

# Сади толерантності: війна на Донбасі очима українських художниць

Олена Мартинюк

*Інститут Гарімана, Колумбійський університет*

## Переклад з англійської Вояківської Аліни, Смик Лесі<sup>1</sup>

**Анотація:** В умовах війни, що вже давно розгортається на Донбасі, українські медіа вщент переповнені воєнними наративами та образами, а цей дискурс несе ознаки забруднення ідеологічними пережитками радянського культу Другої світової війни та численними фейковими новинами. Твори мистецтва, що зображують рани війни, здатні підірвати звичну візуальну мову воєнної пропаганди, де біль постраждалих – лише привід для оспівування невідворотного тріумфу героїв. Авторами більшості подібних творів в Україні на сучасному етапі стають жінки-мисткині, які висвітлюють травми війни через парасипативні практики, живопис та інсталяції, надаючи вкрай особисті точки зору або залучаючи у якості учасників людей, уражених війною. І хоча їхня творчість нерідко торкається екстремальних обставин, вона присвячена терпимості – як з точки зору витривалості, так і взаєморозуміння, необхідного для гармонійного співіснування. Тривалий перформанс Алевтини Кахідзе дозволяє осмислити війну на Донбасі з різних сторін, навіть з погляду садівника. Турбота про рослини асоціюється в жінки з рідною матір'ю, яка померла на окупованій території, відмовившись покинути свій сад. Скульптури Марії Куліковської перетворилися на мішені для куль сепаратистів в окупованому центрі сучасного мистецтва в Донецьку. На картинах Влади Ралко, що зображують понівечені тіла, метафорично проступають шрами, нанесені війною, що триває. Полотна і скульптури Марини Скугаревої і Анни Звягінцевої стосуються руйнування репрезентації війною, а в концептуальному перформансі Лії і Андрія Достлевих розглядається процес загоєння воєнних ран. Мистецтво не влаштовує видовище з «чужого болю», але й не вважає його таким, що неможливо зобразити. Мистецтво прагне віднайти емпатичну альтернативу традиційним воєнним наративам.

---

<sup>1</sup> Український переклад виконано в рамках навчально-виробничої практики студентів-магістрів з перекладу та редагування, яка є частиною освітньої програми «Художній переклад з англійської мови, літературне редагування та менеджмент перекладацьких проєктів» кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Керівники навчально-виробничої практики: д.філол.н., професор Лада Коломієць, к.філол.н., асистент Олена Підгрушна.

**Ключові слова:** толерантність, співчуття, диференційована оплакуваність життя, нерепрезентативність, видовище війни, російсько-український конфлікт.

**Російська** поетеса і письменниця Лариса Рейснер, яка була пов'язана з течією акмеїзму<sup>2</sup> перед тим як стати пристрасною комуністкою та в 1919 році зайняти посаду комісара Морського генерального штабу РСРР, відвідала Донбас після свого гамбурзького роману з німецьким революціонером Карелом Радеком (Karel Radek). Революційне завзяття і враження від шахтарського регіону на сході України надихнули на написання книги «Вугілля, залізо і живі люди» (1925). У своїй книзі Рейснер прагнула показати благодію вплив більшовицької революції на вугільну промисловість та її працівників, але замість цього зобразила відверто гнітючу картину жахливих умов праці і життя шахтарів. В її описі місцевого ландшафту – похмурої пустки, уздовж якої височіють насипні гори зі сланцю, відчувається щось вічне і знаменне: «На полях, пласких, як стіл, вкритих запиленою скатертиною долину, відділені один від одного проміжками в кілька верст, височіють рівні гострокінечні конуси, геометрично правильні самотні гори» (Рейснер 361). Ці чорні піраміди – знамениті донбаські терикони, впізнаваний символ регіону, що сьогодні залишається настільки ж актуальним, як і сто років тому. Оповідь Рейснер про стан вугільної промисловості в 1925 році можна було б влучно проілюструвати серією українського фотографа Олександра Чекменьова «Донбас» (1994–2015). У цій серії похмурі терикони чергуються з портретами суворих шахтарів із чорними долонями, в які безжально і назавжди в'їлася вугільна кіптява, що працюють у тісних і темних шахтах, та зображенням їхніх жахливих умов життя.<sup>3</sup> Упродовж багатьох років така похмура картина вважалася символом Донбасу, і лише радянський бюрократ Володимир Дегтярьов (1920–1993), перший секретар Донецького обласного комітету Комуністичної партії України в 1960–1970-х роках, спробував змінити його. Після відвідин

---

<sup>2</sup> Акмеїзм – напрямок у російській поезії 1910-х років. Поезія акмеїзму виступала проти містицизму та складних метафор, яким надавали перевагу письменники-символісти, і навпаки, оспівувала повернення до конкретного значення слова. Антична культура розглядалася поетами-акмеїстами як одне з найвищих досягнень людської цивілізації. Серед відомих представників напрямку були Анна Ахматова, Микола Гумільов та Осип Мандельштам.

<sup>3</sup> За даними Кроулі та Оста (Crowley and Ost), у 1997 році зарплата українського шахтаря була втричі нижчою, ніж у 1990 році, і складала лише 3–5 відсотків від середнього світового рівня.

садів Версаля у Франції Дегтярьов загорівся ідеєю перетворити підвідомче йому місто в «місто мільйона троянд». Це популярне радянське кліше тиражували на листівках і в інших засобах масової інформації з ілюстраціями троянд, розсаджених по всій столиці Донбасу заради втілення його мрії – фантазмагоричного протиріччя між вигаданим символом і суворими реаліями життя в регіоні.

Розв'язана сепаратистами за підтримки російської влади в 2014 році війна на Донбасі внесла ще більше похмурих відтінків у і без того безрадінний портрет регіону. Вся історія Донбасу втілює травми різних поколінь; серед цих подій – примусова індустріалізація за участю переміщених селян у XIX столітті,<sup>4</sup> розкуркулення (арешти, депортації або страти заможних селян та їхніх сімей), Голодомор (штучний голод 1932–1933 рр.), сталінські чистки на початку радянських часів і ще одна хвиля переміщення населення після великого голоду та руйнувань Другої світової війни (1939–1945 рр.).<sup>5</sup> Результатом такої травматичної історії стало поліетнічне населення регіону, зокрема великих міст; а колективну ідентичність тут створювали на основі певних професій, а не національному чи етнічному походженні. Скориставшись моментом політичної нестабільності після Євромайдану (Революції Гідності) 2013–2014 рр., навесні 2014 року невідомі бойовики спробували захопити будівлі державної адміністрації в багатьох південних і східних містах України. У Донецьку і Луганську ці спроби увінчалися успіхом і призвели до повномасштабних військових дій за участю як регулярної української армії, так і російських збройних формувань.<sup>6</sup> Цей тривалий військовий конфлікт потягнув за собою численні смерті й поранення серед військовослужбовців і цивільного населення. У його результаті вже загинуло понад тринадцять тисяч осіб (зокрема 298 пасажирів рейсу MH17 авіакомпанії Malaysian Airlines),<sup>7</sup> налічується колосальна кількість переміщених осіб і внутрішніх біженців, на окупованих частинах Донбасу були створені табори полонених, та стали відомими численні випадки тортур, викрадень і публічних фізичних покарань.

---

<sup>4</sup> Докладніше про шахти Донбасу наприкінці XIX століття можна дізнатися із спогадів гірничого інженера Феніна; див. Фенін.

<sup>5</sup> Третина українців, репресованих під час сталінських чисток, були мешканцями Донбасу; див. Куромія.

<sup>6</sup> Додаткову інформацію про причини вразливості Донбасу перед військовим конфліктом можна знайти у роботі Єкельчика (Yekelchuk 123–133).

<sup>7</sup> Згідно з підрахунками ООН, про які повідомлялося на Радіо Свобода, з 14 квітня 2014 року по 31 липня 2020 року було вбито 13 100–13 300 осіб та поранено 29 500–33 500 осіб серед військових та цивільного населення (Єрмошенко).

Крім того, розпочалася інформаційна війна з використанням пропаганди і фейкових новин. Однією з найвідоміших вигадок був сюжет російського державного каналу «Росія 1» про хлопчика, якого нібито розп'яли українські військові на площі Леніна у місті Слов'янськ Донецької області (Халдарова і Пантті (Khaldarova and Pantti)). Така підла брехня посилила атмосферу паніки і страху, викликаних війною, та погіршила ставлення широкого загалу до регіону.

Велика кількість українських митців вважали за необхідне відкрито боротися з російською пропагандою, використовуючи власну творчість для розвитку активістського і волонтерського руху в Україні. Завдяки кільком міжнародним виставкам, присвяченим художній реакції на Євромайдан і війну на Донбасі, їхнє мистецтво завоювало широку популярність. Наведу декілька прикладів: «Я – крапля в океані» (2014, Будинок художників у Відні, куратори Аліса Ложкіна та Костянтин Акінша), «Перманентна революція: сучасне українське мистецтво» (2018, Музей Людвіга, Будапешт, куратори Аліса Ложкіна і Костянтин Акінша), «На лінії фронту. Українське мистецтво, 2013–2019» (2019, Мексика, Канада, 2020, куратори Світлана Бедарева і Ганна Дейкун).<sup>8</sup> Серед перших реакцій митців-активістів були інтервенціоністські роботи стріт-арт художника Сергія Захарова з арт-групи «Мурзилка». У цих роботах, розміщених у 2014 році на вулицях рідного для художника Донецька, висміювалися ополченці-сепаратисти; за них митця заточили у в'язницю і катували.<sup>9</sup>

На 56-й Венеційській бієнале «Все майбутнє світу» (2015) в українському павільйоні було представлено кілька творів мистецтва, які в очах громадськості стали знаковими репрезентаціями війни на Донбасі, наприклад перформанс Відкритої групи «Синонім до слова «чекати»».<sup>10</sup> Під час цієї інсталяції велася онлайн-трансляція з будинків призваних українських солдатів, які брали участь у військових діях на Донбасі. Впродовж всього виставкового періоду учасники Відкритої групи спостерігали за відео. Так, вони уособлювали

---

<sup>8</sup> Докладне обговорення мистецтва Євромайдану див. у Козака; каталог виставки «Перманентна Революція» також містить приклади мистецьких реакцій на події Революції Гідності та війни на Донбасі. Також щодо обговорення мистецтва про війну на Донбасі див. розділ «Посттравма» книги «Перманентна революція» (Ложкіна 500–09).

<sup>9</sup> Після визволення з донецької в'язниці Захаров поділився своєю історією у графічному романі «Діра».

<sup>10</sup> Обговорення інсталяції Відкритої групи, а також деяких робіт Микити Кадана та Миколи Рідного на тему війни на Донбасі див. у статті Яковленко «(Не)видимая сила емпатии».

процес очікування і мінялися місцями лише після повернення солдата додому. У тому ж павільйоні Микола Рідний показав свою серію «Сліпа пляма», у якій використав зображення з репортажів ЗМІ про війну на Донбасі, які були майже повністю закритими великими чорнильними плямами, що символізувало спотворення матеріалів про війну пропагандою.<sup>11</sup> Виставка Нікити Кадана «Труднощі профанації», представлена в теплицях на бієнале, протиставляла зібрані художником уламки під час війни паросткам живої квасолі, натякаючи на короткочасність пам'яті. Кадан неодноразово виступав з ефектними художніми коментарями щодо війни на Донбасі, зокрема в інсталяціях «Захист рослин» (2014), «Укриття» (2015) і «Одержимий може свідчити у суді», виставлених в Національному музеї історії України та в рамках бієнале «Київська школа» 2015 року. Остання інсталяція була конструкцією із полиць, подібних до архівних, на яких розташували предмети з колекції Національного музею історії України, що стосувалися Донбасу і Криму, упереміш з артилерійськими снарядами, зібраними в зоні бойових дій, і приватними предметами побуту, наприклад кімнатними рослинами. Таким чином, Кадан створює нову логіку історичного оповідання поза контролем будь-якого ідеологічного наративу для викладу жорстокості війни. Цей потужний витвір мистецтва виставили на Пусанській бієнале і в Музеї сучасного мистецтва в Антверпені в 2018 році.<sup>12</sup>

У цій статті не досліджується ані партизанська творчість, ані творчість, що містить свідоцтва війни, ані творчість, зосереджена на політиці пам'яті та спотворенні реальності пропагандою. Від початку воєнних дій в Україні було створено безліч переконливих творів мистецтва такого плану; вони невпинно розкривають фрейми війни в контексті того, що Джудіт Батлер (Judith Butler) називає «репрезентативними режимами, через які вона діє і які раціоналізують її власне функціонування» (29). Таке мистецтво наближує до глядача матеріальну реальність війни, невіддільну від її інформаційного обрамлення, та цікавиться правдою і репрезентативними стратегіями, здатними вплинути на уявлення суспільства про війну.

У мистецьких наративах Донбасу переважають чоловічі історії та міфологія: від шахтарів, які прославилися своєю жертвовою працею і страйками, що вплинули на політичні рішення в усьому СРСР, до нинішніх героїв війни і солдатів військового конфлікту. Але історію жінки Донбасу почути доволі важко. Твори українських мисткинь, що реагували на революцію 2014 року і війну в Донбасі, а також на зміни в

---

<sup>11</sup> Наразі ця робота Рідного знаходиться в колекції Художнього музею Людвіга.

<sup>12</sup> Наразі ця робота Кадана знаходиться в постійній колекції музею.

соціальних ролях українських жінок, прискорені цими конфліктами, отримали небагато критичної і суспільної уваги. Не бажаючи поставати лиш безпорадним і безголосим фоном для героїчних вчинків (дискурс, успадкований від радянської військової пропаганди), мисткині в своїх досить особистих, іноді біографічних, але незмінно емпатичних творах відображають буквально і дискурсивне насильство, жертвами якого стають жінки. Їхнє мистецтво першочергово стосується етичності репрезентації та впроваджені Батлер (Butler) концепції «диференційованої оплакуваності життя». Окрім вивчення ієрархії цінності, якою ЗМІ і громадська думка наділяють людей по обидва боки конфлікту, це мистецтво звертається до репрезентаційного хаосу, породженого війною, і висвітлює заціпеніння, незрозумілість і застій у творчості, а також безуспішність і неефективність реалістичної образності. Перформанси Алевтини Кахідзе і Лії Достлевої, скульптури Марії Куліковської і Анни Звягінцевої, картини Влади Ралко і Марини Скугаревої не зображують звірства війни і не свідчать про страждання жертв війни напряму. Більше того, жоден з цих творів мистецтва не зачіпає тему війни настільки відкрито, щоб його можна було відразу визнати репрезентацією війни.

З методологічної точки зору, дослідження складної образності війни почалося з теорії французького філософа Жака Рансьєра (Jacques Rancière) про нерепрезентативність у мистецтві. Коли йдеться про катастрофічні та жорстокі події, розгораються дебати про те, що ж вважається допустимим для зображення. Ці дебати порушують два основних питання цієї статті: теми етичності і провалу репрезентації. Я стверджую, що відсутність прямого візуального реєстру в художній реакції митців на травматичну і катастрофічну російсько-українську війну на Донбасі не є «етичним поворотом», проти якого виступає Рансьєр, коли неможливість зображення катастрофи перетворюється на заборону, що свідчить про небажання критичного соціального інакодомства. Натомість українські художниці виконують протилежну дію: вони не замовчують репрезентацію, а розширюють візуальне поле, цим самим висловлюючи співчуття та документуючи режими образності, породжені війною.

Війна як руїна візуальної та вербальної репрезентації постає у поліфонічній розмові між Сьюзен Зонтаг (Susan Sontag), Вірджинією Вульф (Virginia Woolf) і Джудіт Батлер (Judith Butler), що розгортається вже близько сторіччя довкола пошуку протитрути від «одвічної спокусливості війни» (Зонтаг 122). Окрім схожих пошуків, українських мисткинь також цікавить питання про те, яким чином радянський дискурс про Другу світову війну прослизає в публічне обговорення війни на Донбасі. Таким чином, ці художниці не тільки звертаються до

загальної нездатності мови описати війну, вони також препарують мову, просочену застарілою радянською ідеологією, яка зображує беззахисну батьківщину під захистом чоловіків-воїнів, та викривають старі кліше і символи, що переплітаються з новими історіями і смислами.

Дивовижно, але тема квітів і садів з'явилася в серії особистих інтерв'ю, які я проводила влітку 2019 року з українськими мисткинями, які висвітлювали тему війни на Донбасі. Досить часто, сад виступав темою та функціональною метафорою для позначення жахливого впливу війни на суспільство, оскільки йшлося про корозію реальності, розкладання смислів, символів і дестабілізацію репрезентації як такої. Ці інтерв'ю (і деякі пізніші висловлювання) послужили основою для даної статті. Тут я розглядаю репрезентаційний колапс, спровокований війною на Донбасі, та досліджую специфічне жіноче художнє бачення війни.

#### ОСОБИСТЕ БАЧЕННЯ №1: НЕВИДИМИ РАНИ, НАНЕСЕНІ ВІЙНОЮ

Варто зауважити, що один з найбільш знакових творів мистецтва війни на Донбасі «Номо Вулла» створила Марія Куліковська (нар. 1988) за два роки до початку військового конфлікту. Скульптурний триптих української мисткині кримського походження був продовженням виставки «Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ: право на самоконструювання в умовах патріархату», організованої Оленою Червоник для мистецького фонду «Ізоляція» в Донецьку в 2012 році. Фонд «Ізоляція» був створений в 2010 році філантропом Любов'ю Михайловою на місці покинутого радянського заводу ізоляційних матеріалів. У 2014 році територію фонду «Ізоляція» захопили найманці самопроголошеної Донецької Народної Республіки.<sup>13</sup> Бойовики використовували скульптури Куліковської «Армія клонів» (2010) з виставки «Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ» і «Номо Вулла» (обидві роботи були зліпками з оголеного тіла художниці) як мішені для тренувань після захоплення приміщень фонду.

---

<sup>13</sup> Фонд переїхав до Києва, але не зміг забрати ні обладнання, ні мистецькі твори, що були на його території. Хроніку захоплення та вигнання див. у статті «Ізоляція у вигнанні».

**Малюнок 1. Марія Куліковська, «Номо Bulla – Людина як мильна бульбашка», Донецьк, Україна, з колекції фонду «Ізоляція», 2012–2014, надано мисткинею.**



Виставка «Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ» присвячувалася багатозаровій гендерній зумовленості, що існує в Україні, де традиціоналістський патріархат поєднується з радянським утопічним міфом про гендерну рівність.<sup>14</sup> Куліковська взяла участь у виставці, показавши свій блискучий скульптурний і перформативний проект «Армія клонів». Під час реалізації проекту у 2010 році, ще студенткою архітектурного факультету, вона приділяла багато часу роздумам про те, як просторова конфігурація впливає на структури мислення, зокрема на думки про гендерні норми. З дитинства Куліковську оточували руїни давньогрецького поселення Пантікапей (нині місто Керч), і також зачарували каріатиди – колони у формі жіночих тіл. Розмірковуючи про їхню конструктивну утилітарну функцію в будівлі, Куліковська не могла не замислитися про хитке становище жінок в українському суспільстві, визнаних рівними на позір, проте обтяжених обов'язками на роботі і вдома, до того ж засуджуваних за власну жіночність.

<sup>14</sup> Див. пояснювальну записку куратора Червоник «Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ» (“Gender in IZOLYATSIA”).



Кидаючи виклик обмеженням універсалізуючої освіти, що ігнорує жіночу унікальність, Куліковська вирішила простиставити цій нормативності копії свого тіла, якими вона почала заповнювати простір, запозичивши образ каріатиди як моделі. Виліплені з білого алебастру, навчального матеріалу, що нагадує мармур, анатомічно точні зліпки тіла художниці не мали рук. Це каліцтво нагадувало найвідоміших каріатид з афінського Парфенона і одночасно підкреслювало беззахисність та крихкість армії мисткині. Скульптури розмістили в громадському парку Києва, а сама художниця зіткнулася із розлученими перехожими, яких обурила поява анатомічних копій жіночого оголеного тіла в громадському місці. Їхній гнів ще більше посилювався, коли вони помітили справжню модель, яка безсоромно походжала поруч (Куліковська).

Для проекту «Номо Bulla», реалізованого на території «Ізоляція» в серпні 2012 року, Куліковська змінила матеріал з гіпсу на напівпрозоре кольорове мило. Виконані нею форми тіла з мила, ніжного і м'якого матеріалу, повинні були передати ефемерність і вразливість людського стану. Піддаючись руйнівному впливу природних стихій і часу, скульптури мали демонструвати травми тілесного існування в світі і красу повільного розпаду. Червоник у кураторському коментарі посилювала на натхненні творчістю доби рококо теми смертності, розпаду і швидкоплинності людського життя.<sup>15</sup> Більше того, різнокольорові мильні бульбашки нагадували знамениту фразу римського автора Марка Теренція Варрона «Номо Bulla», в якій він порівнював людське життя з мильною бульбашкою, яка переливається красивими кольорами, перш ніж вибухнути і зникнути назавжди. Проект мимоволі підійшов до похмурого фіналу після захоплення бойовиками приміщень «Ізоляції», оскільки форми тіла Куліковської обстрілювали та нещадно знищили – і виною тому не час, а відверте насильство. Тим часом влада так званої Донецької республіки перетворила резиденцію «Ізоляції» на концентраційний табір, піддаючи психологічному і фізичному насильству реальних людей поряд зі скульптурами (Асеєв та Умланд (Aseyev and Umland); Медійна ініціатива за права людини). Знищення творів мистецтва не задокументували, але цим фактом похвалилися перед російськими журналістами один з колишніх відвідувачів, який заявив, що розстріл був його власним перформансом (Куліковська). Навіть без візуальних доказів, розправа над творами мистецтва, які були зліпками з тіла мисткині викликає глибинну реакцію, сильнішу ніж та, яку планувала художниця під час створення роботи.

---

<sup>15</sup> Див. пояснювальну записку куратора Червоник (Chervonik), «Номо Bulla».

На думку Жана-Франсуа Ліотара (Jean-François Lyotard), категорія кантівського «*піднесеного*» пов'язана з катастрофами божественної природи, несумісними з людським досвідом і тому незбагненними. Оскаржуючи ідею нерепрезентативності, Рансьєр (Rancière) виступає проти впливу етичного повороту, який «звів мистецтво до етичного споглядання невідтворюваної катастрофи» (201). Замість цього Рансьєр виступає за художнє й політичне інакодумство і «відсутність неможливості репрезентації». Для Рансьєра «все може бути репрезентовано», навіть такі теми, як знищення європейських євреїв (196). Голокост – жорстоке звірство, заподіяне людьми – майже не документувався візуально, але багаторазово репрезентувався в культурних артефактах, пам'ятниках, фільмах і картинах, незважаючи на знамениту заяву Теодора В. Адорно (Theodor W. Adorno) про те, що після Освенциму поезія і все мистецтво неможливі. Рансьєр, навпаки, бачить у руйнуванні репрезентативного порядку Голокостом перспективу трансформації і відносить фільм Клода Ланзмана (Claude Lanzmann) «Шоа» (*Shoah*, 1985) до числа результативних реакцій на цю травматичну подію. Невидиме насильство над творами Куліковської розгортається в нашій уяві так само, як спогади очевидців Голокосту в фільмі Ланзмана. Вони, хоч і позбавлені візуальних доказів, виступають свідченням самих себе.

Напередодні війни Куліковська документувала трансформації скульптур під час кількох візитів до Донецька, зокрема під час останнього візиту в березні 2014 року, який збігся з короткочасним Донецьким Майданом. Художниця стала свідком нападу розлюченого натовпу на мирну проукраїнську демонстрацію біля пам'ятника Тарасу Шевченку, причому міліція не перешкоджала цьому. Рятуючись від загострення конфлікту, Куліковська ненароком потрапила у руки таксиста, який виявився прихильником російського вторгнення і погрожував їй вбивством. Наступного дня, покидаючи Донецьк назавжди, Куліковська передчувала (і, як з'ясувалося, не помилилася), що бачить свої скульптури востаннє.

**Малюнок 2. Робота Марії Куліковської та Олега Винниченка [MKUV Studio] «Hortus Conclusus: закритий сад», 2019, балістичне мило, текстильні квіти, колекція фонду Zenko Foundation, Україна, надано мисткинею.**



Вигнанка з рідного Криму, Куліковська працює в Україні та Швеції, звільняючись від пережитих травм за допомогою перформансів і нових скульптур. Під час бієнале сучасного мистецтва «Manifesta 10» у Санкт-Петербурзі влітку 2014 року Куліковська показала перформанс під назвою «254» – назва відсилає на реєстраційний номер, який вона отримала як біженка у Києві. Загорнувшись в український прапор, Куліковська розпростерлася на сходах Ермітажу. Протягом півгодини відвідувачі не звертали на неї уваги, поки один з них не повідомив поліцію про порушення громадського порядку.

Ще студенткою художнього факультету в Швеції, Куліковська шукала мило для створення нової серії форм і дізналася, що військові використовують цей матеріал для балістичних навчань, оскільки він має щільність подібну до людського тіла. Після цього відкриття Куліковська використовувала військове балістичне мило для своєї

нової серії скульптур, які вона охарактеризувала середньовічною метафорою *Hortus Conclusus*, закритого саду, що символізує невинність Діви Марії. Для своєї виставки 2019 року «Моя шкіра – моя справа» в Одеському художньому музеї Куліковська поєднала балістичне мило з текстильними квітами, тим самим створивши сади всередині форми власного тіла.<sup>16</sup> Для Куліковської її тіло – це останній бастион, її власна територія, на якій можна вирощувати і захищати внутрішні квіти, що не випалив досвід війни, переміщення, міграції та вигнання.

#### РУЙНАЦІЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ №1: СВІТ ШКЕРЕБЕРТЬ

На відміну від Рансьєра (Rancière), який перш за все вивчає філософські наслідки руйнування репрезентації, породженого хаосом і спустошенням через війну, книга Зонтаґ «Споглядаючи чужі страждання» (Sontag, *Regarding the Pain of Others*) завоювала загальне визнання як джерело розгорнутого аналізу образності війни. Винахід камери, зокрема її здатність фіксувати швидкі рухи, переніс можливості документування картин війни на новий рівень. Зонтаґ аналізує наслідки того, як класичні методи композиції, ритму, світла, тіні і балансу стають засобами створення прекрасних і одночасно жахливих зображень війни, що нищить будівлі і тіла, перетворюючи їх на аморфну масу. Зонтаґ нагадує нам, що тілесні муки – найбільш канонічна тема мистецтва: століттями тілесні страждання демонструвалися глядачеві релігійного живопису на знаменитих полотнах (42). Тим не менш, однією з цілей книги Зонтаґ є прагнення піддати сумніву буденність, з якою стало сприйматися видовище війни в побуті: «Це сприйняття страждань та болю інших, що гніздиться в релігійному мисленні, в якому біль пов'язаний із жертовністю, а жертовність із піднесенням – сприйняття, яке у сучасній свідомості викликає відчуження і розглядає страждання як помилку, нещасний випадок або злочин» (99).

Серед українських мисткинь особливий хист до вивчення травм та їх візуальних проявів має Влада Ралко (нар. 1969) завдяки своїй ґрунтовній роботі з категорією потворного. Ця концепція Юлії Кристевої (Julia Kristeva) допомогла Ралко проаналізувати механізми витіснення, що впливають на психіку і призводять до деформації особистості, зумовленої примусовим позбавленням від усього, що вважається мерзеним, жахливим або огидним. Ралко відома своїми

---

<sup>16</sup> Додаткову інформацію разом із ілюстраціями можна знайти на сайті Одеського музею образотворчого мистецтва; див. Куліковська «Моя шкіра».

картинами із зображенням понівечених і страждаючих тіл, нерідко намальованих у яскраво-рожевих тонах, ніби з них здерта шкіра або видно нутрощі. Однак цей непристойний надлишок реальності, що притишений Над-Я або соціальним порядком, набуває гострої пронизливості в умовах зіткнення з жахливим видовищем війни. Серія Ралко «Київський щоденник» (2013–15), яка почалася з документування Євромайдану і надалі фіксувала анексію Криму та війну на Донбасі, резонує із зауваженням Зонтаг щодо «Есе про війну» Сімони Вайль (Simona Weil, *Essay on War*): «Насильство перетворює кожну свою жертву на річ». Понівечене тіло на картинах Ралко, що спочатку вказувало на внутрішню війну прихованих бажань і драм, сьогодні набуває тривожної реальності. За словами Ралко, «якщо раніше тіло було цілим, незважаючи на війну, що вирувала всередині нього, то тепер війна атакує тіло ззовні: вона завдає рани і відмітини, вона ампутує».<sup>17</sup> Тобто війна вивертає речі і поняття навиворіт, оскільки реальність руйнується разом із будь-якою мовою, якою можна її описати.

«Київський щоденник» Ралко – це панорама жорстокості війни, пронизана пережитками радянських часів, а також воскреслими фольклорними символами. Безногі і безрукі тулуби, макабричні пошарпані ляльки, цівки крові, вибухи, сповиті немовлята на тлі темної землі і неба – це колекція найжахливіших метафор, які несе в собі війна. Серед ранніх малюнків серії – зображення людського тіла, що протискується в отвір кабінки для голосування, де його перетворюють в неприємну масу м'ясного фаршу. Чорний фон, зафарбований нашвидкуруч, контрастує з прозорою крихкістю рожевого людського тулуба і ніг, обведених тонким маркером. Тілесні муки на цьому малюнку натякають на так звані референдуми в Криму і Донбасі і несамовите насильство, що послідувало за ними.

Одна з найстрашніших метафор в серії Ралко – сповитий солдат-немовля: жахливе поєднання немовляти у пелюшках і забинтованого людського тулуба з ампутованими кінцівками. Сповитих немовлят укладають спати в ряд на грізні військові машини; на малюнку наведений відомий рядок з народної колискової пісні «Ой ходить сон коло вікон»: «Де хата новесенька, там дитина малесенька». Ще один рядок із відомої старої колискової «Покладу ті під лавицю» прикрашає малюнок, на якому зображена молода мати, що тримає на руках заплаканого солдата з ампутованими кінцівками. На задньому плані – хаос з темно-коричневих мазків, вибухів і типових радянських багатоквартирних будинків. Єдиний колірний акцент – яскраво-

---

<sup>17</sup> З неопублікованого висловлювання, яке Влада Ралко написала для виставки у Харкові «Війна/ВОНА: осмислення війни з позиції жіночого» (2014).

червоні уста солдата, який кричить і плаче, немов немовля, що закинули в цей світ (мал. 3).

**Малюнок 3. Влада Ралко, з циклу «Прихисток поета», частина серії «Київський щоденник», авторська версія оригіналу, 2014, акрил, перманентний маркер на папері, 200x120 см, надано художницею.**



Мотив немовляти-солдата – це трансформація теми тулуба у творчості Ралко, поштовхом до якої слугувала війна. За словами художниці, колишні античні алюзії на безруку Венеру поступилися місцем асоціаціям зі сценами успіння на іконах, де тіла святих надійно

укриті тканиною, та захисними коконами комах, які у своїй двозначності можуть таїти в собі або життя, або порожнечу (Ралко). Нерухомість закутаної фігури перегукується з незбагненим насильством війни.

Остаточне сум'яття війни передається ще однією зміною протилежностей: Марс і Венера обмінюються образами та ролями на малюнках Ралко і на її масштабних картинах, створених під час арт-резиденції в Каневі. На монументальному (близько 4,5 метрів довжиною) полотні Ралко «Венера і Марс» (2016) – художній алюзії на «Венеру і Марса» Сандро Боттічеллі (1485, Національна галерея, Лондон, Велика Британія) – богиня кохання зображена у військовій формі – скорботною, тривожною і настороженою. Венера в масці тримає автомат і стріляє з нього в бік похмурих радянських будівель на задньому плані. На передньому плані разом з нею зображений Марс, бог війни, оголений, пасивний і, здається, занурений в сон. Темна грозова хмара за спиною Венери загрозливо рухається до будівель, прикриваючи при цьому моторошну фігуру з головою і ногами кролика, яка тримає сповите немовля (мал. 4).

**Малюнок 4. Влада Ралко, «Венера та Марс», 2016, акрил на полотні, 200 x 450 см, з колекції Юрія Сташківа, надано художницею.**



Прозаїчна архітектура радянської епохи перестала бути нейтрально знеособленою та несподівано багатозначно заговорила про пастки радянського минулого. Ралко підкреслює, що радянська рутинна стала однією з причин війни на Донбасі. «Війна не з'явилася нізвідки, – стверджує вона, – вона має своє коріння, і ця війна виникла з нашої повсякденної згоди з радянською побутовою матеріальністю, як і раніше всюдисущою» (Ралко). Типові хрущовські багатоповерхові

будинки, що розрослися в кожному українському місті і містечку, радянський утилітарний дизайн, характерний для більшості адміністративних і лікарняних приміщень – все це сприяє тому, що радянська ідеологія досі просочується в громадські дискусії про життєві соціальні питання. Обговорення війни на Донбасі найбільш яскраво демонструє пережитки радянської ідеології. Американська дослідниця Джесіка Зихович (Jessica Zychowicz) у своїй книзі про українське феміністське мистецтво останніх років, яка охоплює обговорення серії «Київський щоденник» Ралко, вказує на наративні структури в дискусіях про війну, успадковані від радянської політики пам'яті. Вона називає їх «провідними наративами трагедії і страждання, які колись забезпечували прославлення і катартичну функцію наративу про перемогу Червоної армії в радянській монополії суспільної пам'яті» (Зихович 247). Ралко навмисно використовує фрагменти радянської дійсності в своїх роботах; це не тільки архітектурні елементи, а навіть коричнево-темні фони, які нагадують популярні кольори стін радянських адміністративних будівель. Художниця відчужує звичні об'єкти й оточення, закликаючи до реформування повсякденності, щоб створити контрнратив війни наперекір пережиткам радянської ідеології.

Візуальна мова війни особливо схильна до кліше і шаблонів. Зонтаг (Sontag) простежує коріння традиції зображати війну як «доблесну колективну прогулянку виключно для чоловіків» у знімках фотографа Роджера Фентона (Roger Fenton), який вперше задокументував війну (50). Йдеться про Кримську війну (1853–1856), під час якої фотограф придумав і освоїв майстерність постановки подій як прославляючого героїв-чоловіків видовища для фотооб'єктиву. Усвідомлюючи ступінь шкоди, яку завдає жінці не нею розв'язана війна, Ралко цілеспрямовано ігнорує прославлені і звитяжні образи воїнів-чоловіків, зосереджуючись на жіночих фігурах, що уособлюють горе і страждання. Радянська символічна фігура батьківщини замінюється образами матерів, які дбайливо доглядають за забинтованими немовлятами-солдатами, чи породіль на полях битв. На одному з її малюнків артилерійський вогонь потрапляє прямо в оголене черево жінки зі сповитим немовлям всередині (мал. 5). На іншому малюнку жінки в традиційних українських головних уборах – квіткових вінках зі стрічками, – скорботно дивляться на забинтований і нерухомий кокон всередині себе, на мертвого солдата, якому ще належить стати чиєюсь дитиною.



**Малюнок 5. Влада Ралко, із серії «Київський щоденник», 2013–2015, гуаш, акварель, кулькова ручка на папері, приватна колекція, надано художницею.**



Ралко вважає, що чи не найбільше від війни страждає жіноча суб'єктивність, оскільки її ставлять під сумнів і зводять до таких порожніх символів, як радянський образ батьківщини, що вимагає від своїх дітей максимальної жертвності (Ралко). В одному з малюнків серії Ралко ефективно руйнує символ шляхом радикального уособлення. Ми спостерігаємо сильну і грізну жіночу постать з комплекцією неолітичної богині, яка набуває реалізму через сучасну нижню білизну. Жінка стоїть на чорній землі, міцно спершись на лопату, й збирається ховати мертвих солдатів, що звалені на купу неподалік. Художниця сама обирає ці символи і таким чином втручається у воєнний наратив та вводить образ, на створення якого її

надихнула українська народна лялька-мотанка, що традиційно служила оберегом. На картині Ралко величезна і потворна версія мотанки відчуває муки, подібні Христовим, оскільки не бажає вписуватися в символічний порядок через свою віднайдену тілесну вразливість.

Ралко принципово не дає жінці грати роль пасивної і знеособленої жертви у кровопролитному та захопливому дійстві. Як свідку і завязтому хронікеру Євромайдану, Ралко добре відомо про активну участь українок у жорстоких і небезпечних подіях. Трансформацію ролі жінок у суспільстві та сприйняття цієї ролі громадськими діячами неодноразово відзначали спостерігачі. Українська дослідниця фемінізму Тамара Злобіна підкреслює монументальний зсув у світогляді, що стався в Україні за останні роки під впливом Майдану і війни на Донбасі: «Активна і масова участь жінок у Майдані, війні, волонтерському русі і політиці, їхня самовідданість і героїзм підірвали категорії «Барбі» і «Берегиня»» (152). Тут Злобіна має на увазі гендерну систему, що склалася в пострадянський період в Україні, описану відомою українською антропологинєю та феміністкою Оксаною Кись. За її словами, для українок існували лише дві гендерні ідентичності: надмірно сексуалізована і об'єктивована лялька Барбі або Берегиня (українське слово, що означає «захисниця», назва стародавнього символу і богині), самовіддана турботлива мати, що стежить за здоров'ям і благополуччям сім'ї. Оскільки тільки ці дві моделі пропагувалися в ЗМІ та масовій культурі, жінкам, які не вписувалися в жодну з них, було важко знайти репрезентацію та стати видимими в українському суспільстві. Події Майдану і війна хоч і не повністю, проте змінили ситуацію. Злобіна наводить численні приклади відомих українських жінок-військовослужбовиць, які протистоять спробам звести їх до одновимірної ролі, водночас підкреслюючи як свою жіночність, так і солдатське амплуа.

Серед прикладів Злобіна наводить історію Марії Берлінської, яку вона охарактеризувала як учасницю найжорсткіших зіткнень між співробітниками поліції і протестувальниками на Майдані у відеоролику «Вавилон'13».<sup>18</sup> Пізніше Берлінська була учасницею бойових дій на Донбасі як офіцерка повітряної розвідки. Після хвилі насильства під час Революції гідності (2013–2014 рр.) Берлінська зрозуміла, що чоловіки, вартові барикад, не пропускають її до найнебезпечніших зон. В одному сумнозвісному випадку Берлінській

---

<sup>18</sup> «Вавилон'13» – кінооб'єднання українських документалістів, створене у 2013 році. Займалося документальністю боїв на вулиці Грушевського у Києві у січні 2014. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL4R7G-LBUsskxz2-iTCaSCa6MrFWx8ep>. Дата звернення: 25 листопада 2021.

заявили, що жінкам прохід заборонено. Коли вона поцікавилася, хто ж може пройти за барикади, їй відповіли, що тільки люди (Злобіна 150). У результаті цієї суперечки Берлінська виступила з промовою про гендерну рівність на головній сцені Майдану, незважаючи на те, що куратори не хотіли випускати її на сцену, дізнавшись про тему її виступу.<sup>19</sup> Тим не менш, її наполегливе бажання бути почутою зрештою сприяло змінами, які описує Злобіна.

Боротьба Ралко з поверхневими і застарілими символами, успадкованими від радянського минулого, та чоловічим домінуванням у формуванні наративу воєнних історій є ще одним внеском у процес зсуву в сприйнятті жіночої ролі. Ралко демонструвала свої роботи в багатьох містах України на виставках, присвячених війні на Донбасі, зокрема, на вже згаданій виставці «Війна/ВОНА» («Война/ОНА») у Харкові в жовтні 2014 року<sup>20</sup> та в Кмитівському музеї образотворчого мистецтва СРСР у вересні 2019 року<sup>21</sup>. Крім цього, спільно з Володимиром Будніковим Ралко опублікувала книгу «Лінія розмежування», у якій представлена серія «Київський щоденник» (Будніков і Ралко).

Втілення метафор і символів у візуальному щоденнику Ралко про війну змушує задуматися про сприйняття, зображення, а отже, і розуміння війни. Катастрофічний вплив війни на життя може змусити людей розкрити свої приховані сторони, представити їх у іншому світлі: «війна, подібно до хірургічної операції, раптово показує, що все всередині нас непристойне, небезпечне, криваве і страшне» (Ралко). Непристойний аспект реальності або, за Рансьєром (Rancière), «надлишок репрезентації», є невід'ємною частиною дискурсу війни, що підриває власне її зображення або процес оповіді (198).

Ралко розглядає руйнування репрезентативного порядку внаслідок війни завжди зосереджуючись на стороні постраждалого, а не переможця. Її емоційні художні розповіді про почуття очевидців перегукуються з основними темами цієї статті. І хоча Ралко не використовує безпосередньо тему саду, характерну для інших мисткинь у цій статті (крім, мабуть, квітів у вінках, якими прикрашені ляльки-мотанки на її малюнках і полотнах), Ралко також досліджує

---

<sup>19</sup> Відеозапис виступу Берлінської на сцені Майдану за назвою «Право жінки на Майдан» можна знайти за посиланням <https://www.youtube.com/watch?v=r9du79hulxo> (цит. у статті Злобіної). Дата звернення: 25 листопада 2021 року.

<sup>20</sup> Додаткову інформацію про виставку «Війна/ВОНА: осмислення війни з позиції жіночого» разом із програмою, див. «Война/ОНА».

<sup>21</sup> Докладніше про виставку «Війна в музеї» див. Кмитів.

вплив війни на жіночу суб'єктивність і пропонує свою власну співчутливу альтернативу.

#### ОСОБИСТЕ БАЧЕННЯ №2: РОЗДРОБЛЕНА СУБ'ЄКТИВНІСТЬ

У картинах і перформансах Алевтини Кахідзе (нар.1973), що зображують війну на Донбасі, простежується її особиста залученість до конфлікту на сході України, де вона народилася. Тема саду є наскрізним мотивом її творів. Вперше, тривалий перформанс Кахідзе під загальною назвою «Метод конструювання політичної правди», було представлено у 2014 році на «Manifesta 10», пересувній європейській бієнале, що проходила в Санкт-Петербурзі. Там Куліковська показала свій описаний вище перформанс «254». У своєму перформансі Кахідзе порушила питання дестабілізації і фрагментації, що настали після анексії Криму і вторгнення Росії на схід України. Перформанс під назвою «В Африку гуляти / про Україну в рамках закону Російської Федерації» був спробою досягнути й донести до глядача жорстоку і травмуючу реальність війни.<sup>22</sup> У ньому мисткиня втілила розкол особистості, відіграючи ролі трьох концептуальних персонажів: *Медіатора*, *Туриста* і *Борця з електрикою*. Малюнки із зображеннями персонажів збільшили до розмірів плакатів в натуральну величину і розмістили на сцені. Художниця відповідала на запитання глядачів, зокрема «Чий Крим?» або «Як ви думаєте, мирні жителі теж гинуть від обстрілів української армії?» з точки зору певного персонажа, стоячи біля його зображення. *Медіатор* нагадував міжнародного спостерігача – людину, яка прагне бути вище ситуації, вислуховує всі точки зору і певним чином пом'якшує конфлікт. *Турист* був уособленням невинного стороннього спостерігача, який випадково став свідком і задокументував подію (наприклад, сфотографувавши), але не розуміє контекст ситуації. *Борець із електрикою* (назва є алюзією на відому авангардну оперу «Перемога над сонцем»)<sup>23</sup> був втіленням людини, яка має безпосередній досвід у ситуації і скептично ставиться до інформації, що надає ЗМІ (Кахідзе).

Під час цього перформансу, мати Алевтини Кахідзе проживала у місті Жданівка Донецької області. У 2014 році через місто пролягала

---

<sup>22</sup> Відеозапис виступу Кахідзе на Manifesta 10, 2014, доступний на сайті [https://www.youtube.com/watch?v=DLbFWt\\_PpNo&list=PLlIiLzMezOdvw3qxpMSqu3N3LiyR3rRn](https://www.youtube.com/watch?v=DLbFWt_PpNo&list=PLlIiLzMezOdvw3qxpMSqu3N3LiyR3rRn). Дата звернення: 25 листопада 2021 року.

<sup>23</sup> «Перемога над сонцем» – футуристична опера, прем'єра якої відбулася в Санкт-Петербурзі в 1913 році, з лібрето Олексія Кручених, музикою Михайла Матюшина та сценографією Казимира Малевича.

лінія фронту, його окупували й звільняли декілька разів. Коли під час перформансу в ролі *Туриста* мисткині поставили питання про Крим, вона відповіла: «Крим точно мій, а також нічий, як зірки». У ролі *Борця із електрикою* Алевтину запитали, звідки ведуться обстріли. Вона палко поцікавилася, чи не хоче людина, яка ставить таке питання, щоб її матір покинула укриття та дізналася, яка зі сторін стріляє. Намальовані фігури персонажів Алевтини Кахідзе нагадують її саму, аби підкреслити той факт, що людина може мати різні точки зору, які розривають її зсередини. Хоча мисткиня намагалася бути об'єктивною, відповідаючи на заплутані питання про війну, їй було важко зберігати неупереджену позицію через страх за свою матір, тому вона частіше підсвідомо схилилася до нейтральної позиції *Туриста*. Досліджуючи ідею того, що сама істина руйнується, стикаючись зі справжніми людськими стражданнями, головна ціль виступу Алевтини Кахідзе полягала у тому, щоб посилити емпатію та показати як гібридна війна уможливила маніпуляцію фактами.

**Малюнок 6. Алевтина Кахідзе, «Метод конструювання політичної правди», перформанс у Мистецькому Арсеналі, Київ, Україна, частина виставки «Революційнуймо», 5 груд. 2018. Надано художницею.**



Свій перформанс на виставці «Революційнуймо» у Мистецькому Арсеналі, який відбувся у Києві в грудні 2018 року, Алевтина Кахідзе готувала чотири роки.<sup>24</sup> Маючи статус посланниці толерантності Програми сталого розвитку ООН в Україні, художниця повторила перформанс у містах біля лінії фронту.<sup>25</sup> У цей період з'явилася нова постать *Садівниці*, яку художниця називає революційним експериментом (Кахідзе). На її створення Алевтину Кахідзе надихнула її матір, яка відмовилася виїжджати із зони бойових дій, тому що не хотіла покидати свій сад. Спілкуючись з іншими людьми з прифронтової зони, які неодноразово були змушені переїжджати, мисткиня виявила, що прив'язаність людей до своїх садів стала закономірністю. Наприклад, жінка з міста Слов'янська розповіла Алевтині, що була змушена покинути свій дім, коли війна стала особливо жорстокою. Повернувшись до міста після його деокупації українською армією, з боєм в серці жінка побачила, що грядки з помідорами у її овочевому садочку тонули у морі бур'янів. Зі сльозами на очах вона одразу взялася до роботи: видирала та полола бур'ян до пізньої ночі. Прокинувшись наступного ранку, жінка побачила, що всі її помідори лежать на землі мертві та випалені сонцем (Кахідзе). Ця історія, яка, на жаль, не поодиноким, змусила Алевтину Кахідзе, завзяту садівницю, замислитися про тонку рівновагу в саду, яку дуже легко порушити. Інакше кажучи, жодна стороння сила не повинна насильно втручатися у процес цвітіння саду. Для поширення цього висновку мисткиня вирішила озвучити точку зору *Садівниці* у своїх виступах.

Багато питань, на які Алевтина Кахідзе відповідала під час свого перформансу в Мистецькому Арсеналі, ставили мисткині ще раніше, коли вона подорожувала з командною творчою роботою або обговорювала події Майдану та війни на Донбасі з друзями і знайомими. Тому художниця збрала питання, які пізніше поставили їй її помічники в аудиторії – таким чином вона частково відрепетирувала виставу, а також дозволила звичайним глядачам озвучити те, що їх цікавить. Серед запитань до Алевтини Кахідзе під час її виступів також були такі: «Чи можна кидати каміння в міліцію?»;<sup>26</sup> «Чого досяг Майдан?»; «Чому російськомовних людей дискримінують в Україні?»; «Чому ви говорите мовою окупантів?»; «На вашу думку, кожен

---

<sup>24</sup> Детальніше про виступ Алевтини Кахідзе у Мистецькому Арсеналі, див. «Перформанс».

<sup>25</sup> Список посланців толерантності Програми сталого розвитку ООН в Україні, до складу яких Кахідзе входить з 2018 року, див. «Зустрічайте послів».

<sup>26</sup> Питання задала мати Алевтини Кахідзе під час однієї з їхніх перших розмов після початку війни на Донбасі. Задokumentовані розмови художниці та її матері можна знайти у праці мисткині «Прожити війну».

росіянин винен у війні?» Відповіді художниці з перспективи *Садівниці* були поетичними та парадоксальними. На питання «Чому ви не можете забрати свою матір з окупованої території?», Алевтина Кахідзе у ролі *Борця із електрикою* жорстко відповіла, що її мати не є предметом меблів, який можна переміщати проти його волі; з точки зору *Садівниці* мисткиня зазначила, що триста разів думала, чи варто пересаджувати навіть маленьку квітку у своєму саду.

Поки Алевтина Кахідзе споглядала війну і поралася в саду, шукаючи відповіді у ботаніці, їй вдалося виявити декілька надихаючих ідей щодо співіснування рослинності. Рослини вчать жити поруч, адже не можуть рухатися, тому еволюція навчила їх толерантності як інструменту виживання (Кахідзе). На своєму виступі у Мистецькому Арсеналі художниця продемонструвала такі відкриття і більш відсторонено-аналітичний підхід до концептуальних персонажів, на які розпадається суб'єктність під впливом війни. У 2014 році під час свого перформансу на мистецькій виставці «Документа» Алевтина Кахідзе представила цих персонажів як даність, але на виступі у Мистецькому Арсеналі вона знайшла час, щоб пояснити аудиторії їх значення, а також визнала, що всі вони є частинками її власної ідентичності.

Випробування, які випали на долю матері художниці, Людмили Андріївни, на окупованій території, а також власні страхи і розчарування Алевтини Кахідзе знайшли відображення у її серіях, малюнках і дописах на публічній сторінці у Facebook.<sup>27</sup> Назва сторінки – Клубніка (Полуниця) Андріївна – так називали маму художниці діти в дитячому садку, де вона працювала. У своїх малюнках та оповіданнях Алевтина Кахідзе задокументувала не тільки труднощі, з якими довелося зіткнутися її матері – наприклад, артилерійські обстріли, які поранили чи вбили її сусідів, зміну прапорів на адміністративних будівлях чи зустріч із військовими обох сторін конфлікту, – а також і повсякденне життя жінки, як-от продаж квітів на ринку чи боротьба за отримання пенсії. Українська журналістка Леся Ганжа зазначила, що через відвертість Алевтини Кахідзе її мати стала «найвідомішою пенсіонеркою зони бойових дій».

Буденний тон розповідей і малюнків художниці допоміг змінити ставлення до класу українців, які часто піддавалися остракізму, особливо людей, які відмовилися покидати свої домівки, щоб переїхати на підконтрольну Україні територію, і вважалися

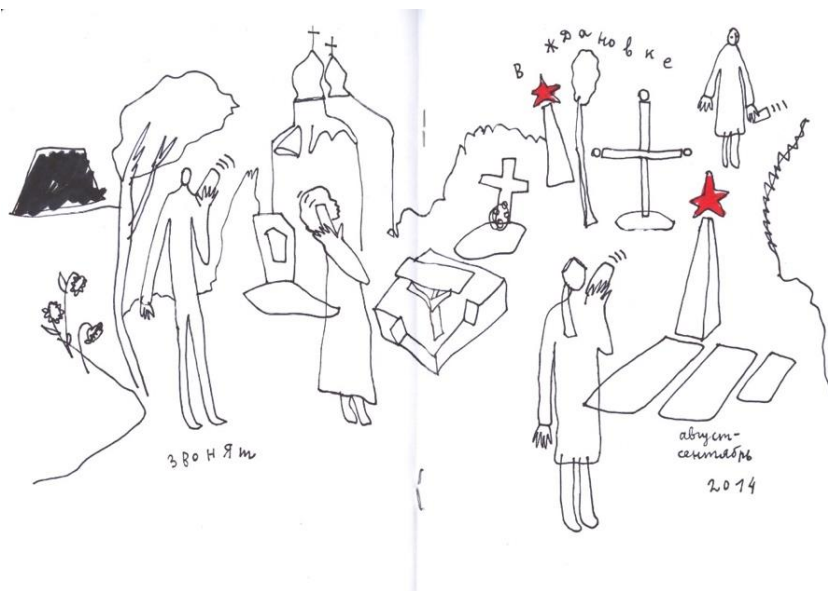
---

<sup>27</sup> Facebook сторінку Алевтин Кахідзе, присвячену її матері можна знайти за покликанням:

<https://www.facebook.com/truealevtina/>. Доступ 25 Листопада 2021 року.

прихильниками вторгнення Росії.<sup>28</sup> Як зазначає Зихович (Zuchowicz), розмовний тон робіт Алевтини Кахідзе став протиотрутою мови воєнного міфотворення, яка вкорінилася в радянській ідеології: «Розмови між матір'ю і дочкою виходять за межі хаотичного галасу медіадраматургії, що розігрується в інших місцях, надаючи нарративні деталі для розвіяння міфу» (268). Події з життя Клубніки Андріївни розгортаються на сторінках візуального щоденника в малюнках Алевтини Кахідзе, свідомо виконаних у неакадемічному стилі, які також часто супроводжуються пояснювальними підписами, притаманними коміксам. Часто малюнки виходили самі собою, наприклад, поки художниця розмовляла зі своєю мамою телефоном.

**Малюнок 7. Алевтина Кахідзе, «В Ждановці дзвонять», маркер на папері, 2015. Надано художницею.**



<sup>28</sup> Міністр Соціальної Політики України, Андрій Рева (квітень 2016 – серпень 2019), у своєму інтерв'ю з BBC від 26 квітня 2019 року назвав людей, які відмовились покидати окуповані території, «брудом», через що на нього було подано позов до суду (Губар).



Повсякденна банальність у серії малюнків Алевтини Кахідзе переплітається з абсурдною фантазмагорією війни та перебудовою звичайного ладу життя. Через відсутність мобільного зв'язку жителі Жданівки були вимушені збиратися на місцевому цвинтарі, єдиному місці з добрим сигналом мережі, де вони могли поговорити з рідними і дізнатися місцеві новини – наприклад, скільки людей загинуло під час нещодавнього обстрілу. Мисткиня зізнається у своїй нездатності іронізувати або метафорично мислити про обставини, оскільки війна спростовує сенс вигадок: «Раніше я б представила це як художню метафору: тільки на цвинтарі в Жданівці є зв'язок із зовнішнім світом» («Прожити війну» 182). На малюнку Алевтини Кахідзе (серпень-вересень 2014 року) під назвою «В Ждановці дзвонять» схематично зображені постаті людей, які прикладають до вух мобільні телефони, серед могил та хрестів (мал. 7). Окрім могил на цвинтарі можна також побачити силует церкви з дзвонами та конусними постаментами, увінчаними яскраво-червоними зірками (єдиний колір на зображенні). Це військові могили радянського зразка для солдатів, які воювали у часи Другої світової війни. Цвинтар виявляється не тільки порталом в інший світ, а й місцем, де зникає ідеологічна нерівність.

**Малюнок 8. Алевтина Кахідзе, «У своєму саду», маркер і кольорові олівці на папері, 2014. Надано художницею.**



Сад – це окремих персонаж у серії малюнків Алевтини Кахідзе. Він або виступає основною темою, або тлом описів картин війни, яка порушує щоденну рутину Клубніки Андріївни. На малюнку «У своєму саду» можна побачити обведений горизонт, який наче універсалізує сад і перетворює його на планету, де сидить Клубніка Андріївна в оточенні різнокольорових квітів. Однак на горизонті постійно видніються червоні вибухи, які вона ігнорує, все більше зосереджуючись на своїх квітах. На іншому малюнку з подібним горизонтом Алевтина Кахідзе зображує сад детальніше: з деревом із підписом «слива», а також земельною ділянкою з підписом «сад», а поруч із нею малює грядку з морквою. Клубніка Андріївна ховається від снарядів, які нищать горизонт; художниця підписує зображення словами, які озвучують історію її матері: «Все через моркву пішла до городу в той день». Ще один малюнок зображає схему вулиці, де живе Клубніка Андріївна, а поряд із нею бродячі собаки, покинуті власниками, які вирішили втекти із зони бойових дій. На ньому також зображено льох, де матір художниці ховається від артилерійського вогню, її великий будинок і будку її собаки Ірми. На схемі також вказано наскільки близько знаходиться дім Клубніки Андріївни від місця, де нещодавно від обстрілу загинув її сусід. Червоний колір не тільки підкреслює місце вибуху, а також визначає адресу будинку матері Алевтини Кахідзе, у такий спосіб видаючи біль художниці через близьке розташування дому її матері до місця воєнної трагедії, яка забрала життя мирного жителя. Стиль малюнків Алевтини Кахідзе – нереалістичний, невинний, викликає щирі співчуття, й мимоволі перегукується із сформульованою Сьюзен Зонтаг (Susan Sontag) ідеєю про неспіврозмірності між красою та правдою в зображеннях війни, де традиційно прийнятна краса сприймається як щось несправжнє (Зонтаг (Sontag) 78). Стиль серії малюнків Алевтини Кахідзе настільки ж простий та комічний, як і пересічний тон, що описує реальні події. Без всякого пафосу і хитрості, манера подачі серій малюнків художниці відверто щира і невибаглива. Малюнки виглядають так, неначе їх створила дитина, що й створює враження голої правди.

**Малюнок 9. Алевтина Кахідзе, «Ринок в Жданівці», маркер і кольоровий олівець на папері, 2014. Надано художницею.**



Серед найважливіших і найпотужніших ідей, які Алевтина Кахідзе озвучує за допомогою своєї серії малюнків, є визнання неоднорідності ідентичностей, що населяють Донбас.<sup>29</sup> Художниця вірить, що люди з різними думками, як і рослини в її саду, можуть толерувати один одного і жити мирно без докорів і упереджень. Схожу думку має й Жак Рансьєр (Jacques Rancière): «інакодумство є політичним ядром, що складає спільноту» (188).

Неодноразово жителів історично багатонаціонального Донбасу зводили до зручної єдиної категорії та заперечували множинність їх самоідентифікації. Наприклад, завзята комуністка Лариса Рейснер, відвідуючи цей регіон у 1920-х роках, була здивована, виявивши, що в долині ріки Бахмут поблизу міста Донецьк люди розмовляють українською, за її словами: «Селяни, які населяли долину, чомусь говорили українською, вирощували кавуни та їздили на своїх неквапливих чудових волах» (376). На одному з малюнків із серії «Ринок в Жданівці» (2014) Клубніка Андріївна зображена поруч із іншими продавцями квітів (мал. 9). Напис зверху вказує, що на малюнку зображена Клубніка Андріївна, у той час як загальний підпис

<sup>29</sup> Для аналізу багатогранного національного профілю краю див. роботу Сергія Екельчика (Serhy Yekelchuk), зокрема с. 120–21.

до зображення показує, що як проукраїнське населення, так і прихильники так званої Донецької Республіки пліч-о-пліч продають на ринку плоди зі своїх садів. Мисткиня однаково зображує прибічників української влади та людей, які голосували за незалежність Донбасу на інсценованому референдумі, для того, щоб підкреслити людяність, яка виходить за межі ідеологічних уподобань чи індоктринацій.

Мисткиня не приймає думку, що одні життя важливіші за інші. У свою чергу, американська філософиня Джудіт Батлер (Judith Butler) у своїй книзі «Фрейми війни» висуває теорію, що відмінність у поглядах щодо того, «чиє життя важливіше», виникає через репрезентаційні режими самої війни; авторка пише: «Війна фреймується певним чином для контролю та впливу у зв'язку з диференційованою оплакуваністю життя людей» (26). До громадян похилого віку, які залишилися на окупованій території, українські ЗМІ та чиновники іноді ставляться вороже. Такі люди, незалежно від своїх політичних переконань, не в змозі вирватись і почати своє життя заново в іншому місці. Для того, щоб отримати пенсії, їм доводиться діставатися до найближчого підконтрольного Україні міста за межами окупованої зони, часто пішки, а також стояти у довгих чергах на блокпостах. Для Клубніки Андріївни дорога через кордон могла тривати близько одинадцяти годин і ускладнювалась поганими погодними умовами, відсутністю громадських туалетів і лавок для відпочинку. 16 січня 2019 року під час однієї з таких поїздок Клубніка Андріївна померла від серцевого нападу, намагаючись перетнути кордон. Алевтина Кахідзе у своїх малюнках та перформансах продовжує розповідати історію своєї матері з наміром привернути увагу міжнародної преси та кураторів до тяжкого становища переміщених осіб в Україні, а також розкриває всю правду про жорстоку практику «пенсійного туризму».<sup>30</sup> Зв'язок Алевтини Кахідзе з війною на Донбасі, яка стала особистою та травматичною для художниці, був неминучим. Вона, як мисткиня, прагне до рівноваги і тому розділяє свою ідентичність на концептуальних персонажів, кожен із яких має різний стиль і ступінь

---

<sup>30</sup> Онлайн виставка «Візуальне Мистецтво Радикальної Опіки: виставка художниць-феміністок з Центральної та Східної Європи» (Visual Art of Radical Care) відбулася в арт-галереї Єльського Університету (вересень-листопад 2020 року) під кураторством докторки Аніки Шуц. Доступ: <https://macmillan.yale.edu/event/visual-acts-radicalcare-exhibition-feminist-artists-activists-central-and-eastern-europe-7>. Для репортажу ЗМІ на тему «пенсійного туризму», див. роботи Малчевської «Помираючі в чергах» (Malchevska, "The Killer Queues"); Яковленко, «Митець» (Iakovlenko, "The Artist"). Стаття «Помираючі в чергах» розповідає історію життя Клубніки Андріївни під час війни.

дистанціювання від війни. Розкол її особистості відбувається ненавмисно – він став результатом неосяжного насильства війни, яка унеможлиблює існування єдиної точки зору. Смілива і красномовна наполегливість Алевтини Кахідзе у її творчості та в ЗМІ про рівноцінність всіх громадян, яких торкається військовий конфлікт, незалежно від їхньої ідеології, створює відчутну альтернативу традиційному воєнному дискурсу, який відокремлює «нас» від «них». Образ саду у творчості художниці є способом стійкого і відкритого існування для різного роду розбіжностей, а також символом чогось, що потребує постійного догляду й терпимості.

#### Руйнація РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ 2: НЕЙМОВІРНІ САДИ

Анна Звягінцева (нар. 1986) належить до покоління митців, які почали створювати свої художні програми та спільну ідентичність покоління після Помаранчевої революції (серії протестів і політичних подій) 2004–2005 рр. Хоча, на відміну від Алевтини Кахідзе, її сприйняття війни не було таким жорстким і прямим, її охопив мистецький ступор після вибуху насильства на Майдані, який супроводжувався військовою агресією на сході України. Не маючи змоги належним чином передати свої емоції, Анна Звягінцева переглядає папки зі своїми старими малюнками і помічає, що зображена на них реальність руйнується; руйнація поширювалась на них неначе заразна хвороба (Анна Звягінцева). Як і багато інших громадян України, художниця не могла відірватися від екрану комп'ютера, ніби заморожена читала новини за столом біля вікна, уважно вбираючи знайомий, але в той же час зовсім інший пейзаж. Згодом вона втілила цей досвід у два проекти у 2015 році: інсталяції «Порядок речей», яка отримала Приз громадськості на 4-ій премії Пінчук Арт Центру, а також у роботі «Намалювати своє вікно, зім'яти папір», яка була представлена на біенале «Київська школа» у 2015 році, а влітку 2016 року була презентована в арт-центрі Я Галерея у Дніпрі, рідному місті мисткині.

**Малюнок 10. Анна Звягінцева, « Намалювати своє вікно, зім'яти папір», 2015, пруткова арматура, зварювання, залізні дроти, бієнале «Київська школа», 2015, фотограф Олександр Бурлака. Надано художницею.**



Інсталяція «Порядок речей» демонструє розпад і розсіювання реальності через травматичний досвід війни. Анна Звягінцева відтворює свої старі малюнки жінок, які гуляють з дітьми або збирають квіти, зварюючи метал. Тобто художниця демонструє крихкість повсякденного життя, протиставляючи грубий матеріал витонченому стилю малюнка. Однак, навіть найміцніший метал не в змозі витримати жорстокості війни. У цій роботі можна помітити, як контур

розривається, а металеві лінії спадають, випадково створюючи грубу абстракцію, головоломку фрагментів, які дивним чином видаються знайомими, але занадто хаотично розкидані, аби знову зібрати їх разом.

Анна Звягінцева надає історію створення інсталяції через її назву «Намалювати своє вікно, зім'яти папір» як щось саме собою зрозуміле, підкреслюючи буденну природу її появи. Мисткиня малює своє вікно з вазонами і мереживними фіранками, а пізніше позбавляється зображення, зім'явши папір. Зберігаючи двозначність та випадкову красу знищеного силуету, Звягінцева приховує причину такого сповненого болем жесту. У роботі «Намалювати своє вікно, зім'яти папір» мисткиня відтворює зламаний силует вікна за допомогою залізних дротів, збільшуючи зруйновану побутову сцену до монументального масштабу.

Унікаючи прямих зображень війни у своїй інсталяції, Анна Звягінцева коментує в інтерв'ю той факт, що війна постає в кожному звичному ракурсі. Це невидима катастрофа, яка змінює звичний вигляд речей. В роботі «Намалювати своє вікно, зім'яти папір» пейзаж пронизаний раптовим відчуттям втрати, наче дивишся крізь викривлене вікно, згадуючи, що ніщо не залишається незмінним після того, як війна таврує та заплямовує кожен звичний предмет і краєвид, перетворюючи тих, хто її не бачить на свідків та політизуючи навіть малюнки квітів. Квітка – найбуденніший, домашній об'єкт, але її сприйняття спотворене війною, хоч вона і не вирує за цим вікном. Загалом робота мисткині передає тугу багатьох українців, які читають у новинах про війну на Донбасі і таким чином впускають її в свої домівки. Вражаючи своїм масштабом та несподіваною красою ця загрозлива інсталяція «Намалювати своє вікно, зім'яти папір» свідчить про неспроможність традиційних засобів (мистецтва) відобразити війну, яка виливається у повсякденну реальність.

Українська художниця Марина Скугарєва (нар. 1962) поділилася зі мною досвідом викликаного війною застою в своїй малярській та графічній творчості (Скугарєва). Революція Гідності та війна на Донбасі, що розпочалася пізніше, злилися в один нескінченний, сповнений насилля період з моменту першої смерті під час Євромайдану. Художниця не могла творити у такій атмосфері. Марина Скугарєва належить до першого покоління українських митців, які стали відомими в період «перебудови» та останні роки Радянського Союзу. Розвиваючи мову сучасного українського мистецтва на етапі його зародження, мисткиня стала відомою завдяки сміливому поєднанню неоекспресіоністичного живопису із вишивкою, що відображає традиції українського бароко та прийоми жіночого домашнього мистецтва. Усі сюжети й теми, які хвилювали художницю

раніше, тепер здавалися їй виснаженими війною та трагедією, але сама війна не могла проникнути на її полотна. Марина Скугарєва проводила час у своїй майстерні, із жахом усвідомлюючи, що малюнки оголених жіночих постатей чи натюрморти (звичайні теми робіт художниці) несумісні з катастрофічними новинами про наступ росіян на сході України, з тортурами мирного населення, нищенням міст і всього живого.

**Малюнок 11. Марина Скугарєва, «12 липня 2014», акрил і акрилові маркери на полотні, приватна колекція. Надано художницею.**



Щодо війни, яка позбавляє митців їхніх художніх знарядь, американська письменниця Сьюзен Зонтаґ (Susan Sontag) цитує майстерного романіста Генрі Джеймса (Henry James), якому забракло слів при дорученні описати для газети *New York Times* смертельну розруху після битви Першої світової війни: «Війна забрала всі слова; вони ослабли, вони зіпсувалися» (цит. у Зонтаґ (Sontag) 25). Українська



поетеса Любов Якимчук у передмові до своєї поетичної збірки «Абрикоси Донбасу»<sup>31</sup> також написала про вторгнення війни в мову: «Оболонки слів залишаються ті самі, але з'являються нові смисли» (х). Для Марини Скугаревої подібне просвітлення сталося після нападу на українське місто Зеленопілля 11 липня 2014 року, в результаті якого було вбито і поранено велику кількість українських військових. Це був перший задокументований ракетний обстріл, запущений з території Росії. Наступного дня Марина Скугарева пішла на місцевий ринок, купила букет і зробила, за її словами: «свій перший військовий натюрморт», який назвала «12 липня» на згадку про той день (Скугарева).

Яскраві квіти виглядають урочисто на темному фоні, але в них немає святкового тріумфу чи радості. Лише після того, як мисткиня розпочала малювати свій натюрморт, вона помітила, що в букет вплетені квіти маку, що здалося їй незвичним, оскільки мак ніжний і швидко в'яне. Художниця бачила певний сенс у квітках маку, оскільки вони нагадували їй кілька традиційних українських пісень-плачів, у яких смерть козаків передана через червоний мак, що символізує пролиту кров. В одній з таких пісень є слова: «Покотилася голівочка так, як маківочка, вилетіла душа з тіла так, як ластівочка».<sup>32</sup> Зрештою, Марина Скугарева звикла до нових умов, у яких їй довелося творити, і змогла намалювати ще один натюрморт 16 липня 2014 року. Спочатку мисткиня хотіла відтворити фон натюрморту у лимонно-жовтому кольорі, але дізнавшись що рейс МН17 авіакомпанії Malaysia Airlines був збитий над селом Грабове в Донецькій області, покрила його темно-коричневими фарбами. Хоча лише примітки до робіт Марини Скугаревої викликають в уяві образи війни, проте, вони неминуче і назавжди змінені війною, чії невидимі сліди неможливо стерти з полотен.

Через війну обидві мисткині, Анна Звягінцева і Марина Скугарева, зіштовхнулися з перешкодами, які заважали їм творити. Роздумуючи деякий час над несумісністю війни та мистецтва, мисткині повернулися до своєї творчості з нововіднайденими значеннями в старих інструментах, образах і символах. Квіти та сади, зображені в їхніх уражених війною роботах, нагадують глядачеві про забутий світ минулого, незаплямований війною. Роботи Анни Звягінцевої та Марини Скугаревої сповнені маркерами того, наскільки глибоко війна

---

<sup>31</sup> Поетичну збірку «Абрикоси Донбасу» нещодавно було опубліковано в перекладі англійською мовою; див. Yakimchuk.

<sup>32</sup> Про рослинну символіку в українських народних піснях див. роботу Лілії Снігірьової.

проникає в реальність і наше сприйняття, зокрема й у формі чогось такого далекого, як, наприклад, квітка, зірвана дитиною в полі.

Коли завершиться війна?

У наведених вище мистецьких роботах показано, що творчість українських мисткинь відображає, наскільки бурхливою та різкою є їхня реакція на хаотичність значень та болючі події, породжені російсько-українською війною на Донбасі. Однак на завершення цієї статті здається доречним згадати мистецтво, пов'язане з довготривалими наслідками травми, завданої війною. Українські художники Лія Достлева (нар. 1984) та її партнер Андрій Достлев (нар. 1984) пронизують свої мистецькі проекти ідеями пам'яті, травми та пост-пам'яті, починаючи з тем нацистської окупації та Голодомору, і закінчуючи війною на Донбасі.

Після вигнання зі свого рідного міста Донецька, художники інтерпретують свій досвід переміщення за допомогою мови концептуального мистецтва, а також оснащують його академічним апаратом антропології (наукової дисципліни, яку вивчає Лія Достлева в Університеті Адама Міцкевича в Познані, Польща).<sup>33</sup> Наприклад, проект митців «Казкові замки Донбасу» (2018–2020) присвячений розмиванню та фікціалізації пам'яті про їхнє рідне місто, яке міфологізоване ностальгією та неможливістю повернутися до нього. У своєму індивідуальному перформансі «298» (2017 року) Лія Достлева вшановує пам'ять загиблих на рейсі MH17 авіакомпанії Malaysia Airlines, зображуючи жертв катастрофи у вигляді тканинних ляльок в інтерактивній 8-годинній презентації на Площі Свободи (Wolności) у Познані. Лія Достлева та Андрій Достлев спільно досліджують вплив травми на третє покоління нащадків жертв Голодомору (1932–1933 рр.). У своєму проекті «Мені досі соромно викидати їжу: Бабуся мені розповідала про Голодомор» (2018) митці ретельно документують їжу, яку їм довелося викинути, і причини її утилізації: «Вирости та успадкувати спогади, які пригнічують – отже, бути сформованим, хай і побічно, тривожними фрагментами подій, які досі не піддаються реконструкції оповіді і виходять за межі розуміння» (31). Розповідаючи про вибір методології, художники визнають провал символічних систем, чи то візуальної, чи то вербальної мови, коли

---

<sup>33</sup> У моєму інтерв'ю з мисткинею у грудні 2020 року, Лія Достлева зазначила, що творчість американської дослідниці Маріанни Гірш (Marianne Hirsch) вплинула на їхню мистецьку діяльність.

Йдеться про розповідь, яка містить травматичні події. Тож вони посилаються на необхідність винайти спеціальну мову для опису наслідків травми поколінь.

**Малюнки 12, 13 і 14. Лія Достлева та Андрій Достлев, «Зализуючи рани війни», 2016–2021: 1 тиждень, 167 тиждень, 240 тиждень (останній), надано митцями.**





Своїм проектом «Зализуючи рани війни», що триває з 2016 року, Лія Достлева та Андрій Достлев розглядають можливі довготривалі наслідки війни на Донбасі. Роботу над цим незавершеним проектом митці розпочали після того, як придбали соляну лампу у формі танка з сувенірної крамниці в місті Бахмут у 2016 році. Російська поетеса і письменниця Лариса Рейснер, пишучи про Донбас у 1925 році, присвятила місту та його величезним соляним шахтам цілий розділ, вражена аскетичною красою їхніх внутрішніх куполів, які, на її думку, перевершили за якістю навіть такий стародавній собор, як Софія Київська (377). Після короткочасної окупації так званою Донецькою республікою міста Бахмут у 2014 році, до соляної столиці Донбасу повернула українська армія. Проте нагадування про війну зачалося в несподіваних місцях. Наприклад, у сувенірних магазинах, де раніше продавали оздоровчі соляні лампи у формі тваринок, тепер почали продавати соляні скульптури танків. Коли митці Лія Достлева та Андрій Достлев дізналися про нові форми сувенірів, вони були вражені тим, як війна проникла у повсякденність; їм одразу спав на думку проект американської художниці Марти Рослер (Martha Rosler) «Прекрасний дім: повернення війни додому» (*House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967–1972) (Вагнер). Тоді як Марта Рослер робила фотомонтаж зображень в'єтнамських жертв війни з ілюстраціями заможних американських домогосподарств, щоб підкреслити різкий

контраст між ними, соляний сувенір із Бахмута свідчив про нормалізацію війни та її поглинання у щоденну реальність.

Зважаючи на цілющі властивості соляної лампи та усвідомлюючи потребу українського суспільства зцілити травму, завдану війною, митці прийшли до ідеї облизувати лампу, як поранена тварина лизала б рани, щоб вилікуватися. Тому Лія Достлева та Андрій Достлев облизували лампу кожен день з моменту її придбання, щотижня документуючи її повільне зникнення на своїй сторінці в Instagram.<sup>34</sup> Однак щоденний ритуал, болючий для язика і гіркий на смак, видавався марним, адже різниця в розмірі лампи з дня на день була мінімальна і непомітна. Лише порівнюючи зображення лампи різних років, можна було побачити поступове танення соляного танку. Таким чином, соляний танк постає дзеркалом, що відображає повільний процес подолання травми в українському суспільстві, з гірким присмаком війни на Донбасі, яка все ще продовжується у менш напруженій фазі. (Станом на січень 2021 року війна все ще триває, навіть якщо форму соляного танку вже не впізнати). Ветерани війни, постраждали фізично та психічно від бойових дій, сім'ї, які втратили рідних, переселенці, змушені починати своє життя заново, люди, які залишилися на окупованій території в небезпечних умовах – всі вони складають суспільство, яке постраждало від війни на Донбасі і потребує реабілітації. Будь-які ліки матимуть корисний вплив лише після тривалого приймання.

Хоч мистецькі проекти в Україні не задумували й не створювали з метою зцілення, та вони допомагають полегшити колективну травму війни через аналіз жорстоких подій. Усвідомлюючи неспроможність та неефективність реалістичних зображень війни, мисткині, про яких йдеться в цій статті, протистояли застарілим та отруєним радянською ідеологією нарративам війни. Замість прославлення війни та фокусуванні на воїнах-переможцях, їхні проекти відображають те, як війна змінила ставлення до жіночності в Україні. У своїх творах мисткині озвучують численні думки та зображують різні ідентичності, наполягаючи на емпатії – єдиній спільній характеристиці, що об'єднує проекти, настільки різноманітні за техніками та історіями, які розповідають мисткині. Межуючи з екстремальними обставинами, їхні роботи висловлюють терпимість стосовно стійкості та

---

<sup>34</sup> Сторінку проекту в Instagram, яка постійно оновлюється, можна переглянути за покликанням: <https://www.instagram.com/lickingwarwounds/>. Приватну сторінку вебсайту Лії Достлевої, яка присвячена проекту, можна знайти за покликанням: <https://www.liadostlieva.org/licking-war-wounds/>. Коли дана стаття готувалася до друку, проект було завершено, і фігурку танка було знищено; однак, воєнний конфлікт далекий від завершення.

життєздатності, а також виявляють виняткову чуйність стосовно постраждалих від війни, часто притаманну відданим садівникам. У своїх творах мисткині пропонують яскраві й концептуальні альтернативи традиційним військовим нарративам, не створюють видовищ із «чужого болю» і не вважають війну такою, яку неможливо зобразити.

## Список використаної літератури

- Будніков, В., and В. Ралко. *Лінія розмежування*. Фамільна друкарня HUSS, 2016.
- Вагнер, О. «Мрачні символи: Донбас Лії та Андрія Достлєвих.» *Радіо Свобода*, 23 червня 2020, <https://www.svoboda.org/a/30684497.html>. Дата звернення: 30 січня 2021.
- «Война/ОНА»: В Харківке проходить проект, посвящений женскому виденью войны.» *Музей гендерної історії: музей жіночої та гендерної історії*, 14 жовтня 2014, <http://gender.at.ua/news/2014-10-14-1228>. Дата звернення: 25 листопада 2021.
- Ганжа, Л. «Клубніка Андріївна, її невідконтрольне життя і смерть на блокпосту.» *Zaborona*, 17 січня. 2019, <https://zaborona.com/klubnika-andriivna-ii-nepidkontrolne-zhyttia-i-smert-na-blok-postu/>. Дата звернення: 20 вересня. 2020.
- «Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ.» *Платформа культурних ініціатив ІЗОЛЯЦІЯ*, 20 квітня 2012–1 червня 2012, <https://izolyatsia.org/en/project/gender>. Дата звернення: 19 листопада 2021.
- Губар, О. «В Україні вимагають відставки міністра соцполітики через слова про жителів ОРДЛО.» *Deutsche Welle*, 30 квітня 2019, <https://p.dw.com/p/3Hglh>. Дата звернення: 12 січня 2022.
- Достлєва, Л. Приватне інтерв'ю. Грудень 2020.
- Єрмошенко, О. «В ООН повідомили про кількість жертв бойових дій на Донбасі.» *Радіо Свобода*, 3 вересня 2020, <https://www.radiosvoboda.org/a/newssoon-zhertvy-viyny-na-donbasi/30818348.html>. Дата звернення: 5 грудня. 2020.
- Звягінцева, А. Приватне інтерв'ю. Вересень 2019.
- Злобіна, Т. «Гендер, Майдан, війна і те, що після війни.» *Гендерні дослідження. Проект Донбаські студії*, Ізоляція, Платформа для культурних ініціатив, Фонд Генріха Белля, 2015, с. 138–55.
- «Зустрічайте послів толерантності PROON.» *UNDP Ukraina*. [https://www.ua.undp.org/content/ukraine/uk/home/operations/getinvolved/reinvent-respect-campaign/toleranceenvoys.html?fbclid=IwAR3Qq0RVitqJDZiKUBxSYSqOhPMS\\_eZ8CWdJZlpfT\\_dFR\\_7W8hj7X\\_fsfbI](https://www.ua.undp.org/content/ukraine/uk/home/operations/getinvolved/reinvent-respect-campaign/toleranceenvoys.html?fbclid=IwAR3Qq0RVitqJDZiKUBxSYSqOhPMS_eZ8CWdJZlpfT_dFR_7W8hj7X_fsfbI). Дата звернення: 25 листопада 2021.
- «Ізоляція на вигнанні.» *Платформа для культурних ініціатив Ізоляція*, <https://izolyatsia.org/ua/foundation/exile/>. Дата звернення: 19 листопада 2021.
- Кахідзе, А. Приватне інтерв'ю. Серпень. 2019.
- «Прожити війну.» *Гендерні дослідження. Проект Донбаські студії*, Ізоляція, Платформа для культурних ініціатив, Фонд Генріха Белля, 2015, с. 177–99.
- Кісь, О. «Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні.» *Незалежний культурологічний часопис «І»*, вип. 27, 2003, <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm>. Дата звернення: 11 січня 2022.
- Кмитів. Жести ставлення. «Війна в музеї.» *Facebook*, 6 вересня 2019, <https://www.facebook.com/events/1186706671512544/>. Дата звернення: 25 листопада 2021.

- Козак, Н. «Мистецтво, вбудоване в протест: інсценування українського Майдану». *Мистецький Журнал*, вип. 76, № 1, Весна 2017, с. 8–27.
- Куліковська, М. «Моя шкіра – моя справа». *Одеський художній музей*, 19 липня 2019–30 серпня. 2019, <https://ofam.org.ua/event/my-skin/>. Дата звернення: 19 листопада 2021.
- , Приватне інтерв'ю. Серпень. 2019.
- Куромія, Х. *Свобода і терор на Донбасі: Українсько-російське прикордоння, 1870–1990-ті роки*. Пер. Г. Коріан і В. Агеєв. Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002.
- Медійна ініціатива за права людини. ««Страх та смерть» в «Ізоляції». Як катують людей в підвалах Донецька». *Українська Правда*, 24 лютого 2020, <https://www.pravda.com.ua/articles/2020/02/24/7241046/>. Дата звернення: 15 січня 2021.
- «Перформанс Алевтини Кахидзе «Прес-конференція або метод конструювання політичної правди»». *Мистецький Арсенал*, <https://artarsenal.in.ua/education/proekt/performans-alevtyny-kahidze/>. Дата звернення: 25 листопада 2021.
- Ралко, В. Приватне інтерв'ю. Серпень 2019.
- Рейснер, Л. *Избранное*. Издательство «Художественная литература», 1965.
- Скугарева, М. Приватне інтерв'ю. Серпень 2019.
- Снігирьова, Л. «Рослинна символіка в українських народних історичних піснях XV–початку XVIII ст». *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології і етнології*, вип. 1, 2012, с. 196–203.
- Якимчук, Л. «Абрикоси Донбасу.» Видавництво Старого Лева, 2015.
- Яковленко, Катерина. «(Не)видимая сила емпатии.» *SupportYourArt*, 11 липня 2019, <https://supportyourart.com/columns/isskustvivojna/>. Дата звернення: 28 листопада 2020.
- Aseyev, Stanislav, and Andreas Umland. “‘Isolation’: Donetsk’s Torture Prison.” *Harvard International Review*, 4 Dec. 2020, <https://hir.harvard.edu/donetsks-isolation-torture-prison/>. Accessed 21 Jan. 2021.
- Butler, J. *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso Books, 2016.
- Chekmenev, Alexander. *Donbass*. Kehrler Verlag, 2011.
- Chervonik, Olena. “Homo Bulla.” *Izolyatsia Platform for Cultural Initiatives*, 20 Aug. 2012, <https://izolyatsia.org/en/project/homo-bulla>. Accessed 19 Nov. 2021.
- Crowley, S., and D. Ost. *Workers after Workers’ States: Labor and Politics in Postcommunist Eastern Europe*. Rowman & Littlefield, 2001.
- Dostlieva Lia, Adrii Dostliev. “Visual Representation of the Holodomor: From Commemoration Practices to Contemporary Art.” *Baltic Worlds*, vol. XIII, no. 4, Dec. 2020, pp. 28–33.
- Fenin, Aleksandr I. *Coal and Politics in Late Imperial Russia: Memoirs of a Russian Mining Engineer*. Translated by Alexandre Fediaevsky, edited by Suzan P. McCaffray, Northern Illinois UP, 1990.



- "Gender in IZOLYATSIA." *Izolyatsia Platform for Cultural Initiatives*, 20 Apr. 2012–1 July 2012, <https://izolyatsia.org/en/project/gender>. Accessed 19 Nov. 2021.
- Iakovlenko, Kateryna. "The Artist Who 'Made Donbas Human': Alevtina Kakhidze on Empathy and Discrimination in Eastern Ukraine." *Open Democracy*, 29 July 2019, <https://www.opendemocracy.net/en/odr/alevtina-kakhidze-artist-donbas-ukraine/>. Accessed 15 Sept. 2019.
- Khaldarova, Irina, and Mervi Pantti. "Fake News: The Narrative Battle over the Ukrainian Conflict." *Journalism Practice*, vol. 10, no. 7, 2016, pp. 891–901. DOI: 10.1080/17512786.2016.1163237.
- Kristeva, J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez, Columbia UP, 1982.
- Lozhkina, Alisa, editor. *Permanent Revolution: Ukrainian Art Today*. Ludwig Múzeum–Kortárs Múvészeti Múzeum, 2018. Exhibition Catalogue.
- Liotard, Jean-François. "Presenting the Unrepresentable: The Sublime." *Artforum*, vol. 20, no. 8, April 1982, pp. 64–69.
- Malchevska, Olga. "The Killer Queues of Ukraine." *BBC*, 28 May 2019, <https://www.bbc.co.uk/news/resources/idt-sh/the-killer-queues-of-ukraine>. Accessed 28 Nov. 2020.
- Rancière, J. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Edited and translated by Steven Corcoran, Continuum, 2010.
- Sontag, S. *Regarding the Pain of Others*. Farrar, Straus, and Giroux, 2003.
- "Ukraine: Dying in Lines Waiting for Pension Payouts on the Front." *Jam News*, 30 Jan. 2019, <https://jam-news.net/ukraine-dying-in-line-waiting-for-pension-payouts-on-the-front/>. Accessed 23 Jan. 2021
- Woolf, V. *Three Guineas*. Hogarth Press, 1938.
- Yakimchuk, Lyuba. *Apricots of Donbass*. Translated by Oksana Maksymchuk et al, Lost Horse Press, 2021.
- Yekelchyk, Serhy. *Ukraine: What Everyone Needs to Know*. 2nd ed., Oxford UP, 2020.
- Zychowicz, J. *Superfluous Women: Art, Feminism, and Revolution in TwentyFirst-Century Ukraine*. Toronto UP, 2020.