



№ 38 (2025) С. 110–118
National Academy of Fine Arts and Architecture
Collection of Scholarly Works
«Ukrainian Academy of Art»
ISSN 2411–3034
Website: <http://naoma-science.kiev.ua>

УДК 7.01:7.038(100)
ORCID ID: 0009-0005-0571-8040
DOI <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2025-38-12>

Костянтин Лапушен

здобувач ступеня доктора мистецтва

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

yashka.zigan@gmail.com

Науковий керівник — Н. Сергєєва, кандидатка мистецтвознавства, доцентка

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

ВІЙНА ЯК ТРИГЕР ТВОРЕННЯ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Метою статті є дослідження війни як чинника, який призводить до появи експериментальних художніх форм, а також визначення впливу травматичного досвіду на зміну візуальної мови митця. У межах дослідження розглянуто трансформацію художнього образу від традиційної фігуративності до стратегій фрагментації, деформації, абстракції та використання нетипових матеріалів. **Методи дослідження.** У роботі застосовано історико-порівняльний метод для простеження змін художніх стратегій у періоди Першої та Другої світових воєн і сучасної російсько-української війни; метод структурно-візуального аналізу для визначення особливостей композиції та образотворчих прийомів у працях представників дадаїзму, сюрреалізму, абстрактного експресіонізму та сучасних українських митців; контекстуальний метод для порівняння мистецьких практик із соціальним середовищем їхнього формування. Застосування зазначених методів дало змогу не лише окреслити приклади експериментальних форм, але й розкрити механізм їхнього виникнення як реакції на травму та руйнування культури. **Результати.** Проаналізовано еволюцію експериментальних форм у мистецтві воєнних епох та показано, що дадаїзм використовував колаж як образ розірваної реальності, сюрреалізм переосмислював травму через парадокс і несвідоме, абстрактний експресіонізм створював альтернативну мову передачі досвіду війни через біоморфні форми та кольорові поля, де гротеск і деформація стали універсальними способами узагальнення колективного болю. Окремо розглянуто сучасне українське мистецтво, яке функціонує в умовах повномасштабного вторгнення і поєднує документальність, просторові інсталяції, роботу з уламками та нові матеріальні підходи, що формують мову пам'яті та соціальної взаємодії. **Висновки.** Війна не лише джерело руйнування, але й певною мірою каталізатор художніх інновацій. Соціальна травма спонукає митців відходити від усталених форм і будувати нові візуальні стратегії, здатні репрезентувати досвід, який не може бути переданий традиційною фігуративністю. Експериментальні практики стають механізмом трансформації травми у символічний культурний код, який зберігає пам'ять, формує багаторівневе сприйняття та пропонує нові шляхи суспільного діалогу. **Ключові слова:** експериментальне мистецтво, сучасне мистецтво, фрагментація, абстракція, деформація, травма, пам'ять.

WAR AS A TRIGGER FOR THE CREATION OF EXPERIMENTAL ART

Konstantin Lapushen

PhD Art Student

National Academy of Fine Arts and Architecture

yashka.zigan@gmail.com

Scientific Supervisor — N. Serheieva, PhD in Art Studies, Associate Professor

National Academy of Fine Arts and Architecture

Abstract. The purpose of the article is to explore war as a factor that generates experimental artistic forms and to determine how traumatic experience reshapes the visual language of the artist. The study examines the transformation of artistic expression from traditional figurative representation to strategies of fragmentation, deformation, abstraction, and the use of unconventional materials. **Methods.** The research applies the

historical-comparative method to trace the evolution of artistic strategies during the First and Second World Wars and the ongoing Russian–Ukrainian war; the structural-visual method to analyze compositional and expressive features in the works of Dadaists, Surrealists, Abstract Expressionists, and contemporary Ukrainian artists; and contextual analysis to correlate artistic practices with their social and cultural environments. This combination of methods allowed not only to outline examples of experimental forms, but also to reveal the mechanism of their emergence as a response to trauma and cultural collapse. Results. The study identifies the evolution of experimental artistic forms in wartime contexts. It demonstrates that Dadaism employed collage and assemblage as a representation of fragmented reality; Surrealism processed trauma through paradox and the unconscious; Abstract Expressionism developed alternative languages of war experience based on biomorphic structures and color fields; grotesque and deformation became universal means of generalizing collective trauma. The article also examines contemporary Ukrainian art during the full-scale invasion, where documentary strategies, spatial installations, and work with debris or unconventional materials form a visual language of memory and social response. Conclusions. War functions not only as a source of destruction but also as a catalyst for artistic innovation. Social trauma compels artists to abandon established forms and construct new visual strategies capable of expressing experiences that cannot be conveyed through traditional figuration. Experimental practices transform trauma into a symbolic cultural code that preserves memory, produces multilayered perception, and opens new pathways for social dialogue.

Key words: war, experimental art, fragmentation, abstraction, deformation, trauma, memory.

Постановка проблеми. Катастрофічні події провокують необхідність творення зрозумілих, мобілізуючих образів, здатних підтримати колективний дух. Проте художня практика у воєнні часи часто йде шляхом руйнування канонів та радикального експерименту. Аналізуючи історичний контекст можемо побачити, що поява нових напрямків та видів мистецтва — дадаїзму, сюрреалізму, абстрактного експресіонізму, інсталяційних практик тощо — характеризувалася ознаками «чужих», «незрозумілих» чи, навіть, «образливих» для суспільства. Тож питання розбіжності між суспільним очікуванням і художньою відповіддю постає доволі актуальним.

У ситуації воєнної травми суспільство зазвичай прагне до простих і зрозумілих образів, які об'єднують людей і легко сприймаються без додаткового тлумачення. Натомість художник, опинившись у просторі катастрофічного досвіду, обирає інші засоби виразності — складні, нерідко розірвані або деформовані форми, перебільшення, експерименти з матеріалами. Саме такі художні рішення дають змогу передати відчуття хаосу, напруги й внутрішньої мовчазності війни, хоча, вони можуть бути непростими для сприйняття широкою аудиторією. У цьому і полягає головна особливість мистецтва воєнного часу: художники реагують на спільну травму, але роблять це не через звичні символи, а через пошук нової мови. Таке мистецтво не замінює усталені образи патріотизму чи пам'яті, а існує поруч із ними, пропонуючи інший експериментальний спосіб осмислення пережитого. Саме напруга між очікуванням простоти й необхідністю складного художнього висловлювання робить війну певним чинником для

розвитку експериментального мистецтва та актуальною темою для сучасних досліджень.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Для мистецтва ХХ–ХХІ століть війна неодноразово ставала переломним фактором, через який було ініційовано радикальні зрушення у художній мові та переосмислення класичних моделей експерименту із формою, матеріалом і способами візуалізації. Так, Теодор Адорно (Т. Adorno) після Другої світової війни у своїй роботі «Культурна критика і суспільство» («Cultural Criticism and Society») фіксує морально-естетичний злам, наголошуючи, що мистецтво не може залишатися просто гарним, воно стає проблемним, фрагментарним і травматично навантаженим [1]. Саме це і встановлює межі для подальшого переосмислення можливостей класичної форми у посткатастрофічну добу.

Аналізуючи природу художнього бачення дослідник Ернст Гомбріх (Е. Gombrich) у праці «Мистецтво ілюзії» («Art and Illusion») показує, що зміни у мистецтві не зводяться до «розриву заради розриву» [2]. Він наголошує, що у кризові періоди митці перебудовують схеми сприйняття й випробовують нові способи узгодження очікувань глядача з експериментом, переходячи від усталених стереотипів до більш гнучкої формули досвіду, яка дозволяє зберегти пізнавальну цінність образу попри відхід від реалістичних моделей. Так, Гел Фостер (Н. Foster) у своїй праці «Повернення реального» («The Return of the Real») описує повернення матеріальності та травматичного виміру у мистецтві, підкреслюючи, що деформація, монтажність і нестабільна форма стають способом опису кризового періоду в історії, а не формальним прийомом [3]. Пол Віріліо (Р. Virilio) також зазначає, що війна

є причиною докорінної зміни поля візуального сприйняття, зміщуючи його від послідовної, раціонально вибудованої образності до системи взаємопов'язаних технік розриву, швидкості та руйнування. У таких умовах художні стратегії дедалі частіше набувають фрагментарного характеру, що виявляється в прискоренні візуальних ритмів, концентрації уваги на конфліктному досвіді та відмові від цілісної наративності. Це, своєю чергою, стимулює до експериментальних пошуків нових форм, матеріалів і способів репрезентації, здатних адекватно відобразити трансформовану реальність воєнного часу [4].

Після Першої та Другої світових воєн абстрактне мистецтво стало одним із ключових способів осмислення досвіду катастрофи. Клемент Грінберг (C. Greenberg) у програмному есе «Авангард і кітч» («Avant-Garde and Kitsch») та подальших критичних текстах обговорював ідею автономності авангарду. На його думку, абстракція була не лише втечею від пропагандистської образності війни, але й спробою сформувати чисту художню мову, завдяки якій є можливість передати те, що не піддається прямому зображенню [5]. Розвиток абстрактного експресіонізму у США, передусім, у творчості таких митців, як: Д. Поллок (J. Pollock), М. Ротко (M. Rothko) та Б. Ньюман (B. Newman) став безпосередньою реакцією на досвід світових воєн і Голокосту. «Живопис дії» Поллока з його енергетичними потоками фарби працював як візуальне свідчення травми та, водночас, як спосіб її подолання. Роберт Хьюз (R. Hughes) у своїй фундаментальній праці «Шок новачків» («The Shock of the New») наголошував, що саме в умовах війни та після неї з'явилися передумови для становлення абстракції як мови без сюжету, де головною стає емоційна інтенсивність кольору та жесту [6]. Дослідження Девіда Анфам (D. Anfam) «Абстрактний експресіонізм» («Abstract Expressionism») систематизувало історичний контекст напрямку, підкреслюючи, що абстракціоністи не відмовилися від реальності, а трансформували травматичний досвід у символічні поля та виразні форми. Таким чином, абстракція постає як своєрідний і універсальний спосіб художньої реакції на війну. Вона не заперечує зміст, а дає змогу говорити про травматичний досвід без прямого зображення та однозначних образів, відкриваючи простір для різних прочитань і інтерпретацій.

Сюрреалізм, що сформувався після Першої світової війни, від самого початку

позиціонувався, як мистецька й інтелектуальна реакція на травму та абсурдність реальності. Андре Бретон (A. Breton) у своєму «Маніфесті сюрреалізму» («Manifeste du surréalisme») розглядав мистецтво як мову несвідомого, здатну відкривати приховані шари психіки, які особливо загострюються у воєнних обставинах [7]. Сучасна критика, зокрема аналіз Майкла Річардсона (M. Richardson), у праці «Сюрреалізм і кіно» («Surrealism and Cinema») підкреслює, що сюрреалізм був не лише естетичним напрямом, але й політичною відповіддю на кризу, де через алогічність, деформацію та випадковість, художники демонстрували безсилля класичних форм перед реальністю катастрофи [8]. У цьому сенсі сюрреалістичні стратегії демонструють, що певна «незрозумілість» мистецтва у воєнні часи може бути навмисним прийомом — способом перевести травматичний досвід у візуальні образи, які не мають однозначного тлумачення.

Гротеск і деформація візуального образу стали одним із ключових прийомів мистецтва ХХ століття, особливо в умовах воєнних катастроф. Один із провідних представників німецького експресіонізму Ернст Кірхнер (E. Kirchner) у своїй роботі «Автопортрет солдата» («Self-Portrait as a Soldier») показав тіло, спотворене не фізично, а психологічно: ампутація руки стає метафорою внутрішнього зламу, де деформація образу є способом узагальнення травми [9]. Інший художник, Френсіс Бекон (F. Bacon) у післявоєнній Британії створив живопис, у якому фігури існують у стані постійної трансформації та руйнування. У його роботі «Три етюди до фігур біля підніжжя розп'яття» («Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion») деформація тіл набуває характеру крику й болю, перетворюючи окрему трагедію на універсальний символ руйнування і страху. Ще один приклад — роботи британського митця Крістофера Невінсона (C. Nevins), які поєднували елементи футуризму й кубізму. У картині «Шляхи слави» («Paths of Glory») він застосував фрагментацію та геометричне спрощення для зображення тіл солдатів, перетворюючи конкретну сцену на узагальнений образ війни як безіменної масової трагедії. У сучасному дискурсі такі прийоми визначаються як «мова травми», яка дає змогу художникам переводити приватний досвід у культурний символ.

Таким чином, гротеск, гіпертрофія та деформація не просто висміюють або спотворюють реальність, а стають методом, в якому

через спотворення фігуративне мистецтво знаходить новий рівень узагальнення, де окрема подія перетворюється на символ колективного досвіду.

Мета статті — аналіз впливу війни як провокуючого чинника, який може призводити до появи експериментальних художніх практик та руйнування усталених канонів у мистецтві і призводити до появи нових форм художнього вираження. Важливим вбачається також розгляд матеріалів і художніх технік, за допомогою яких митці трансформують свій травматичний досвід у символічний культурний код.

Виклад основного матеріалу. Після 1914 року мистецтво втрачає опору на сталу форму й переходить до практик, які навмисно розривають логіку цілісного образу. Для берлінських дадаїстів це означало роботу з фрагментами — механічними деталями, газетними вирізками, інструментами виміру, тобто тим, на чому будувалась нова хвиля. Рауль Гаусман (R. Hausmann) у відомій роботі «Механічна голова — Дух нашого часу» («Mechanical Head — The Spirit of Our Age») буквально збирає «портрет» епохи з рулетки кравця, склянки, лінійки, годинникового механізму. Це не обличчя людини, а агрегат вимірів і стандартів. У музейному описі Центру «Помпиду» підкреслено, що ця голова — критика «загрозової механізації, відкритої Великою війною», та індикатор народження «раціональної, безособової» людини нових часів [10].

Ганна Гьох (H. Huch) вибудовує фотомонтаж як мову політичної й культурної травми. Її «Поріз кухонним ножом... крізь останнє пивне пузо Веймарської епохи» («Cut with the Kitchen Knife...») — це не «картинка», а поле зіткнення фрагментів масмедіа, де розрізання, склеювання й накладання є прийомом створення ефекту історичної мінливості. У дослідженні робіт Smarthistory науковці зазначають про те, що сам спосіб різати й комбінувати стає метафорою зруйнованої дійсності після війни [11].

Для Джорджа Гросса (G. Grosz) воєнна тема виявляється у серії графічних робіт про інвалідів війни та маргіналізованих міських мешканців. У монохромних аркушах з портфоліо «У тіні» («In the Shadows») він свідомо відмовляється від зрозумілої фігуративності. Як вважають дослідники видання «Музей сучасного мистецтва» («The Museum of Modern Art»), спрощення форми, ламкі контури та неясковий друк працюють мовою посттравматичної реальності Веймару [12]. На рівні загального огляду видавництво «МоМА» прямо визначає

рух Дада, як мистецьку відповідь на катастрофу Першої світової та культуру машин/масмедіа, тобто на ті самі сили, що призвели до розпаду традиційної репрезентації.

Дещо раніше Людвіг Майднер (L. Meidner) у циклі «Апокаліптичні пейзажі» («Apocalyptic Landscapes») передає катастрофу через перекошені перспективи, ламаний міський простір. Образ світу, що руйнується, стає містком від експресіонізму до післявоєнних деформацій і демонструє те, як тривога перед війною провокувала появу нових композиційних засобів. Джилл Ллойд (J. Lloyd) у книзі «Німецький експресіонізм: примітивізм і модерність» («German Expressionism: Primitivism and Modernity») аналізує творчість експресіоністів, зокрема Майднера, які за допомогою катастрофічних образів міст передавали відчуття кінця епохи [13].

Наведені приклади «експериментальних мов» (збірка-асамбляж Рауля Гаусмана, колаж/фотомонтаж Ганни Гьох, графічна редукція й ламкість лінії Джорджа Гросса, апокаліптична деформація простору Людвіга Майднера) демонструють, що форма стає не менш значущою за сюжет — саме через розірваність, фрагментацію та механічність матеріалу, художники починають говорити про досвід, що не піддається звичайному зображенню.

Неможливо не згадати і про період між війнами, який став ґрунтом для формування сюрреалізму і від самого початку був не лише естетичним, але й психологічним проєктом. Андре Бретон (A. Breton), автор «Маніфесту сюрреалізму» («Manifeste du surréalisme») впроваджував автоматичне письмо й візуальну імпровізацію як інструменти, здатні вивести на поверхню підсвідомі образи, що часто народжуються з досвіду війни та страху [14]. Для покоління, травмованого Першою світовою, така незрозумілість була водночас способом втечі та формою терапії. У цей час Рене Магрітт (R. Magritte) створює свої роботи, які демонструють відчуження та парадокс реальності. Так, у картині «Закохані» («The Lovers») обличчя двох постатей закриті тканиною, що перетворює інтимність на образ ізоляції. Вважається, що такий мотив відсилає до досвіду смерті та втрат, які залишилися від війни, а його складність для сприйняття робить сам твір символом міжвоєнної тривоги. Жаклін Шеньє-Жандрон (S. Chénieux-Gendron) у книзі «Сюрреалізм» («Surrealism») трактує закриті обличчя як символ ізоляції

після досвіду війни, де інтимний акт стає метафорою відчуження [15, с. 20].

Важливим буде згадати Іва Тангі (Y. Tanguy), який у «Безкінечній подільності» («Indefinite Divisibility»), створений у США, формує світ поза прямими посиланнями на реальність: простір виглядає безкрайнім неначе нескінченна пустеля, атмосфера важка й гнітюча, але водночас пронизана теплим світлом. Як зазначають працівники Художньої галереї Олбрайта-Нокса (Albright-Knox Art Gallery), автор не просто зображує абстрактний пейзаж, а матеріалізує сновидний простір, де форма стає образом підсвідомого [16].

У серії «Сузір'я» («Constellations») Жоан Міро (J. Miró) поєднані абстрактні символи з органічними ритмами, які перетворюють хаос війни на космічну символіку. У виданні «Музей мистецтва «Метрополітен»» («The Metropolitan Museum of Art, The Met») зазначено, що характерною рисою серії є численні форми — «...знаки, що нагадують зорі, очі, кола, трикутники та півмісяці, з'єднані тонкими чорними лініями, які створюють фантастичну решітку, ніби магічне сузір'я в космосі» [17]. Таким чином, сюрреалізм у міжвоєнний і воєнний період став своєрідною лабораторією для «незрозумілого мистецтва». Через закриті обличчя Р. Магрітта, абстрактні простори І. Тангі чи символічні «сузір'я» Ж. Міро митці не приховували, а радше підкреслювали невимовність досвіду травми, переводячи її в нову візуальну мову.

Важливим етапом у контексті даного дослідження є й повоєнне мистецтво. Абстракція виявилася однією з найсильніших стратегій, за допомогою якої художники працювали з колективною травмою. Вірменський митець Аршіл Горкі (A. Gorky), який пережив геноцид і вимушену еміграцію, у полотні «Печінка — це гребінець півня» («The Liver Is the Cock's Comb») створює гібридний простір, де біоморфні форми нагадують одночасно органи, пейзажі й символи. Як зазначають науковці музею «Buffalo AKG Art Museum», А. Горкі за допомогою унікального підходу до кольору й форми намагався передати болісний досвід дитинства та глибоку спорідненість із природою [18]. Саме через абстракцію він перетворює невимовне на візуальну мову, переплітаючи особисту трагедію з глобальним досвідом війни.

Кліффорд Стілл (C. Still), один із засновників абстрактного експресіонізму, у полотні «РН-971» створює розривні кольорові поля,

що нагадують геологічні шари й тріщини. Його абстракція не є відмовою від світу, а радше метафорою історичних розломів і незгасної напруги доби. Так, «...коли ми зустрічаємося з полотном Кліффорда Стілла, ми зустрічаємо самого художника... його поривчасті музичні форми, що прориваються з кольорових полів» [19].

Ад Рейнхардт (A. Reinhardt), одна з ключових постатей абстрактного експресіонізму, який радикалізує абстракцію, створюючи монохромні «чорні» полотна. У роботі «Абстрактний живопис» («Abstract Painting») він пропонує майже одну темну поверхню: на перший погляд вона здається порожньою, але при тривалому спогляданні виявляє приховані відтінки й геометричні структури. На сайті «МоМА» зазначено: «На перший погляд ця картина постає як пласка чорна поверхня. Але при довшому спогляданні виявляється більше, ніж один відтінок чорного та прихована геометрична структура» [20]. Абстракція Рейнхардта — це не відмова від світу, а картина-метафора катастрофічного століття, де максимально стислий образ запрошує до екзистенційної медитації.

Отже, якщо дадаїсти й сюрреалісти висловлювали воєнну травму через фрагмент і парадокс, то абстрактні експресіоністи послуговалися «мовою кольору» й матеріалу. Розірвані поля Д. Стілла, органічні гібриди А. Горкі, монохром А. Рейнхардта — усе це не втеча від війни, а інший рівень її символічного переживання.

У післявоєнній Європі художники дедалі частіше зверталися до гротеску та деформації як методів узагальнення досвіду катастрофи. Жан Фотріє (J. Fautrier) у серії «Заручники» («Les Otages») створює фактурні полотна, що нагадують скалічені тіла: густі пастозні шари імпасто утворюють «матеріальну рану», яка передає універсальне уявлення про травму війни. У виданні «Міжнародна мистецька газета» («The Art Newspaper») зазначено, що художник «звертається до понять деформації, потворності, болю та смерті», а техніка *haute pâte* включає наклеювання паперу на полотно й накладання товстих пастозних шарів, що дає змогу Ж. Фотріє матеріалізувати психологічну травму як фізичне живописне тіло [21]. Ще один приклад — це роботи Ганса Беллмера (H. Bellmer), який у своїх фотосеріях «Лялька» («La Poupée») конструював фрагментовані та спотворені тіла манекенів.

Таким чином, гротеск і деформація в післявоєнному мистецтві постали не як відступ

від художніх норм, а як нова, закономірна мова епохи. Ж. Фотріє, працюючи з фактурою, та Г. Беллмер, звертаючись до тілесної деформації, трансформували воєнну травму в узагальнені образи, які передавали відчуття страху, руйнування та глибоку кризу уявлень про людське тіло й образ людини загалом [22].

Війна не лише змінювала художні теми, але й радикально впливала на матеріали і техніки мистецтва. Одним із піонерів у цій сфері був Курт Швіттерс (K. Schwitters), який у своїй багаторічній роботі «Мерцбау» («Merzbau») перетворив власний будинок у Ганновері на тривимірний колаж з уламків, газетних вирізок, побутових предметів і сміття, утворивши простір, у який можна було увійти фізично. У післявоєнний час експерименти з матеріалом продовжує та розвиває і Йозеф Бойс (J. Beuys). У перформансі «Як пояснювати картини мертвому зайцю» («How to Explain Pictures to a Dead Hare») він заливає голову медом і золотим листом, беручи на руки мертвого зайця, до якого шепоче, ніби пояснюючи картину. За висновками спеціалістів «Артспер» («Artsper»), його діяльність — це втілення шаманських практик, що синтезують природну символіку (мед — життя, золото — чистота й відродження) із прагненням переосмислити мистецтво після катастрофи [23].

Післявоєнною новою мовою у мистецтві став матеріал, який використовували митці. Так, Альберто Буррі (A. Burri), працюючи над серією «Саккі» («Sacchi»), використовував обвуглені мішки, тканину, застібки, щоб створювати поверхні, які нагадують рани. Інтерпретація цих творів як «живопису після руйнування» отримала підтвердження в контексті виставки «Травма живопису» («The Trauma of Painting»), де «клаптеві поверхні Sacchi метафорично означали живу плоть, скалічену під час війни» [24].

Сучасна війна в Україні постає не лише як масштабна гуманітарна катастрофа, але й як потужний імпульс для переосмислення та оновлення мистецьких практик. Вона докорінно трансформувала як умови професійного існування художників, так і внутрішню логіку творчого процесу. З одного боку, митці змушені безпосередньо реагувати на досвід руйнувань, втрат і щоденної загрози, а з іншого — активізується пошук таких художніх форм, які були б здатні поєднати експериментальний характер із документальною фіксацією подій, особисте переживання — з колективною пам'яттю.

Починаючи з 2022 року виразно окреслилася тенденція до трактування мистецтва як форми свідчення, архівування та водночас психологічної роботи з травматичним досвідом. Авангардні та сучасні художні стратегії колажу, інсталяція, використання фрагментів, уламків, нестандартних матеріалів, а також залучення звукових і відеомедіа набули в умовах війни нових смислових вимірів. Мистецтво дедалі частіше функціонує не лише як засіб символічного узагальнення катастрофи, а й як активний учасник суспільного діалогу: спосіб осмислення травми, надання голосу свідкам та фіксації досвіду, який інакше ризикує залишитися невидимим або втраченим. У даному контексті художники та медіадіячі працюють на перетині образотворчого й соціального, перетворюючи експериментальні практики на механізм збереження пам'яті та формування культурної стійкості. Саме після 2022 року художники почали рухатися в цьому векторі особливо інтенсивно, позначивши нову фазу розвитку українського сучасного мистецтва, де документальна точність і художня метафорика стають взаємодоповнюваними.

Зокрема, Жанна Кадирова (Z. Kadyrova) у проєкті «Паляниця» («Palyanytsia») звертається до базового для української культури образу хліба. Вона презентувала округлі камені, оброблені так, щоб нагадувати традиційні паляниці. У воєнному контексті ця робота набула подвійного значення: з одного боку, вона символізує гостинність і щедрість української культури, а з іншого — нагадує про руйнування, втрати та неможливість простих радощів у час війни.

Варто згадати й роботу Олексія Сая (O. Sai), який у 2024 році презентував на фестивалі «Burning Man» артінсталяцію «I'm Fine» — монументальну скульптуру, створену з матеріалів, пошкоджених війною: дорожніх знаків, металевих решіток та уламків. Робота постає як зібрана з руїн конструкція, яка ніби промовляє від імені всієї країни, намагаючись зберегти гідність попри катастрофічні обставини. Іронічна фраза «I'm Fine» («У мене все добре»), винесена у назву, вступає в різкий дисонанс із реальною фактурою об'єкта, що складається з пошкоджених і зруйнованих матеріалів.

Дуже влучним прикладом є і робота Антона Логова, одного з ключових сучасних українських митців, який у 2022 році представив твір «Ангел, що переступає вибух». Це символічний образ, де ангел у дії постає над вибухом,

немов охоронець, але, водночас, є уособленням ламкої реальності війни. Художник підкреслює драматизм ситуації через матеріали: фарба на полотні, бронепластина та папір поєднані в єдину композицію. Важливим елементом є музейна рама, навмисно пошкоджена та частково деформована, що виступає метафорою порушеної культурної спадщини й зламаной історії. Завдяки таким прийомам твір набуває просторової глибини та контрастності: традиційні художні засоби поєднуються з матеріалами, які безпосередньо базуються на досвіді життя під час війни. Отже, ангел у цій роботі не лише символізує захист і надію, але й стає знаком уразливості, яка народжується з самої тканини війни.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Сучасні українські практики доводять, що експериментальне мистецтво у воєнний час не є елітарним жестом, відірваним від реальності. Навпаки, воно виступає способом вираження травми символічною мовою, яка зберігає пам'ять і створює простір для комунікації — від індивідуального полотна до колективних інсталяцій. Війна у XX–XXI століттях послідовно виступала вимушеною причиною для виникнення експериментальних художніх стратегій. Перша світова війна породила дадаїстські та експресіоністичні практики, що базувалися на фрагментації та колажі як образі розірваної реальності. У міжвоєнний час сюрреалізм використав алогічність і парадокс як мову роботи з травмою, перетворивши підсвідоме на поле мистецьких пошуків. Друга світова війна стала каталізатором для абстрактного експресіонізму: кольорові поля, біоморфні форми та радикальний монохром виявилися мовою, здатною передати невимовність досвіду катастрофи. Одночасно гротеск і деформація стали універсальним засобом узагальнення колективної травми, а експерименти з матеріалами (від уламків до обвугленої тканини) перетворили саму фактуру твору на символ руйнації.

У сучасному контексті українське мистецтво підтверджує цю історичну закономірність: митці активно використовують експериментальні форми від інсталяцій до цифрових медіа, щоб зафіксувати і трансформувати трагічний воєнний досвід. Таким чином, «незрозумілість» чи складність творів не є відстороненістю від реальності, а навпаки — способом якнайточніше передати досвід, який виходить поза межі звичних категорій.

Отже, війна як соціально-культурна катастрофа не лише спричиняє руйнування, але й, часто вимушено, формує підґрунтя для радикальних художніх пошуків. Саме в межах експериментального мистецтва воєнний досвід знаходить найбільш адекватну форму висловлювання — мову деформації, абстракції, парадоксу та матеріального сліду, що водночас фіксує пам'ять і відкриває можливість для нових смислових прочитань.

Перспективи використання результатів цього дослідження полягають у можливості застосування виявлених закономірностей під час формування освітніх і музейних стратегій роботи із воєнною травмою. Усвідомлення того, яким чином експериментальні мистецькі практики трансформують індивідуальний і колективний досвід у символічні форми, створює підґрунтя для розробки нових методик у мистецьких академіях, архівів документальної пам'яті та інтерактивних виставкових форматів.

З огляду на актуальність теми для сучасної України, окремим напрямом практичного застосування результатів дослідження може стати використання мистецьких практик у терапевтичних програмах для військових із посттравматичним синдромом як засобу психологічної реабілітації та відновлення дрібної моторики. Таким чином, результати дослідження мають потенціал не лише для теоретичного осмислення проблематики, але й для її практичного переосмислення в сучасному соціокультурному контексті та планування актуальних міждисциплінарних ініціатив.

Список використаних джерел

1. Adorno T. W. *Cultural Criticism and Society*. У: *Prisms*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1967. (дата звернення: 02.10.2025).
2. Gombrich E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton : Princeton University Press, 1960. (дата звернення: 03.11.2025).
3. Foster H. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1996. Повний текст (PDF): URL: <https://dl.icdst.org/pdfs/files/b3599df94306e65628a88a4190a3a897.pdf>. (дата звернення: 01.09.2025).
4. Virilio P. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London : Verso, 1989. URL: <https://www.vasulka.org/archive/Writings/war-cinema.pdf>. (дата звернення: 04.10.2025).
5. Greenberg C. *Avant-Garde and Kitsch*. *Partisan Review*, 1939. (дата звернення: 03.05.2025).

6. Hughes R. The Shock of the New. London : Thames & Hudson, 1991. URL: https://www.academia.edu/34590716/_The_Shock_of_The_New_Art_21_Takes_the_Art_Documentary_in_to_The_Twenty_First_Century_2002_pdf. (дата звернення: 07.12.2025).
7. Breton A. Manifesto of Surrealism. Paris, 1924. URL: <https://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil330/MANIFESTO%20OF%20SURREALISM.pdf>. (дата звернення: 03.11.2025).
8. Richardson M. Surrealism and Cinema. Oxford : Berg, 2006. Open Library: URL: <https://openlibrary.org/works/OL9160593W>. (дата звернення: 06.12.2025).
9. Ernst Ludwig Kirchner. Self-Portrait as a Soldier (1915). *Allen Memorial Art Museum, Oberlin College*. URL: <https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/13666/selfportrait-as-a-soldier>. (дата звернення: 10.07.2025).
10. Raoul Hausmann. Mechanical Head (The Spirit of Our Time) (с. 1919). *Centre Pompidou*. URL: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c5p9dEj>. (дата звернення: 01.12.2025).
11. Barden K. Hannah Höch. Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany. *Smarthistory*. URL: <https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-with-the-kitchen-knife-dada/>. (дата звернення: 03.07.2025).
12. MoMA Learning. Dada – Themes and Context. *The Museum of Modern Art, New York*. URL: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/. (дата звернення: 08.10.2025).
13. Lloyd J. German Expressionism: Primitivism and Modernity. New Haven : Yale University Press, 1991. URL: <https://www.germanexpressionismleicester.org/media/165688/Report-2-International-significance-of-the-collection.pdf>. (дата звернення: 03.08.2025).
14. Breton A. Second Manifesto of Surrealism. Paris, 1929. URL: <https://new-territories.com/blog/2013GSAPP-UPENN/wp-content/uploads/2013/08/Pages-de-manifesto2.pdf>. (дата звернення: 03.08.2025).
15. Chйnieux-Gendron J. Surrealism. New York : Columbia University Press, 1990. URL: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/14080/15162>. (дата звернення: 07.12.2025).
16. Yves Tanguy. Indefinite Divisibility (1942). *Buffalo AKG Art Museum*. URL: <https://buffaloakg.org/artworks/1956-17-indefinite-divisibility>. (дата звернення: 01.10.2025).
17. Joan Miry. Constellations (1940–1941). *The Metropolitan Museum of Art, New York*. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490007>. (дата звернення: 02.12.2025).
18. Arshile Gorky. The Liver Is the Cock's Comb (1944). *Buffalo AKG Art Museum*. URL: <https://buffaloakg.org/artworks/k19564-liver-cocks-comb>. (дата звернення: 05.08.2025).
19. Wilson M. On Clyfford Still's Fantastic Language of Abstraction. *Buffalo AKG Art Museum*. URL: <https://buffaloakg.org/blog/clyfford-still%E2%80%99s-fantastic-language-abstraction>. (дата звернення: 10.12.2025).
20. Reinhardt A. Abstract Painting (1963). *The Museum of Modern Art (MoMA), New York*. URL: <https://www.moma.org/collection/works/78976>. (дата звернення: 06.09.2025).
21. Alexandrova S. Catalogue raisonné of Jean Fautrier paintings reveals a prolific subverter of genres. *The Art Newspaper*. 2023. 5 URL: <https://www.theartnewspaper.com/2023/12/05/catalogue-raisonne-of-jean-fautrier-paintings-reveals-a-prolific-subverter-of-genres>. (дата звернення: 09.10.2025).
22. Hans Bellmer. La Poupée (The Doll) (1936). *The Metropolitan Museum of Art, New York*. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265515>. (дата звернення: 09.10.2025).
23. Takac B. Joseph Beuys and How to Explain Pictures to a Dead Hare (1965). *Artsper*. URL: <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-joseph-beuys/>. (дата звернення: 06.12.2025).
24. Burri A. Composizione (1953). *Guggenheim Museum, New York*. URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/717>. (дата звернення: 08.11.2025).

References

1. Adorno, T. W. (1967). *Cultural Criticism and Societ*. MIT Press. Retrieved from https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Adorno_CulturalCritique.pdf [in English].
2. Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press. Retrieved from <https://books.google.com/books?id=GQqHnQEACAAJ> [in English].
3. Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press. Retrieved from <https://dl.icdst.org/pdfs/files/b3599df94306e65628a88a4190a3a897.pdf> [in English].
4. Virilio, P. (1989). *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Verso. Retrieved from <https://www.vasulka.org/archive/Writings/war-cinema.pdf> [in English].
5. Greenberg, C. (1939). *Avant-Garde and Kitsch*. Partisan Review. Retrieved from https://www.ics.uci.edu/~djp3/classes/2004_01_ICS280/greenberg.pdf [in English].
6. Hughes, R. (1991). *The Shock of the New*. Thames & Hudson. Retrieved from https://www.academia.edu/34590716/_The_Shock_of_The_New_Art_21_Takes_the_Art_Documentary_in_to_The_Twenty_First_Century_2002_pdf [in English].

7. Breton, A. (1924). *Manifesto of Surrealism*. Paris. Retrieved from <https://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil330/MANIFESTO%20OF%20SURREALISM.pdf> [in English].
8. Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. Berg. Retrieved from <https://openlibrary.org/works/OL9160593W> [in English].
9. Ernst Ludwig Kirchner. (1915). *Self-Portrait as a Soldier*. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College. Retrieved from <https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/13666/selfportrait-as-a-soldier>
10. Raoul Hausmann. (1919). *Mechanical Head (The Spirit of Our Time)*. Centre Pompidou. Retrieved from <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c5p9dEj> [in English].
11. Barden, K. (n. d.) Hannah Höch. Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany. *Smarthistory*. Retrieved from <https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-with-the-kitchen-knife-dada/> [in English].
12. MoMA Learning. (n.d.). Dada – Themes and Context. *The Museum of Modern Art, New York*. Retrieved from https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/ [in English]
13. Lloyd, J. (1991). *German Expressionism: Primitivism and Modernity*. Yale University Press. Retrieved from <https://www.germanexpressionismleicester.org/media/165688/Report-2-International-significance-of-the-collection.pdf> [in English].
14. Breton, A. (1929). *Second Manifesto of Surrealism*. Paris. Retrieved from <https://new-territories.com/blog/2013GSAPP-UPENN/wp-content/uploads/2013/08/Pages-de-manifesto2.pdf> [in English].
15. Chénieux-Gendron, J. (1990). *Surrealism*. Columbia University Press. Retrieved from <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/14080/15162> [in English]
16. Yves Tanguy. (1942). *Indefinite Divisibility*. Buffalo AKG Art Museum. Retrieved from <https://buffaloakg.org/artworks/1956-17-indefinite-divisibility> [in English].
17. Miry, J. (1940–1941). *Constellations*. The Metropolitan Museum of Art, New York. Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490007> [in English].
18. Gorky, A. (1944). *The Liver Is the Cock's Comb*. Buffalo AKG Art Museum. Retrieved from <https://buffaloakg.org/artworks/k19564-liver-cocks-comb> [in English].
19. Wilson M. (2024, March 6). On Clyfford Still's Fantastic Language of Abstraction. *Buffalo AKG Art Museum*. Retrieved from <https://buffaloakg.org/blog/clyfford-still%E2%80%99s-fantastic-language-abstraction> [in English]
20. Reinhardt, A. (1963). *Abstract Painting*. The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Retrieved from <https://www.moma.org/collection/works/78976> [in English].
21. Alexandrova, S. (2023, December 5). Catalogue raisonné of Jean Fautrier paintings reveals a prolific subverter of genres. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2023/12/05/catalogue-raisonne-of-jean-fautrier-paintings-reveals-a-prolific-subverter-of-genres> [in English]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265515>
22. Beuys, J. (1965). How to Explain Pictures to a Dead Hare. *Artsper Blog*, March 14, 2025. Retrieved from <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-joseph-beuys/> [in English].
23. Takac B. Joseph Beuys and How to Explain Pictures to a Dead Hare. *Artsper*. URL: <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare-joseph-beuys/> [in English].
24. Burri, A. (1953). *Composizione*. *Guggenheim Museum, New York*. <https://www.guggenheim.org/artwork/717> [in English].

Подано до редакції 04.12.2025

Статтю прийнято 28.12.2025

Опубліковано 31.12.2025