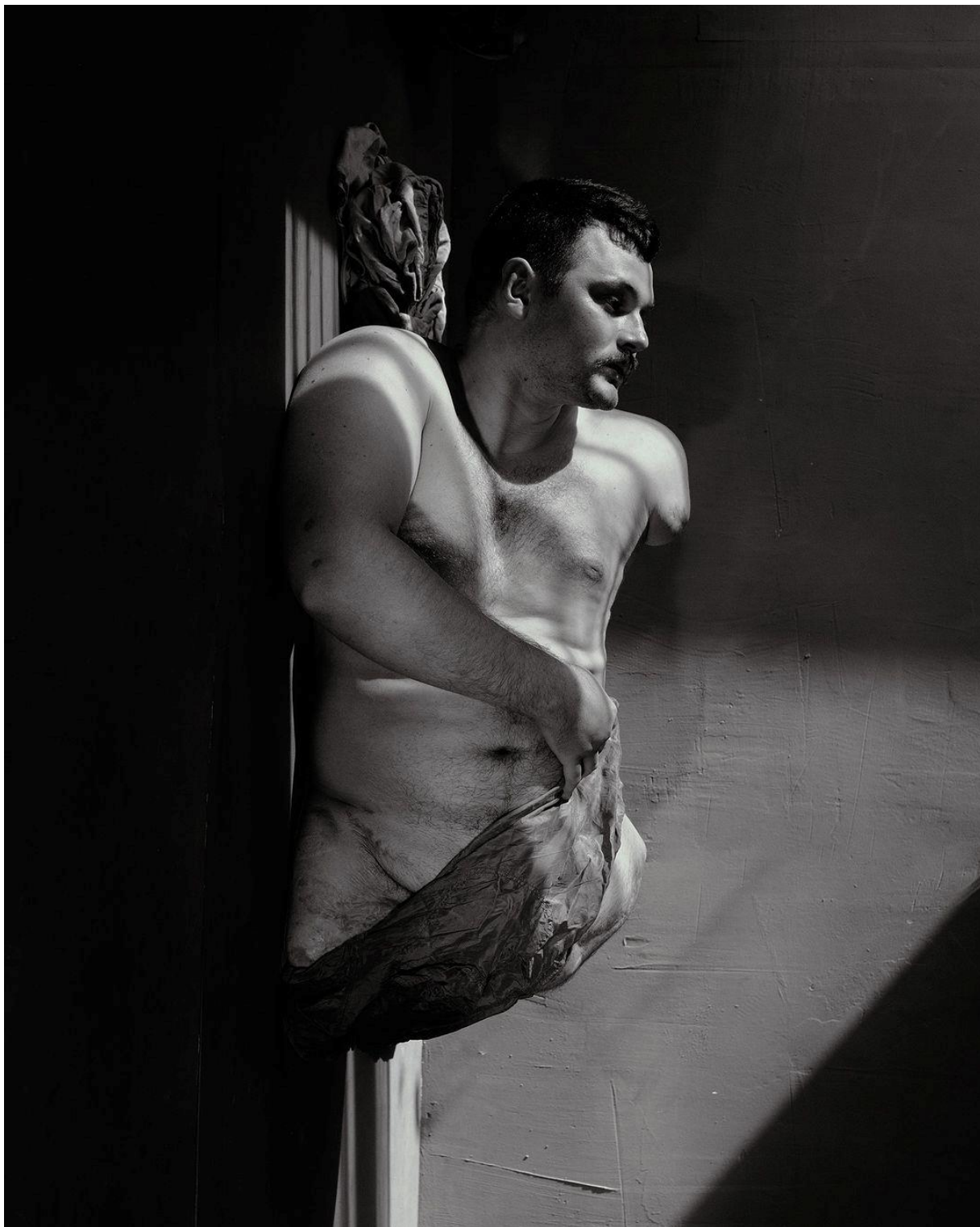


Рис.3. Українська військова Вікторія з Вінниці, що отримала опіки, на фото проєкту "Скульптурні" фотографки Марти Сирко.



Додаток 19. Костянтин Ліберов, *Краса зі шрамом*, 2025 рік. Фотопроект «Краса зі шрамом», ініційований ПУМБ разом із журналом PLAYBOY межах проєкту «Ми однієї крові», де зазнімковано та розкрито п'ять історій українських жінок, що отримали важкі поранення внаслідок повномасштабної війни.

Джерело: <https://playboy.ua/covers/-2025-05-07>, <https://bazilik.media/novyj-fotoproiekt-pumb-i-playboy-pokazuie-sylu-zhinok-pislia-poranen/>



Додаток 20. Флоріан Бахмайер, *За межами окопів*, 7 березня 2024 рік. Фотографія.
Переможець документальної фотографії 2025 World Press Photo.

Джерело: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2025/Florian-Bachmeier/1>



Додаток 21. Вікторія Ефремова, 2024 рік. Художня студійна фотографія юної Олександри Паскаль, що отримала поранення після ракетної атаки, проте продовжує розвивати свою спортивну кар'єру у художній гімнастиці.

Джерело: https://www.instagram.com/p/C4Eeg6Ntgwa/?img_index=1



Додаток 22. Марія Куліковська, 20 січня 2019 рік. Стріляна мильна скульптура під час спеціального арт-перформансу для зйомок українсько-швейцарського фільму «Забуті» режисерки Дар'ї Онищенко.

Джерело: <https://www.mariakulikowska.net/ua/project-page/6-shot-soap-figures>



Додаток 23. Марія Куліковська, *Шрами II*, Київ, Україна. Серія скульптур «Шрами», створена із балістичного мила, квітів та куль, була представлена під час «Крим Глобальний: розуміння України через південь».

Джерело: <https://www.mariakulikowska.net/ua/project-page/scars-two>.



Додаток 24. Марія Куліковська, *Розстріляна фігура*, Осінь 2024, Київ, Україна. «Розстріляна фігура» — скульптура, що репрезентує та гостро фіксує травми та стійкість жінок, які постраждали від війни, втілюючи як фізичні, так і психологічні шрами, завдані конфліктом. Джерело: <https://www.mariakulikowska.net/ua/project-page/shot-figure>



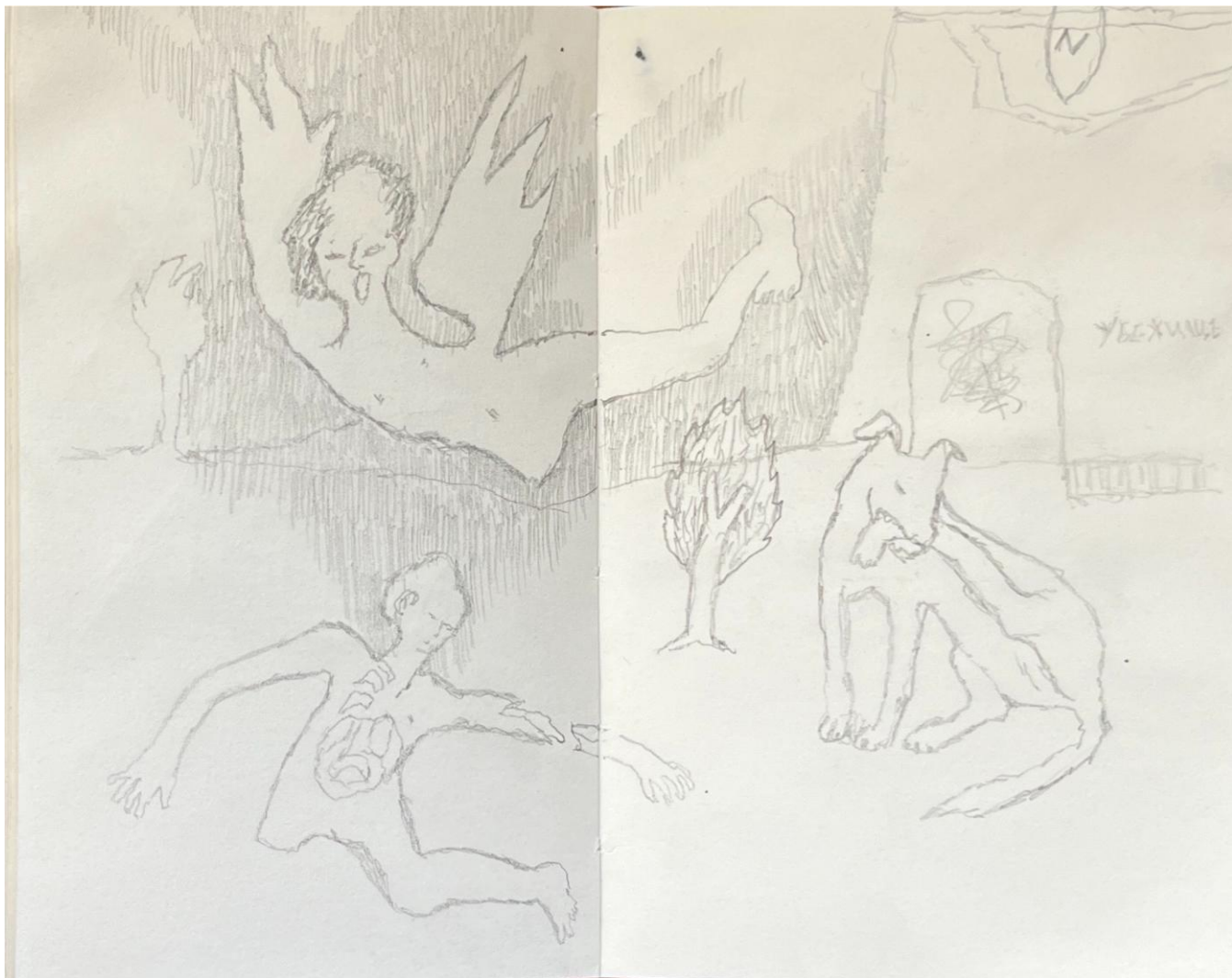
Додаток 25. Марія Куліковська, «Люстрація/Омивання №8», 24 лютого 2025 рік, Нью-Йорк, США. Перформанс відбувся 24 лютого, відзначаючи третю річницю повномасштабного вторгнення росії в Україну. У межах виставки «Once Leda Found an Egg — Blue Like a Hyacinth», організованої Rukh Art Hub в Mriya Gallery, куратор_ка — Марія Вторушина.

Джерело: <https://www.mariakulikowska.net/ua/project-page/lustration-ablution-8>



Додаток 26. Маргарита Половінко, *Розворот щоденника*, березень 2022 року. Папір, олівець. Secondary Archive.

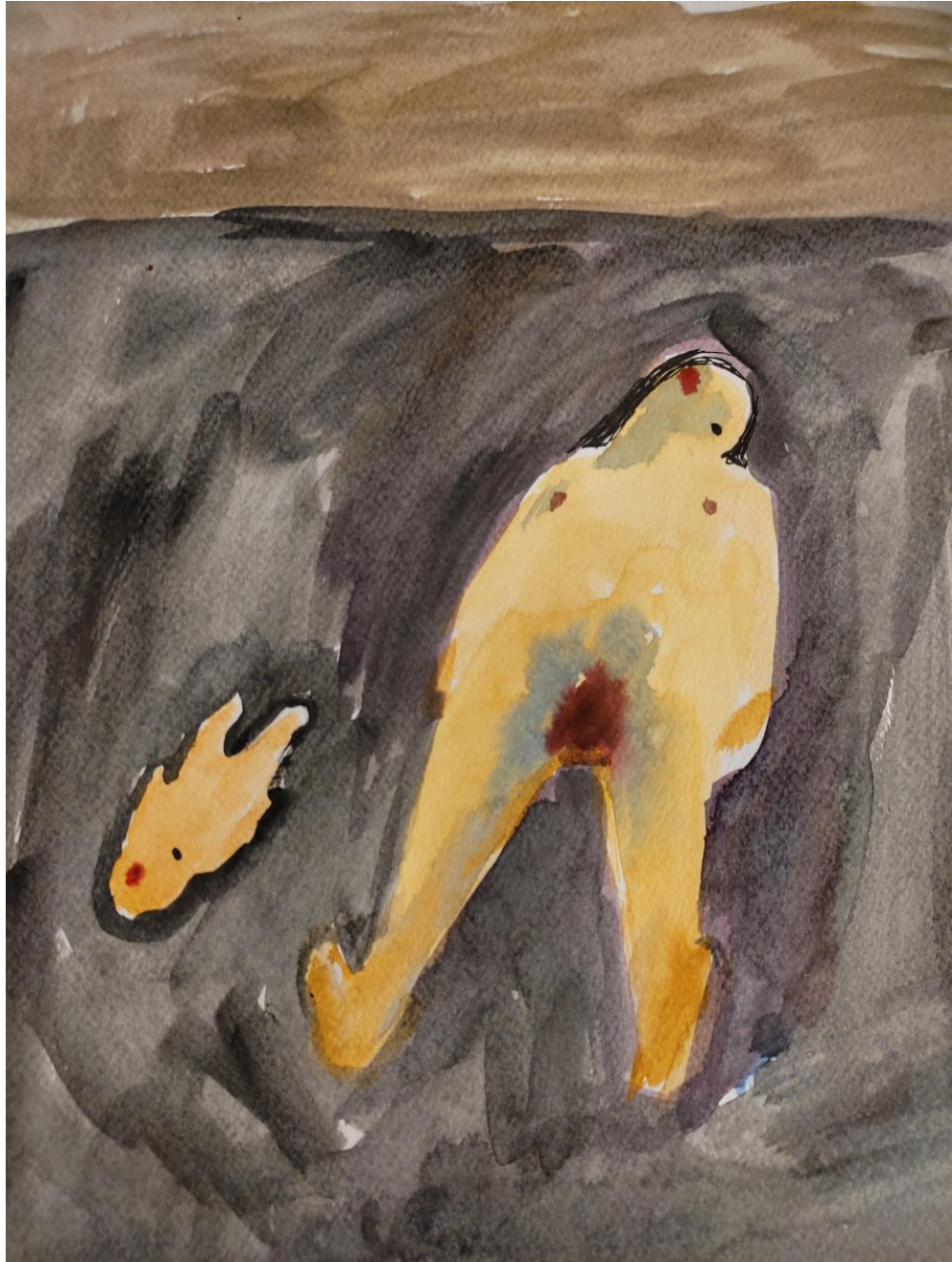
Джерело: <https://secondaryarchive.org/artists/marharyta-polovinko/>



Додаток 27. Маргарита Половінко, *Без назви*, 2023. Папір, кров. Secondary Archive.

Джерело: <https://secondaryarchive.org/artists/marharyta-polovinko/>





Додаток 29. Влада Ралко, *Гвалт*, з серії *Львівський щоденник*, 30 березня 2022 рік. Графіка, кулькова ручка, акварель, 30х21. Український музей сучасного мистецтва (UMCA).

Джерело: <https://waa.umca.art/artwork/lviv-diary-series-39>



Додаток 30. Зоя Черкаська-Ннаді, із серії "До і після" (Карате), 8 травня 2022 рік.
Живопис. Український музей сучасного мистецтва (UMCA).

Джерело: <https://waa.umca.art/artwork/bez-nazvi-iz-seriyi-do-i-pislya-karate>



Додаток 31. Kinder Album, *Російські солдати твалтують жінок в українських містах*, 11 березня 2022 рік. Графіка, папір, акварель, кулькова ручка. Український музей сучасного мистецтва (UMCA).

Джерело: <https://waa.umca.art/en/artwork/russian-soldiers-rape-women-ukrainian-cities>



Додаток 32. Kinder Album, Венера, 28 серпня 2022 рік. Графіка. Український музей сучасного мистецтва (UMCA).

Джерело: <https://waa.umca.art/artwork/venus>

