

УДК 75.03(477)»201”

DOI <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2026.40.41>

ОСМИСЛЕННЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ ВТРАТ В ЖИВОПИСІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: КРІЗЬ ПРИЗМУ СТРАТЕГІЇ ЗАГОСТРЕНОГО ПОГЛЯДУ

Леонець Ярослав Валерійович

аспірант кафедри живопису та композиції,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна,
e-mail: yaroslav.leonets@naoma.edu.ua, orcid: 0009-0000-6545-6445

Анотація. Актуальність дослідження зумовлена безпрецедентною інтенсивністю воєнного досвіду, який визначає горизонт існування українського суспільства на початку ХХІ століття і потребує осмислення через мову живопису та споріднених візуальних практик.

Метою статті є виявлення та аналіз художньо-образних стратегій, які застосовують сучасні українські митці у своїх живописних творах внаслідок загостреного погляду у глибини екзистенційних втрат українського народу.

Методологія. Дослідження спирається на теорії культурної травми Д. Александера, постпам'яті М. Гірш та сучасні студії травми К. Карут. Застосовано комплекс методів: герменевтичний аналіз творів, структурно-образний та формально-пластичний аналіз, контекстуальний аналіз у зв'язку з історичними подіями Революції Гідності, війни на Донбасі та повномасштабного вторгнення 2022 року, а також залучення теорії культурної травми, студій пам'яті та танатологічного дискурсу.

Результати. Проаналізовано практики Влади Ралко («Київський щоденник», «Львівський щоденник», Лесі Хоменко (цикли на основі відеосвідчень війни), Нікіти Кадана (проекти з руїнами та музейними артефактами) та Жанни Кадирової («Palianytsia»). Виявлено еволюцію від фіксації індивідуальних травм до колективних наративів пам'яті й опору. Виокремлено стратегії «загостреного погляду»: щоденникова серійність В. Ралко, робота з цифровими кадрами Л. Хоменко, історична тяглість руїн Н. Кадана, матеріалізація втрат Ж. Кадирової. Показано зміщення фокусу з героїчних сюжетів на фрагменти тіл, сліди вибухів, уламки архітектури як носії невимовної втрати.

Наукова новизна. Вперше здійснено системний аналіз живопису та живописно орієнтованих практик українських митців початку ХХІ століття (Влади Ралко, Лесі Хоменко, Нікіти Кадана та Жанни Кадирової) крізь призму поняття екзистенційної втрати й стратегії «загостреного погляду» у контексті культурної травми, постпам'яті та танатологічного дискурсу. Уточнено змістові параметри загостреного погляду як етичної та естетичної установки сучасного українського мистецтва.

Практична значущість. Результати можуть бути використані у мистецтвознавчих дослідженнях воєнного мистецтва, музейно-кураторських практиках, навчальних програмах з теорії сучасного мистецтва. Матеріал слугуватиме основою для міждисциплінарних студій (мистецтвознавство + психологія травми), аналізу візуальних свідчень воєнних злочинів та формування колективної культурної пам'яті.

Ключові слова: український живопис, культурна травма, війна, Влада Ралко, Леся Хоменко, Нікіта Кадан, Жанна Кадирова, постпам'ять, візуальні стратегії, екзистенційна втрата, загострений погляд, воєнне мистецтво, травматичне свідчення, матеріалізація втрат, етична відповідальність.

ВСТУП

Початок XXI століття для України позначений безперервністю кризових подій – від Революції Гідності та анексії Криму до війни на Донбасі й повномасштабного вторгнення 2022 року. Ці події сформували не лише нову політичну реальність, а й радикально змінили горизонти індивідуального та колективного досвіду. У центрі цього досвіду – екзистенційні втрати: смерть і поранення, вимушене переселення, руйнування дому й міста, втрата звичного часу, розрив довіри до світу як безпечного простору.

У сучасних соціогуманітарних студіях травма розглядається як феномен, що не зводиться до факту фізичного болю, а вкорінюється в самому осерді колективної ідентичності; вона стає «ударом по базових тканинах соціального життя», який руйнує відчуття спільності й безпеки (Д. Александер) [4]. Для українського суспільства воєнні події останнього десятиліття саме таким чином «вписуються» в культурну пам'ять, а візуальне мистецтво – зокрема живопис – стає одним із ключових інструментів артикуляції цієї травми.

Водночас травматичний досвід за своєю природою малорепрезентативний. Теорії травми підкреслюють його відтермінований, «невласний» характер: подія не може бути повністю пережита й осмислена в момент свого здійснення, повертаючись у вигляді фрагментарних образів, повторень і мовчань (К. Карут) [5; 6; 7]. Це зумовлює потребу в специфічних візуальних стратегіях, які не стільки «ілюструють» війну, скільки фіксують її наслідки у вигляді розірваного тіла, пустого горизонту, уламку будівлі, деформованого жесту.

Поняття «візуальні практики» в цьому контексті є ширшим за традиційне розуміння живопису й охоплює сукупність художніх дій та способів роботи з зображенням – від класичного полотна до графіки, інсталяції, відео, використання цифрових кадрів, тексту й об'єкта в єдиному візуальному полі [1; 3; 11]. У сучасному мистецтві цей термін дає змогу описати не лише завершений твір, а й процесуальність, інтермедійність і ситуативність художнього жесту: коли митець працює з простором виставки, медіа-образами війни, тілесною присутністю глядача, залученням матеріальних уламків реальності. Через це сьогодні поняття візуальних практик є актуальним: воно відображає гібридний характер мистецтва початку XXI століття, в якому живописні, медійні та просторові форми взаємопереплітаються, формуючи нові бачення й свідчення про екзистенційні втрати.

У цьому контексті постає поняття «загостреного погляду» – оптики, в якій художник прагне максимально наблизити глядача до досвіду втрати, однак без спокуси сенсаційного натуралізму. Такий погляд радше працює з фрагментом, метафорою, візуальним «слідом», аніж із тотальним панорамним зображенням битви чи руїни.

АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Проблематика осмислення війни в сучасному українському мистецтві вже стала предметом окремих досліджень. У статті «Еволюція художніх практик українських митців в умовах війни», опублікованій в журналі «Українське мистецтвознавство», детально розглянуто зміни мистецьких стратегій після 24 лютого 2022 року: трансформацію художніх засобів, тематики, символіки й формування нової образної мови, що репрезентує колективний травматичний досвід [1]. Автори підкреслюють тенденцію до метафоричності та алегоричності, коли прямі сцени насильства замінюються знаками й натяками, що дозволяє уникнути вторинної травматизації глядача.

У збірнику «Сучасне мистецтво» опубліковано дослідження «Ландшафт війни в Україні у візуальних проєктах і мистецьких практиках 2022–2023 років», де аналізується поява специфічного «воєнного ландшафту» в мистецькому дискурсі та запропоновано інтерпретувати події 2022–2023 років у парадигмі «жорстокого оптимізму» (Л. Берлант) [3]. Авторка виокремлює поняття «нульової мови» – візуальної мови, позбавленої установлених естетичних конвенцій, проте здатної об'єктивувати архетипні сюжети смерті й виживання через танатологічний дискурс.

Окремий пласт досліджень стосується жіночого бачення війни. У статті «Війна на Донбасі очима українських художниць», опублікованій в журналі *East/West: Journal of Ukrainian Studies*, Катерина Яковленко аналізує творчість Влади Ралко, Марини Скугаревої, Анни Щербіни та інших мисткинь, показуючи, як їхні роботи руйнують стандартну візуальну мову війни, зосереджену на героїчних чи пропагандистських образах [19]. Натомість художниці фіксують «невидимі рани» – травму, що проявляється в деформованих тілах, фрагментованих просторах, ефектах заціпеніння й застою (рис. 1, 2).

Важливий внесок у осмислення ролі мистецтва під час війни зробила Катерина Яковленко у низці есеїв та наукових статей, зокрема в англійській статті «Eyewitness the Russian War in Ukraine: The Matter of Loss and Arts», опублікованій у журналі *Sociologica* [11].

Дослідниця аналізує матеріальність мистецтва в умовах обстрілів, загрози знищення культурної інфраструктури та прямої небезпеки для життя митців, розглядаючи твір як стратегію інтелектуального й історичного спротиву [22].

Кураторські й критичні тексти про сучасне українське мистецтво також акцентують постреволюційну та поствоєнну травму як важливу оптику інтерпретації. У програмному есеї «Між війною і рейвом. Українське мистецтво після революції 2013–2014 років» окреслено стан «посттравми» – емоційної драми, яку митці пережили після Майдану, анексії Криму та початку війни на Донбасі, і яку складно було безпосередньо «перекласти» на мову окремих творів [2].

Теоретичний фундамент для розгляду теми екзистенційних втрат становлять також студії культурної травми Д. Александера, де наголошується, що травма стає культурною тоді, коли колектив інтерпретує певну подію як радикальну загрозу власній ідентичності та шукає форми публічного вираження втрати через ритуали, мистецтво й політичні дії [4]. Концепти «невласного досвіду» травми (К. Карут) та «постпам'яті» як пам'яті другого покоління (М. Гірш) дозволяють описати специфіку художнього свідчення, що має справу з перерваним, фрагментарним, опосередкованим досвідом війни [5; 9].

Попри вже наявні напрацювання, системний аналіз саме живопису (та живописно орієнтованих практик) українських митців початку ХХІ століття крізь призму екзистенційних втрат і «загострення погляду» все ще перебуває в стадії формування. Це й зумовлює актуальність пропонованого дослідження.

МЕТА

Метою статті є виявлення та аналіз художньо-образних стратегій, котрі застосовують сучасні українські митці у своїх живописних творах, внаслідок загостреного погляду в глибини екзистенційних втрат, які переживає нині щоденно український народ. Для досягнення мети поставлено такі завдання: 1) проаналізувати еволюцію художнього реагування від подій Майдану до повномасштабного вторгнення; 2) виокремити ключові візуальні стратегії чотирьох сучасних митців; 3) окреслити теоретичні засади поняття «загостреного погляду» у контексті культурної травми; 4) показати етичний вимір живописних практик як свідчення воєнного досвіду.

РЕЗУЛЬТАТИ ТА ЇХ ОБГОВОРЕННЯ

Екзистенційна втрата в контексті війни виходить за межі безпосередньої загибелі чи фізичного ушкодження. Йдеться про втрату базової довіри до світу, руйнування ментальних карт майбутнього, відчуття незворотного розриву зв'язку з «довоєнним» життям. У термінах культурної травми це можна описати як ситуацію, коли «гострий дискомфорт» входить у саме ядро колективної ідентичності, змінюючи уявлення про те, ким «ми» є й куди рухаємося [4].

Теорія постпам'яті М. Гірш, сформована на матеріалі візуальних репрезентацій Голокосту, виявляється продуктивною й щодо українського контексту. Вона описує стосунок наступних поколінь до травматичних подій, які вони не переживали безпосередньо, проте з якими ідентифікуються настільки глибоко, що сприймають як власні спогади [9]. У випадку сучасної України простір постпам'яті ХХ століття (Голодомор, Друга світова війна, репресії) накладається на досвід нових війн, створюючи багат шаровий травматичний горизонт, у якому художні образи резонують із історичними архетипами страждання й опору.

К. Карут, аналізуючи феномен травми, наголошує на її відтермінованому характері: травматична подія часто не усвідомлюється суб'єктом у момент здійснення, а повертається через повторювані образи, нав'язливі спогади, «дірки» в наративі [5; 7]. У живописі це виявляється в домінуванні фрагмента над цілісним сюжетом: художники фіксують не стільки «історичний кадр» битви, скільки уламок даху, затінок у підвалі, напругу погляду солдата чи безіменну тінь, що вислизає з прямої репрезентації.

У цьому сенсі «загострений погляд» можна визначити як художню установку на максимальне наближення до травматичного ядра досвіду при одночасному усвідомленні неможливості його безпосереднього показу. Такий погляд не прагне «панорамної» репрезентації, а працює з ефектом збільшеного фрагмента, збитої перспективи, деформованого масштабу, що змушує глядача пережити дискомфорт, притаманний самому досвіду війни. Загострений погляд впливає на вироблення візуальних стратегій, характерних для кожного автора. Це прослідковується в їх роботах.

Першим великим рубежем новітньої травми став Майдан 2013–2014 років. Серія «Київський щоденник» (рис. 1) Влади Ралко (2013–2015), що налічує понад чотириста аркушів, є показовою для розуміння того, як живописна мова реагує на революційні події [8;

12; 24]. Цей візуальний щоденник, створений у техніці акварелі й туші, поєднує документальність миттєвих замальовок із складною системою символів: постаті в вінках та хустках, фігури страчених святих, фрагментовані тіла, тварини-алегорії, образи козака Мамаєва та персонажів Шевченка [8; 12; 21].



Рис. 1. Із серії «Київський щоденник», 2013-2015, Влада Ралко [8, 12]

Критики відзначають, що деформація й «оголений нерв» цих зображень мають універсальний вимір: художниця не лише фіксує політичний протест, а й занурюється в архаїчний шар уявлень про війну та жертву, зчитуваний через європейську традицію зображення насильства (від експресіонізму до нової об'єктивності) [8; 24]. В інтерв'ю В. Ралко наголошує, що їй завжди цікавила «війна всередині людської душі», а не лише зовнішній конфлікт; Майдан лише оголив цю внутрішню війну, зробивши її видимою водночас у колективному та індивідуальному вимірах [21].

Після 2014 року, з початком війни на Донбасі, фокус художнього бачення зміщується від протестної ситуації до тривалої, «розмазаної в часі» війни. У вже згаданій статті К. Яковленко показано, як роботи Влади Ралко, Марини Скугаревої, Анни Щербіни та інших мисткинь вибудовують альтернативну іконографію війни (рис. 1), де замість фронтової героїки постають тілесні шрами, побутові сцени, фігури по обидва боки конфлікту, позбавлені чорно-білої маніхейської оптики. Таке мистецтво звертається до «репрезентативного хаосу», породженого війною, і фіксує стан заціпеніння, застою, невизначеності як ключові афекти цього періоду [19].

Таким чином, уже на етапі війни на Донбасі формується мова, у якій екзистенційна

втрата осмислюється через фрагментовані тіла, порожні ландшафти, емпатичне зображення вразливості замість триумфального образу «переможця». Ця мова згодом радикалізується в роботах, створених після 24 лютого 2022 року.

Повномасштабне вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 року створює ситуацію, коли війна стає повсюдним досвідом: сирени, обстріли, евакуації, життя в укриттях, розірваність родин. У статті «Ландшафт війни в Україні у візуальних проєктах...» показано, як візуальне мистецтво 2022–2023 років фіксує цей досвід як своєрідний «екстремальний реалізм» повсякденності, де ключовими стають не батальні сцени, а інтер'єри бомбосховищ, уламки будинків, зафіксовані на межі між документальним жестом і символічним узагальненням [3].

Авторка дослідження інтерпретує мистецькі практики О. Кроліковського, Ф. Александровича, К. Яковленко, А. Логова та інших у парадигмі «жорстокого оптимізму» (Л. Берлант) – стану, коли надія на майбутнє співіснує з усвідомленням радикальної крихкості життя й можливості миттєвої загибелі. Водночас у візуальній мові простежується тенденція до «нульової мови»: відмова від віртуозної естетизації на користь максимально оголеної, спрощеної форми, що часто тяжіє до знаку, графіки, тексту, об'єкта-свідчення [3].

Катерина Яковленко у своїх текстах про сучасне українське мистецтво під час війни підкреслює, що багато художників опиняються буквально під прицілом: їхні майстерні, музеї, культурні інституції стають потенційними мішенями [11]. Це змінює саму матеріальність мистецького об'єкта: цінність набуває не лише «естетична якість» твору, а й факт його фізичного виживання під обстрілами. Мистецький жест перетворюється на акт спротиву – навіть саме існування картини, написаної в умовах постійної небезпеки, стає свідченням незламності.

Водночас поширення цифрових технологій, дронів, камер спостереження, смартфонів формує нову «оптику війни», в якій художники активно працюють з онлайн-свідченнями. Саме тут зароджується феномен «загостреного погляду», що бере за вихідну точку не історичну дистанцію, а реальний час подій, зафіксований на екрані.

Творчість Влади Ралко посідає центральне місце в осмисленні травматичного досвіду в українському мистецтві початку XXI століття. «Київський щоденник» (2013–2015) (рис. 1) – сотні аркушів, створених під

враженням від подій Майдану, – становить своєрідну археологію насильства: гримасуючі обличчя, розпанахані тулуби, вивернуті кінцівки, вплетені в мереживо символічних мотивів [8; 12; 21]. Опис колекції «Kyiv Diary» в Арсеналі (Білосток) наголошує, що ці роботи важко класифікувати: їх називають «інтимним щоденником», але водночас вони вкорінені в європейську іконографію війни й уявний світ українського фольклору [8]. Жіночі постаті у віночках і хустках, святий Себастьян, пронизаний кулями, ведмідь як алегорія Росії, козаки-махновці та герої Шевченка формують насичений поліфонічний простір, де приватні переживання художниці вплітаються в архетипні образи національної історії [8; 12].

Після 2022 року Ралко створює «Львівський щоденник» (рис. 2) – серію графічних робіт, тепер уже безпосередньо присвячених війні РФ проти України [15]. У колекції Львівської національної галереї мистецтв відзначено, що ці аркуші виконані змішаною технікою (акварель, кулькова ручка, маркер) та тематизують війну як безперервний досвід; художниця прямо говорить, що створює ці малюнки, «бо не хоче мовчати» [15].



Рис. 2. Аркуш із серії «Львівський щоденник», 2022, Влада Ралко [15]

У своїх інтерв'ю В. Ралко підкреслює, що свідомо відмова від романтизації Майдану та війни пов'язана з питанням відповідальності художника: мистецтво не повинно перетворювати травму на естетичний фетиш, натомість має зберігати «оголений нерв» думки [21]. Саме ця установка формує «загострений погляд» її живописної й графічної мови: деформовані фігури, фрагменти тіл, відсутність стабільного горизонту, раптові «провали»

в композиції, що змушують глядача пережити нестабільність ґрунту під ногами (рис. 1, 2).

Таким чином, візуальні щоденники В. Ралко поєднують документальність і міфопоетичність, трансформуючи індивідуальний досвід художниці в універсальний образ екзистенційної втрати – втрати цілісності тіла, безпеки міста, довіри до політичного порядку.

Практика Лесі Хоменко репрезентує інший вимір загостреного погляду – роботу з цифровими свідченнями війни (рис. 3). У своїх проєктах художниця використовує зображення з відкритих онлайн-джерел: персональних блогів солдатів, військових експертів, волонтерів, а також кадри з дронів, боді-камер, відео з фронту [13; 20]. Ці фрагменти вона трансформує у великоформатні картини, де фігури солдатів часто позбавлені облич або навмисно розмиті, що відсилає до практик самоцензури в соцмережах та захисту ідентичності військових [13; 25].



Рис. 3. «Крізь об'єкти очевидців», 2026, Леся Хоменко [13, 14]

Критики відзначають, що Л. Хоменко уникає прямої демонстрації насильства: її роботи не містять сцен «вибухових» баталій, замість цього фіксують миті максимальної напруги, «секунди до» або «мить після» вибуху [14; 20]. У циклі «Through Waves and Portals» художниця працює з кадрами дронів та відео обстрілів, розкладаючи їх на напів абстрактні плями й жести, які водночас зберігають зв'язок із референтною реальністю – солдатом у окопі, хвилею вибуху, уламками тенту над траншеєю [14].

У виступах Л. Хоменко підкреслює, що розглядає живопис як «міст» між сирим відеоматеріалом війни та спробою осмислити природу насильства [13]. Вона запозичує методологію розслідувачів воєнних злочинів: перегляд кадрів покадрово, уважний аналіз

деталей, проте результатом стає не форензична реконструкція, а живописний образ, який фіксує неможливість повного знання та невидимі етичні межі бачення [13; 20].

Цей підхід формує специфічну форму «загостреного погляду», спрямованого не стільки на об'єкт (солдата, вибух, руїну), скільки на сам акт бачення: глядач постійно усвідомлює, що дивиться на медіаційований, відфільтрований, фрагментарний досвід, в якому будь-яке «наближення» до травми пов'язане з ризиком повторного поранення – і для зображуваних, і для того, хто дивиться.

Хоча Нікіта Кадан працює в різних медіа – від живопису до інсталяції, – його практика нерозривно пов'язана з питаннями історичної пам'яті, руїни та політичної відповідальності художника [16; 23]. У своїх працях він послідовно досліджує зв'язок між радянським минулим, посткомуністичною трансформацією та сьогодишньою війною, виявляючи парадокси колективної пам'яті та її інституційних форм.

Серія «The Siren's Song» (приблизно 2022–2024) (рис. 4, 5) включає живописні зображення сирен, воєнних руїн і грецьких античних артефактів із колекцій українських музеїв, пограбованих російською армією [16]. Художник поєднує мотив сирени як повсякденного досвіду повітряної тривоги в Києві з образом античних статуй-сирен, створюючи складний образ культурної спадщини, що опинилася під загрозою фізичного знищення та символічного привласнення [16; 23].



Рис. 4. «Сирена Києва», 2025, Нікіта Кадан [16]

Після 2022 року Н. Кадан також розвиває серію текстових робіт, у яких повторює політичні гасла на кшталт «STOP WAR» (рис. 6); ці роботи створювалися в підвальному приміщенні київської галереї, що виконувало функцію бомбосховища [17; 18]. Сам художник описує цю практику як «гуманістичний ритуал» – повторення закликів, що з часом

перетворюється на матеріальну мантру опору насильству [17; 23].



Рис. 5. «Храм Сивілі в Тіволі», 2023, Нікіта Кадан [16]

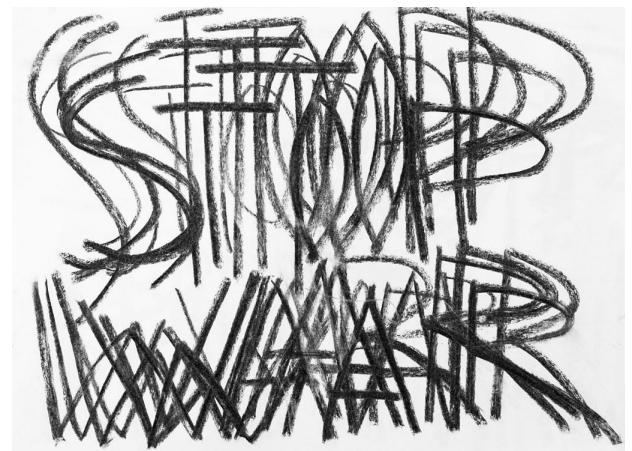


Рис. 6. «STOP WAR», 2022, Нікіта Кадан [17]

В інтерв'ю Н. Кадан наголошує, що його робота з музейними колекціями, пам'ятниками, архівними фотографіями спрямована на те, аби показати неможливість «нейтрального» мистецтва в умовах війни: будь-яка руїна, будь-який артефакт стає свідком, а його репрезентація – актом позиціонування [10; 23]. Візуально це виявляється у використанні приглушеної, «після пожежної» палітри, холодних тонів, комбінації графічної лінії й живописної плями, що створює відчуття простору, в якому час застиг між минулим і теперішнім.

Отже, живопис і графіка Н. Кадана формують тип загостреного погляду, зосередженого на історичній тягlostі насильства: руїна постає не лише як наслідок конкретного обстрілу, а як симптом довготривалих процесів культурної колонізації й політичного насильства.

Жанна Кадирова, відома насамперед як скульпторка та авторка інсталяцій, однак мислить у категоріях, близьких до живопису: її роботи працюють із поверхнею, фактурою,

кольором і композицією простору, створюючи «живопис у трьох вимірах». Після 24 лютого 2022 року Ж. Кадирова вимушено виїхала з Києва до Закарпаття, де народився її проєкт «Palianytsia» (рис. 7) – серія об'єктів із річкових каменів, сформованих у вигляді хлібин [26].



Рис. 7. «Palianytsia», 2022, Жанна Кадирова [25, 28]

Ці кам'яні «паляниці» стали потужним символом українського опору: з одного боку, хліб як універсальний знак життя й гостинності, з іншого – слово «паляниця», що виконує функцію шибболету, маркера «свій/чужий», адже російськомовні окупанти не можуть його правильно вимовити [27; 28]. В інтерв'ю Ж. Кадирова зізнавалася, що на початку війни їй здавалося, ніби двадцятирічна мистецька кар'єра була лише сном і що мистецтво безсиле перед «машиною війни»; однак згодом усвідомлення того, що «кожен мистецький жест робить нас видимими», повернуло сенс творчості як форми спротиву [25; 26].

У проєкті «Palianytsia» (рис. 7) матеріальність каменю – важкість, холод, фактура – вступає в напружену взаємодію з візуальною ілюзією хліба: глядач ніби одночасно бачить і їжу, і камінь, життя й смерть, притулок і загрозу [25; 27]. Інші інсталяційні серії Ж. Кадирової, створені зі знищених дверей, металевих листів, уламків дахів, як у циклі «Harmless War», фіксують нормалізацію насильства: повсякденні матеріали, позначені шрапнельними отворами, стають будівельним матеріалом для «нової реальності» [25; 28].

Хоча ці роботи виходять за межі класичного живопису, вони є важливою частиною загального поля художнього осмислення екзистенційних втрат. Ж. Кадирова радикалізує поняття загостреного погляду, змушуючи глядача буквально відчутти тілом вагу війни, доторкнутися до каменю, який водночас є і хлібом, і кулею.

Загальна тенденція, що простежується в практиках згаданих митців, полягає в послідовному відході від дистанційованого, «панорамного» погляду на війну до максимально наближеного, фрагментарного, тілесно й емоційно залученого бачення. Можна виділити кілька ключових параметрів цього загостреного погляду.

У роботах В. Ралко (рис. 1, 2), Л. Хоменко (рис. 3), Н. Кадана (рис. 4, 5, 6) й Ж. Кадирової (рис. 7) домінують не завершені нарративні сцени, а фрагменти: частина тіла, слід вибуху, уламок архітектури, камінь-хліб. Це відповідає структурі травматичної пам'яті, яка постає у вигляді «обривків» досвіду, що не складаються в лінійний сюжет [5; 9].

Використання реальних відеокадрів, фотографій, матеріалів зруйнованих будівель чи щоденникових замальовок не веде до натуралізму; навпаки, документальний матеріал піддається рафінованому художньому перетворенню, часто через деформацію, абстракцію, символізацію [3; 8; 14]. У фокусі опиняється не «абстрактний народ» чи безіменна армія, а конкретні тіла – поранені, виснажені, розірвані, приховані. Вони можуть бути зображені фрагментарно, без облич (як у Л. Хоменко) (рис. 3), або гіперболізовано деформованими (як у В. Ралко) (рис. 1, 2), але завжди залишаються носіями травматичного досвіду втрати й водночас гідності [8; 19; 25].

Багато творів свідомо уникають прямого показу насильства, натомість працюючи з його наслідками: пусті вулиці, зяючі отвори від снарядів, відсутні тіла, замовчувані історії. Така стратегія корелює з теоріями травми, які наголошують на важливості визнання «нерозповідального» виміру досвіду, що чинить спротив мові [6; 11].

В інтерв'ю В. Ралко, Л. Хоменко, Ж. Кадирова, Н. Кадан послідовно порушують питання про межі репрезентації: що допустимо показувати, аби не перетворити чужий біль на видовищний об'єкт; як зберегти повагу до загиблих і живих, що воюють; як протистояти як зовнішній пропаганді, так і внутрішній спокусі естетизувати руїну [13; 21; 23].

Усі ці параметри свідчать про те, що «загострення погляду» в українському живописі початку XXI століття є не лише естетичною, а й етичною категорією. Воно пов'язане з усвідомленням того, що мистецький образ може або сприяти нормалізації насильства (перетворюючи війну на звичну «картинку»), або, навпаки, утримувати глядача в стані критичної чутливості до чужої вразливості й власної співучасті.

ВИСНОВКИ

Аналіз живопису та живописно орієнтованих практик українських митців початку XXI століття засвідчує, що загострений погляд у глибоко екзистенційних втрат стає визначальною передумовою формування їхніх авторських візуальних стратегій. Загострений погляд передбачає максимальне наближення до травматичного досвіду за умови усвідомлення неможливості його повного зображення: художники працюють із фрагментом, слідом, паузою, деформацією як формами, що утримують напругу між видимим і невимовним.

У кожного з розглянутих митців у результаті виникають власні живописні трактування втрат українського народу, які водночас продовжують і трансформують ширший культурно-історичний горизонт українського мистецтва. Кожен митець обирає свій метод «загостреного погляду», що пливає на вироблення авторського художнього трактування.

У Влади Ралко загострений погляд реалізується через щоденникову серійність та радикальну тілесну деформацію: її «Київський» і «Львівський» щоденники вибудовують археологію насильства, де фрагментоване тіло, нервова лінія, густий шар символів народжують образ екзистенційної втрати як втрати цілісності тіла, міста й політичного світу. Леся Хоменко виробляє іншу оптику – погляд дослідниці цифрових свідчень війни: у її живописних серіях, побудованих на кадрах з дронів, відео з фронту та блогів військових, загострений погляд спрямований на сам акт бачення; розмиті чи «знеособлені» фігури солдатів, масштабування фрагмента кадру та напів абстрактні форми фіксують напруження між документом і етичною неможливістю прямого показу насильства.

Нікіта Кадан формує загострений погляд, зосереджений на історичній тягlostі руїни та культурної травми: його живопис і графіка, серії з мотивом сирен, воєнних руїн і музейних артефактів, а також текстові роботи з повторюваними гаслами («STOP WAR») перетворюють руїну на симптом довготривалих політичних і колоніальних процесів, а не лише на наслідок окремого обстрілу. Жанна Кадирова радикалізує цей погляд у площині матеріальності: її об'єкти з каменю у формі хліба («Palianytsia») та інсталяції з уламків будівель змушують глядача буквально відчутти вагу війни; живописна логіка тут переноситься в тривимірний простір, де кожна фактура, подряпина, отвір від шрапнелі стають знаком травми й опору.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що загострений погляд у творчості Влади Ралко, Лесі Хоменко, Нікіти Кадана та Жанни Кадирової є не лише естетичною, а й етичною установкою, яка визначає спосіб говоріння про екзистенційні втрати українського народу. Він зумовлює відхід від героїко-репрезентативних творів до фрагментарного, тілесно й афективно насиченого бачення, у якому живопис і споріднені з ним практики стають простором відповідального свідчення, колективного оплакування та вироблення нових моделей співбуття після руїни.

Перспективи подальших досліджень пов'язані, по-перше, з поглибленим аналізом інших живописних практик, що реагують на війну – зокрема творів молодшого покоління митців, регіональних шкіл, проектів, створених на деокупованих територіях. По-друге, важливим напрямом є міждисциплінарні студії, що

поєднують мистецтвознавство з психологією травми, культурною антропологією, правом (зокрема в контексті візуальних свідчень воєнних злочинів). По-третє, перспективним видається порівняльний аналіз українського живопису воєнного часу з мистецтвом інших країн, які пережили сучасні конфлікти, – із залученням концепцій транскордонної пам'яті й глобальної справедливості. Загалом, досвід українського живопису початку ХХІ століття засвідчує, що саме в ситуаціях екзистенційних втрат мистецтво набуває особливої гостроти погляду: воно не лише фіксує руїну, а й відкриває можливість для нових форм співбуття, де пам'ять про загиблих і втрати стає джерелом етичної й естетичної відповідальності.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Антонюк О. Еволюція художніх практик українських митців в умовах війни. *Українська академія мистецтва*. 2025. № 37. С. 103–110. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-37-12>

[2] Ложкіна А. Між війною і рейвом. Українське мистецтво після революції 2013–2014 років. *Blok Magazine*. 2020. 7 January. URL: <https://web.archive.org/web/20210809124347/https://blokmagazine.com/%D0%BC%D1%96%D0%B6-%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%BE%D1%8E-%D1%96-%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%B2%D0%BE%D0%BC-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5-%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86/> (дата звернення: 10.02.2026).

[3] Смирна Л. Ландшафт війни в Україні у візуальних проектах і мистецьких практиках 2022–2023 років (кейс-аналіз дискурсу). *Сучасне мистецтво*. 2023. Вип. 19. С. 223–240. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294890>

[4] Alexander J. C. *Toward a Theory of Cultural Trauma. Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 1–30.

[5] Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, 1996. URL: https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Caruth_Wound_and_Voice.pdf (дата звернення: 10.02.2026).

[6] Caruth C. *Trauma and Experience: Introduction. Trauma: Explorations in Memory*. Ed. by C. Caruth. Johns Hopkins University Press, 1995. P. 3–12.

[7] Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Yale French Studies. 1991. No. 79. P. 181–192.

[8] *Dzienniki Kijowskie / Kyiv Diary – Vlada Ralko*. Galeria Arsenał w Białymstoku. 2020. URL: <https://galeriaarsenal.pl/en/collection/dzienniki-kijowskie/> (дата звернення: 10.02.2026).

[9] Hirsch M. *The Generation of Postmemory. Poetics Today*. 2008. Vol. 29, No. 1. P. 103–128. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>

[10] *How to Be a Wartime Artist*. O. Basciano. *ArtReview*. 2025. 28 July. URL: <https://artreview.com/mikita-kadanhow-to-be-a-wartime-artist-interview-oliver-basciano/> (дата звернення: 10.02.2026).

[11] Iakovenko K. Eyewitness the Russian War in Ukraine: The Matter of Loss and Arts. *Sociologica*. 2022. Vol. 16, No. 2. P. 227–238. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.1971-8853/15272>

[12] Independent 30. *Vlada Ralko – Kyiv Diary*. 2016. URL: https://independent30.ui.org.ua/vladaralko_

ен (дата звернення: 10.02.2026).

[13] Lesia Khomenko — Art At A Time Like This. 2023. URL: <https://artatatimelikethis.com/a-war-like-this/project-three-sng7y-jc4fy> (дата звернення: 10.02.2026).

[14] Lesia Khomenko Distills the Resolve of Ukrainians. Hyperallergic. 2024. March 20. URL: <https://hyperallergic.com/lesia-khomenko-distills-the-resolve-of-ukrainians/> (дата звернення: 10.02.2026).

[15] Lviv Diary Series, Vlada Ralko. Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery. 2022. URL: <https://collection-lvivgallery.org.ua/en/works/1405-seriia-lvivskiy-shchodennyk> (дата звернення: 10.02.2026).

[16] Nikita Kadan – Galerie Transit. URL: <https://transit.be/artists/gallery-artists/nikita-kadan/> (дата звернення: 10.02.2026).

[17] Nikita Kadan — Sunflower Network. URL: <https://www.sunflowernetwork.io/kadan> (дата звернення: 10.02.2026).

[18] Nikita Kadan – Art At A Time Like This. URL: <https://artatatimelikethis.com/a-war-like-this/nikita-kadan> (дата звернення: 10.02.2026).

[19] Olena Martynyuk Gardens of Tolerance: Ukrainian Women Artists Reflect the War in the Donbas. *East/West: Journal of Ukrainian Studies (EWJUS)*. 2022. Vol. 9, No. 1. P. 139–176. DOI: <https://doi.org/10.21226/ewjus631>

[20] Ukrainian Culture Spotlight. Kennan Institute, Wilson Center. 2024. October 25. URL: <https://ukraine.wilsoncenter.org/article/kennan-institute-recommends-ukrainian-culture-spotlight> (дата звернення: 10.02.2026).

[21] Vlada Ralko: «I was always enraptured with the war inside human's soul». Румоненко family art project. URL: <http://artinukraine.com/en/vlada-ralko-vojna-vnutri-sebya/> (дата звернення: 10.02.2026).

[22] What role does art play during war? – In conversation with Kateryna Iakovlenko. KALTBLUT Magazine. 2024. 25 February. URL: <https://www.kaltblut-magazine.com/kateryna-iakovlenko/> (дата звернення: 10.02.2026).

[23] When I use something from the past, it is about the present. Nikita Kadan. Collector's Agenda. URL: <https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/nikita-kadan> (дата звернення: 10.02.2026).

[24] Wlada Ralko. Wikipedia (de). URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Wlada_Ralko (дата звернення: 10.02.2026).

[25] Zhanna Kadyrova's Installations Counter Russian Aggression. Frieze. 2024. 4 April. URL: <https://www.frieze.com/article/zhanna-kadyrov-unexpected-2024-review> (дата звернення: 10.02.2026).

[26] ZHANNA KADYROVA. PALIANYTSIA. KÖNIG GALERIE. 2022. 29 April – 22 May 2022. URL: <https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/zhanna-kadyrova-palianytsia> (дата звернення: 10.02.2026).

[27] Zhanna Kadyrova. Stavanger Art Museum. 2022. 16 June. URL: <https://www.stavangerkunstmuseum.no/en/events/zhanna-kadyrova> (дата звернення: 10.02.2026).

[28] Zhanna Kadyrova. Burlington Contemporary. 2022. 20 May. URL: <https://contemporary.burlington.org.uk/articles/articles/zhanna-kadyrova> (дата звернення: 10.02.2026).

REFERENCES

[1] Antonyuk, O. (2025). *Evolutsiia khudozhnikh praktyk ukrainskykh mytstiv v umovakh viiny* [Evolution of artistic practices of Ukrainian artists under war conditions]. *Ukrainian Academy of Art*, 37, 103–110. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-37-12> [in Ukrainian].

[2] Lozhkina, A. (2020, January 19). *Mizh viinoiu i reivom. Ukrainske mystetstvo pislia revoliutsii 2013–2014*

rokiv [Between war and rave. Ukrainian art after the revolution of 2013–2014]. *Blok Magazine*. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20210809124347/https://blokmagazine.com/%D0%BC%D1%96%D0%B6-%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%BE%D1%8E-%D1%96-%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%B2%D0%BE%D0%BC-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5-%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86/> [in Ukrainian].

[3] Smyrna, L. (2023). *Landshaft viiny v Ukraini u vizualnykh proektakh i mystetskykh praktykakh 2022–2023 rokiv (keis-analiz dyskursu)* [Landscape of war in Ukraine in visual projects and art practices 2022–2023 (case-analysis of discourse)]. *Suchasne mystetstvo [Contemporary Art]*, 19, 223–240. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.19.2023.294890> [in Ukrainian].

[4] Alexander, J. C. (2004). Toward a Theory of Cultural Trauma. In *Cultural Trauma and Collective Identity* (pp. 1–30). University of California Press.

[5] Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press. Retrieved from https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Caruth_Wound_and_Voice.pdf

[6] Caruth, C. (1995). Trauma and Experience: Introduction. In C. Caruth (Ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (pp. 3–12). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

[7] Caruth, C. (1991). Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. *Yale French Studies*, 79, 181–192.

[8] Galeria Arsenal w Białymstoku. (2020). *Dzienniki Kijowskie / Kyiv Diary – Vlada Ralko*. Retrieved from <https://galeraarsenal.pl/en/collection/dzienniki-kijowskie/>

[9] Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>

[10] Basciano, O. (2025, July 28). How to Be a Wartime Artist. *ArtReview*. Retrieved from <https://artreview.com/mikita-kadanhow-to-be-a-wartime-artist-interview-oliver-basciano/>

[11] Iakovlenko, K. (2022). Eyewitness the Russian War in Ukraine: The Matter of Loss and Arts. *Sociologica*, 16(2), 227–238. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.1971-8853/15272>

[12] Independent 30. (2016). *Vlada Ralko – Kyiv Diary*. Retrieved from https://independent30.ui.org.ua/vladaralko_en

[13] Art At A Time Like This. (2023). *Lesia Khomenko*. Retrieved from <https://artatatimelikethis.com/a-war-like-this/project-three-sng7y-jc4fy>

[14] Hyperallergic. (2024, March 20.). *Lesia Khomenko Distills the Resolve of Ukrainians*. Retrieved from <https://hyperallergic.com/lesia-khomenko-distills-the-resolve-of-ukrainians/>

[15] Lviv National Art Gallery. (2022). *Lviv Diary Series, Vlada Ralko*. Retrieved from <https://collection-lvivgallery.org.ua/en/works/1405-seriia-lvivskiy-shchodennyk>

[16] Galerie Transit. *Nikita Kadan*. Retrieved from <https://transit.be/artists/gallery-artists/nikita-kadan/>

[17] Sunflower Network. *Nikita Kadan*. Retrieved from <https://www.sunflowernetwork.io/kadan>

[18] Art At A Time Like This. *Nikita Kadan*. Retrieved from <https://artatatimelikethis.com/a-war-like-this/nikita-kadan>

[19] Martynyuk, O. (2022). Gardens of Tolerance: Ukrainian Women Artists Reflect the War in the Donbas. *East/West: Journal of Ukrainian Studies (EWJUS)*, 9(1), 139–176. DOI: <https://doi.org/10.21226/ewjus631>

[20] Wilson Center. (2024, October 25). *Ukrainian Culture Spotlight*. Kennan Institute. Retrieved from <https://ukraine.wilsoncenter.org/article/kennan-institute-recommends-ukrainian-culture-spotlight>

[21] Pymonenko family art project. *Vlada Ralko*: «I was always enraptured with the war inside human's soul». Retrieved from <http://artinukraine.com/en/vlada-ralko-vojna-vnutri-sebya/>

[22] KALTBLUT Magazine. (2024, February 25). *What role does art play during war? – In conversation with Kateryna Iakovlenko*. Retrieved from <https://www.kaltblut-magazine.com/kateryna-iakovlenko/>

[23] Collector's Agenda. *When I use something from the past, it is about the present. Nikita Kadan*. Retrieved from <https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/nikita-kadan>

[24] Wikipedia (de). *Wlada Ralko*. Retrieved from https://de.wikipedia.org/wiki/Wlada_Ralko

[25] Frieze. (2024, April 4). *Zhanna Kadyrova's Installations Counter Russian Aggression*. Retrieved from <https://www.frieze.com/article/zhanna-kadyrova-unexpected-2024-review>

[26] KÖNIG GALERIE. (2022, 29 April – 22 May). *ZHANNA KADYROVA | PALIANYTSIA*. Retrieved from <https://www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/zhanna-kadyrova-palianytsia>

[27] Stavanger Art Museum. (2022, June 16). *Zhanna Kadyrova*. Retrieved from <https://www.stavangerkunstmuseum.no/en/events/zhanna-kadyrova>

[28] Burlington Contemporary. (2022, May 20). *Zhanna Kadyrova*. Retrieved from <https://contemporary.burlington.org.uk/articles/articles/zhanna-kadyrova>

ABSTRACT

Leonets Y. Artistic Interpretation of Existential Losses in the Painting of Ukrainian Artists of the Early 21st Century: Through the Prism of an Intensified Gaze

Purpose. The relevance of the study is determined by the unprecedented intensity of wartime experience that defines the existential horizon of Ukrainian society in the early 21st century and requires reflection through the language of painting and related visual practices. The purpose of the article is to identify and analyze the artistic and figurative strategies employed by contemporary Ukrainian artists in their paintings as a result of an intensified gaze into the depths of existential losses experienced daily by the Ukrainian people.

Methodology. The research is based on theories of cultural trauma by J. Alexander, postmemory by M. Hirsch, and contemporary trauma studies by C. Caruth. A comprehensive set of methods was applied: hermeneutic analysis of works, structural-iconographic and formal-plastic analysis, contextual analysis in connection with historical events of the Revolution of Dignity, the war in Donbas, and the full-scale invasion of 2022, as well as engagement of cultural trauma theory, memory studies, and thanatological discourse.

Results. The practices of Vlada Ralko («Kyiv Diary», «Lviv Diary»), Lesia Khomenko (cycles based on war video testimonies), Nikita Kadan (projects with ruins and museum artifacts), and Zhanna Kadyrova («Palianytsia») were analyzed. The evolution from fixation of individual traumas to collective narratives of memory and resistance was identified. Strategies of «intensified gaze» were distinguished: diary-like seriality of Ralko, work with digital footage by Khomenko, historical continuity of ruins by Kadan, materialization of losses by Kadyrova. The shift of focus from heroic plots to fragments of bodies, explosion traces, and architectural debris as carriers of inexpressible loss was demonstrated.

Scientific novelty. For the first time, a systematic analysis of painting and painting-oriented practices of Ukrainian artists of the early 21st century (Vlada Ralko, Lesia Khomenko, Nikita Kadan, and Zhanna Kadyrova) was conducted through the prism of the concept of existential loss and the strategy of «intensified gaze» within the context of cultural trauma, postmemory, and thanatological discourse. The conceptual parameters of the intensified gaze as an ethical and aesthetic stance of contemporary Ukrainian art were clarified.

Practical relevance. The results can be used in art history research on wartime art, museum and curatorial practices, educational programs in contemporary art theory. The material will serve as a basis for interdisciplinary studies (art history + trauma psychology), analysis of visual evidence of war crimes, and formation of collective cultural memory.

Keywords: Ukrainian painting, cultural trauma, war, Vlada Ralko, Lesia Khomenko, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, postmemory, visual strategies, existential loss, intensified gaze, wartime art, traumatic testimony, materialization of losses, ethical responsibility.

AUTHOR'S NOTE:

Leonets Yaroslav, Postgraduate Student at the Department of Painting and Composition, National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine, e-mail: yaroslav.leonets@naoma.edu.ua, orcid: 0009-0000-6545-6445.

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 27.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу CC BY 4.0

