МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

на тему **РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ГОЛОКОСТУ В КОМІКСАХ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0354-у,
спеціальності 035 «Філологія»
освітньо-професійної програми «Українська мова та література»
спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»

_____ О. А. Шакун

Керівник_____ Н. В. Горбач
(вчене звання, науковий ступінь) (підпис) (ініціали та прізвище)

Рецензент_____ В. М. Ніколаєнко
(вчене звання, науковий ступінь) (підпис) (ініціали та прізвище)

Запоріжжя
2025

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*
Кафедра: *української літератури*
Рівень вищої освіти: ***магістр***
Спеціальність: *035 філологія*
Освітньо-професійна програма: *українська мова та література*
Спеціалізація: *035.01 українська мова та література*

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри української літератури
к. філол. н., доцент Горбач Н. В.
«25» жовтня 2024 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу студентці

ШАКУН ОЛЕСІ АНДРІЇВНИ

1. Тема роботи *Репрезентація Голокосту в коміксах українських авторів*, керівник проєкту *Горбач Наталія Вікторівна, к. філол. н., доцент*, затверджені наказом ЗНУ від «13» березня 2024 р. № 397-с.
2. Строк подання студентом роботи: 08 грудня 2025 р.
3. Вихідні дані до роботи: *Українські мальописи про Голокост «Орнітофобія. Болинь», «Піжмурки зі смертю», «Схована від смерті. Історія Леї Дікер». Літературознавчі праці Н. Горбач, О. Гудошник, О. Колесник, Т. Насалевич, Т. Рябухи та І. Лопушанського, дослідження пам'яті у коміксах Б. Постеми, Д. Санял, М. Гірш, Е. Станчик та ін.*
4. Перелік питань, що їх належить розробити:

1. Теоретичні засади вивчення коміксу як жанру та медіуму пам'яті.
1.1 Історія виникнення та становлення жанру коміксу.
1.2. Репрезентація Голокосту в коміксах зарубіжних авторів.
2. Тематико-проблемний аналіз українських мальописів про Голокост.
2.1 Художні стратегії репрезентації насильства та воєнних злочинів.
2.2 Наративізація фемінного досвіду геноциду в коміксах про Голокост.
3. Механізми конструювання пам'яттєвого виміру травми.
3.1.Образна система українських мальописів про Голокост.
3.2 Художній тип дитини як носія травматичного досвіду.
3.3 Анімалістичний код у наративно-метафоричному осмисленні насильства.

5. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються:

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Горбач Н. В., доцент	16. 10. 2024	16. 10. 2024
Розділ 1	Горбач Н. В., доцент	16. 10. 2024	16. 10. 2024
Розділ 2	Горбач Н. В., доцент	24. 10. 2024	24. 10. 2024
Розділ 3	Горбач Н. В., доцент	17. 11. 2024	17. 11. 2024
Висновки	Горбач Н. В., доцент	28. 11. 2024	28.11. 2024

6. Дата видачі завдання: 16 жовтня 2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назви етапів роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітки
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії	жовтень 2024	Виконано
2	Збирання матеріалу, його первинна наукова інтерпретація	Листопад-грудень 2024	Виконано
	Апробування результатів дослідження шляхом здійснення публікації у збірниках наукових праць та участі в конференціях	Лютий–вересень 2025	Виконано
4	Написання вступу	Червень 2025	Виконано
5	Написання І розділу: «Теоретичні засади вивчення коміксу як жанру та медіуму пам'яті»	Серпень 2025	Виконано
6	Написання ІІ розділу: «Тематико-проблемний аналіз українських мальописів про Голокост»	Вересень 2025	Виконано
7	Написання ІІІ розділу: «Образна система українських мальописів про Голокост»	Жовтень 2025	Виконано
8	Формулювання висновків	Листопад 2025	Виконано
9	Оформлення роботи, одержання відгуків і рецензії	Листопад 2025	Виконано
10	Захист кваліфікаційної роботи	Грудень 2025	

Студент _____ (підпис) *О. А. Шакун*

Керівник _____ (підпис) *Н. В. Горбач*

Нормоконтроль пройдено.

Нормоконтролер _____ *О. А. Проценко*

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Репрезентація Голокосту в коміксах українських авторів» налічує 72 сторінки. У ході її написання опрацьовано 50 джерел.

Об'єкт дослідження: українські мальописи про Голокост Чернівецького музею історії та культури євреїв Буковини «Піжмурки зі смертю» (текст М. Кушніра, Анни Ямчук, Наталії Герасим; ілюстрації Анни Тарновецької), «Орнітофобія. Болинь» (проєкт «Стежками пам'яті» ГО «Мнемоніка» та «Інша освіта», «Схована від смерті. Історія Леї Дікер» (запис – Андрій Усач, Анна Яценко; сценарій – Ліза Сівєц; ілюстрації – Катерина Грицева).

Предмет дослідження: проблемно-тематичні, образні та художні стратегії репрезентації Голокосту в українських графічних наративах.

Мета роботи: проаналізувати специфіку репрезентації Голокосту в мальописах сучасних українських авторів і визначити їхню роль в осмисленні та трансляції історичної пам'яті.

Упродовж дослідження виконано такі **завдання**:

- опрацьовано історію становлення жанру коміксу, окреслено його транзитний характер між масовою культурою та мистецьким дискурсом;
- проаналізовано зарубіжний досвід репрезентації Голокосту в коміксах;
- розглянуто особливості відтворення теми насильства та воєнних злочинів у сучасних українських графічних романах;
- виявлено специфіку репрезентації жіночого досвіду виживання та формування етики турботи як гуманістичного спротиву до насильства;
- з'ясовано механізми роботи коміксів із травмою та пам'яттю, що поєднують документальні джерела, інтерпретаційні стратегії та візуальні форми;
- визначено роль дитячих образів як носіїв травматичного досвіду;
- інтерпретовано символіку анімалістичних образів та зооморфної метафорики у відтворенні досвіду Голокосту;

– схарактеризовано графічні стилі коміксів як інструменти збереження й трансляції пам’яті.

Методи дослідження: історико-літературний, компаративний, методи наратологічного та семіотичного аналізу, кроскультурний метод, елементи дискурс-аналізу.

Наукова новизна полягає у спробі поєднати теоретичне осмислення жанру коміксу з практикою його функціонування в українському культурному просторі. Уперше здійснено цілісний аналіз українських графічних романів про Голокост у порівнянні з міжнародними традиціями репрезентації трагедії. Новизна полягає також у тому, що дослідження приділяє увагу різним вимірам репрезентації теми насильства й тілесної травми в контексті гендерної проблематики, дитячих і анімалістичних образів, графічних стилів і колористичних рішень як інструментів пам’яті. Завдяки цьому українські комікси постають не як ізольовані локальні проєкти, а як частина глобального мистецького і культурного діалогу.

Сфера застосування. Практичний потенціал роботи полягає у можливості використання результатів дослідження під час викладанні літературознавчих і культурологічних дисциплін, у курсах візуальної культури, сучасних медіа, а також у навчальних програмах, що стосуються історичної пам’яті й етики репрезентації травматичного досвіду. Отримані результати можуть бути інтегровані в матеріали для лекцій з історії Голокосту, освітні проєкти й програми збереження культурної пам’яті.

Ключові слова: КОМІКС, ГОЛОКОСТ, МАСОВА КУЛЬТУРА, ТРАВМА, ПАМ’ЯТЬ, ГРАФІКА, АНІМАЛІЗМ, ТІЛЕСНІСТЬ, ДИТЯЧІ ОБРАЗИ.

–

ABSTRACT

The master's qualification thesis «Representation of the Holocaust in Comics by Ukrainian Authors» comprises 72 page. A total of 50 sources were examined in the course of the research.

Object of the study: Ukrainian graphic narratives about the Holocaust, including «Hide-and-Seek with Death» produced by the Chernivtsi Museum of the History and Culture of Bukovinian Jews (text by M. Kushnir, Anna Yamchuk, Nataliia Herasym; illustrations by Anna Tarnovetska), «Ornithophobia. Bolyn» (a project of the «Paths of Memory» initiative by the NGOs «Mnemonics» and «Other Education»), and «Hidden from Death: The Story of Lea Dicker» (documentation of survivor testimonies by Andrii Usach and Anna Yatsenko; script by Liza Sivets; illustrations by Kateryna Hrytseva).

Subject of the study: thematic and problem-oriented, imagery strategies of representing the Holocaust in Ukrainian graphic narratives.

Purpose of the study: to analyze the specificity of Holocaust representation in comics by contemporary Ukrainian authors and to determine their role in conceptualizing and transmitting historical memory.

Throughout the research, the following **tasks** were carried out:
– the history of the comic book genre were examined, resulting in an outline of its transitional nature between mass culture and artistic discourse;
– international approaches to representing the Holocaust in comics were analyzed;
– the specific features of depicting violence and war crimes in contemporary Ukrainian graphic novels were considered;
– the specificity of representing women's experiences of survival and the formation of an ethics of care as a humanistic response to violence was identified;
– the mechanisms through which comics engage with trauma and memory were clarified, combining documentary sources, interpretive strategies, and visual forms;
– the role of child figures as carriers of traumatic experience was defined;
– the symbolism of animalistic imagery and zoomorphic metaphors in depicting the experience of the Holocaust was interpreted;

– the graphic styles of the comics were characterized as instruments for preserving and transmitting memory.

Research methods: historical-literary, comparative, narratological and semiotic analysis, cross-cultural method, and elements of discourse analysis.

Scholar novelty The scholarly novelty of the research lies in its attempt to integrate the theoretical conceptualization of the comic-book genre with an analysis of its functioning within the Ukrainian cultural space. For the first time, a comprehensive examination of Ukrainian graphic novels about the Holocaust is conducted in comparison with international traditions of representing the tragedy. The novelty also consists in the study's attention to multiple dimensions of representation: themes of violence and corporeality of trauma within the framework of gender issues, the use of child and animal imagery, as well as graphic styles and colour choices as instruments of memory. As a result, Ukrainian comics emerge not as isolated local projects but as part of a global artistic and cultural dialogue.

Practical significance: The results of the study may be applied in the teaching of literary and cultural studies courses, courses on visual culture and contemporary media, as well as educational programs concerning historical memory and the ethics of representing traumatic experience. The findings can be integrated into lecture materials on Holocaust history, educational projects, and cultural memory preservation programs.

Keywords: COMIC, HOLOCAUST, MASS CULTURE, TRAUMA, MEMORY, GRAPHICS, ANIMALISM, CORPOREALITY, CHILD FIGURES.

ЗМІСТ

ВСТУП 9

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОМІКСУ ЯК ЖАНРУ ТА МЕДІУМУ ПАМ'ЯТІ 14

1.1 Історія виникнення та становлення жанру коміксу 14

1.2. Репрезентація Голокосту в коміксах зарубіжних авторів 20

РОЗДІЛ 2 ТЕМАТИКО-ПРОБЛЕМНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКИХ МАЛЬОПИСІВ ПРО ГОЛОКОСТ 23

2.1 Художні стратегії репрезентації насильства та воєнних злочинів 23

2.2 Наративізація фемінного досвіду геноциду в коміксах про Голокост 30

2.3 Механізми конструювання пам'яттєвого виміру травми 42

РОЗДІЛ 3 ОБРАЗНА СИСТЕМА УКРАЇНСЬКИХ МАЛЬОПИСІВ ПРО ГОЛОКОСТ 51

3.1 Художній тип дитини як носія травматичного досвіду 51

3.2 Анімалістичний код у наративно-метафоричному осмисленні насильства .. 58

ВИСНОВКИ 62

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 65

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасному гуманітарному знанні комікс дедалі частіше розглядається не лише як форма масової культури чи розважальний продукт, але й як повноцінний мистецький феномен та інструмент культурної пам’яті. Його здатність поєднувати текст і зображення, документ і художній вимисел, історичний факт і емоційний досвід робить його особливо придатним для репрезентації травматичних подій XX століття. Однією з найтрагічніших сторінок історії людства є Голокост – масове знищення єврейського населення під час Другої світової війни. Дослідження того, як ця тема відображається у мистецтві, важливе як для збереження історичної пам’яті та формування колективної свідомості, так і для вироблення етичних стратегій культури пам’яті.

Вивчення Голокосту у коміксах почалося насамперед із книги Арта Шпіґельмана «Maus» [46]. На думку Дж. Каплана [30], цей твір став точкою відліку, адже він довів, що комікс може бути не менш глибоким і впливовим, ніж класична література чи документальне кіно. Саме після виходу цього твору комікс перестав сприйматися як «несерйозний» формат і увійшов до дискурсу memory studies. Г. Вердіні [50] окремо аналізував темпоральні стратегії у графічному романі, звертаючи увагу на те, як часові зрізи допомагають передати травматичний досвід. Б. Найдам [41] підкреслював, що дискусії навколо заборони «Maus» у США лише посилили його значення як культурного тексту.

Систематизувати дослідження Голокосту в коміксах намагалася польська дослідниця Е. Станчик [47], яка розглядає цей жанр як специфічний спосіб відтворення пам’яті, здатний поєднувати документ і художню умовність. Подібної думки дотримується ізраїльський дослідник Б. Бліх [27], аналізуючи візуальні метафори та роль іронії й гротеску у відображенні травматичного досвіду. Р. Медофф [38] відзначає їхню педагогічну функцію – здатність доступно та цікаво пояснювати складні історичні події молодим поколінням.

В українському контексті тема коміксу як інструмента пам’яті почала формуватися значно пізніше. Якщо у 2000-х роках він лишався маргінальним явищем, то у 2010–2020-х ситуація змінилася. Про це писав К. Гуменний [12], який зазначає, що сучасні українські комікси дедалі частіше звертаються до теми Голокосту, використовуючи її для створення «наративів співпереживання». О. Гудошник [9; 10] аналізує цю проблематику в культурологічному аспекті, показуючи, що українські автори поєднують героїку й посттравматичний досвід. А Д. Ольшанський [20] досліджує потенціал коміксів і графічних романів у викладанні англійської мови.

Особливого значення набувають конкретні українські проєкти. Так, графічний роман «Піжмурки зі смертю» [22] був створений у співпраці з Чернівецьким музеєм історії та культури євреїв Буковини й відтворює дитячий погляд на трагедію. Д. Шнайдер і З. Бутирський у статті для «Deutche Welle» [26] наводили приклад, як через поєднання дитячого наративу, реальної історії та візуального коду комікс здатний викликати потужний емоційний ефект. Інший приклад – проєкт Центру «Мнемоніка» «Орнітофобія. Болинь» [21], що прагне інтегрувати локальну пам’ять у ширший європейський контекст завдяки орнітоморфному висвітленню опозиції «злодій–жертва». О. Матійчук [16] у графічній біографії Рози Ауслендер репрезентує єврейську ідентичність, демонструючи потенціал візуально-наративних форм для передачі складного історичного досвіду геноциду.

Попри ці здобутки, українські дослідження коміксів залишаються фрагментарними. Як зауважує О. Гудошник, «дослідження українського сегмента сучасної комікс-культури знаходиться на початку розвитку» [11, с. 19]. Науковиця пояснює цю тезу непоширеністю жанру коміксу в українській культурі та надмірною розгалуженістю світового досвіду вивчення коміксів, через що «сьогодні можна лише умовно виокремити текстоцентричні та аудиторноспрямовані (прикладні) вектори наукового пошуку» [11, с. 19]. Аналогійно Олена Колесник підкреслює, що попри стрімке підвищення уваги

до коміксів в Україні, «кількість наукових досліджень, присвячених цій темі, недостатня» і він «є відносно новою сферою» [15, с. 16].

Отже, актуальність цього дослідження полягає у необхідності комплексного аналізу українських графічних романів про Голокост, інтеграції їх у світовий дискурс та показу їхньої унікальності. Спираючись на напрацювання Б. Бліха, М. Гірш, О. Гудошник, О. Колесник, Е. Станчик та інших дослідників, ця робота прагне поєднати літературознавчий і культурологічний підходи. Це дозволить, з одного боку, заповнити прогалину у вітчизняних гуманітарних студіях, а з іншого – розширити горизонти міжнародних memory studies, включивши до них український досвід репрезентації Голокосту в коміксах.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки репрезентації Голокосту в коміксах сучасних українських авторів і визначенні їхньої ролі в осмисленні та трансляції історичної пам’яті.

Для досягнення цієї мети ставляться **такі завдання**:

- опрацювати історію становлення жанру коміксу, окреслити його транзитний характер між масовою культурою та мистецьким дискурсом;
- проаналізувати зарубіжний досвід репрезентації Голокосту в коміксах;
- розглянути особливості відтворення теми насильства та воєнних злочинів у сучасних українських графічних романах;
- виявити специфіку репрезентації жіночого досвіду виживання та формування етики турботи як гуманістичного спротиву до насильства;
- з’ясувати механізми роботи коміксів із травмою та пам’яттю, що поєднують документальні джерела, інтерпретаційні стратегії та візуальні форми;
- визначити роль дитячих образів як носіїв травматичного досвіду;
- поінтерпретувати символіку анімалістичних образів та зооморфної метафорики у відтворенні досвіду Голокосту.

Об’єктом дослідження є українські мальописи про Голокост «Піжмурки зі смертю», «Орнітофобія. Болинь», «Схована від смерті. Історія Леї Дікер».

Предмет дослідження: проблемно-тематичні та образні стратегії репрезентації Голокосту в українських графічних наративах.

Наукова новизна роботи полягає у спробі поєднати теоретичне осмислення жанру коміксу з практикою його функціонування в українському культурному просторі. Уперше здійснено цілісний аналіз українських графічних романів про Голокост у порівнянні з міжнародними традиціями репрезентації трагедії. Новизна полягає також у тому, що дослідження приділяє увагу різним вимірам репрезентації: теми насильства й тілесної травми в контексті гендерної проблематики, дитячих і анімалістичних образів, графічних стилів і колористичних рішень як інструментів пам'яті. Завдяки цьому українські комікси постають не як ізольовані локальні проєкти, а як частина глобального мистецького і культурного діалогу.

Методи дослідження. Для досягнення поставлених завдань застосовано міждисциплінарний підхід. Використано історико-літературний метод для аналізу контексту розвитку коміксу; компаративний метод – для зіставлення українських і зарубіжних творів; наратологічний та семіотичний аналіз – для розгляду художніх і візуальних стратегій; методи культурної та пам'яттєвої студій – для осмислення функцій коміксу як медіума пам'яті; елементи дискурс-аналізу – для вивчення взаємодії тексту, зображення і суспільних наративів.

Практичне значення полягає у можливості використання результатів дослідження у викладанні літературознавчих і культурологічних дисциплін, у курсах із історії та теорії літератури, візуальної культури, сучасних медіа, а також у навчальних програмах, що стосуються історичної пам'яті й етики репрезентації травматичного досвіду. Отримані результати можуть бути застосовані у музейних практиках, освітніх проектах і програмах культурної пам'яті.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи виголошено на:

1. Міжнародній науковій конференції молодих україністів «Українська мова, література та культура в період війни: виклики та перспективи», м. Варшава, 12 травня 2025 р. (Тема виступу: «Комікс російсько-української війни як елемент протидії російській пропаганді»);
2. Міжнародній Літній школі з історії радянського та нацистського правління в Україні, м. Львів, 29 червня – 5 липня 2025 р. (Тема виступу: «Візуалізація пам’яті про Голокост в українських документальних мальописах»);
3. Всеукраїнській науковій конференції «Європейські парадигми формування культури толерантності в освіті, медіа, мистецтві», м. Запоріжжя, 25–26 вересня 2025 р. (Тема виступу: «Наративізація тілесного досвіду Голокосту в українських коміксах як практика формування емпатії»).

Публікації. Основні наукові результати дослідження відображено в таких публікаціях:

1) Горбач Н., Шакун О. Комікс як інструмент протидії російській пропаганді (на прикладі проєкту «Моя нефейкова історія» журналу соціальних коміксів «Inker». *Академічні студії* : зб. наук. ст. Серія : гуманітарні науки. Луцьк : Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, 2025. Вип. 3. С. 3–11.
2) Шакун О. Наративізація тілесного досвіду Голокосту в українських коміксах як практика формування емпатії. *Європейські парадигми формування культури толерантності в освіті, медіа, мистецтві : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (25–26 вересня 2025 р.). Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2025.* С. 388–393.

Структурно робота складається зі вступу, трьох розділів, семи підрозділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 71 сторінку.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОМІКСУ ЯК ЖАНРУ ТА МЕДІУМУ ПАМ'ЯТІ

1.1 Історія виникнення та становлення жанру коміксу

Історія виникнення та становлення жанру коміксу висвітлює складний культурний процес, у межах якого повсякденна візуальна забавка поступово перетворилася на багаторівневу міждисциплінарну форму, що розташовується на перетині масової культури, графічного дизайну, літератури та мистецького дискурсу. Сам термін «комікс» походить від англійського comic, сягаючи своїм далеким корінням у грецьке komikos – «комічний», «пов'язаний із комедією», і в початковому вжитку позначав те, що викликає сміх; проте в історичному розвитку слово поступово втрачає вузьку емоційну прив'язку до гумору і набуває ширшого семантичного навантаження [32]. Вивчаючи роль коміксу як дидактичного матеріалу для навчання початкових класів, Д. Ольшанський формулює визначення жанру як «<…> послідовність споріднених загальним сюжетом малюнків, які мають текстовий супровід» [20, с. 37]. Замість «смішного малюнка» він стає позначенням послідовного графічного наративу – сукупності зображень, композиційних рішень, підписів і візуальних ритмів, які разом формують розповідь і можуть бути як легкими, так і глибоко трагічними, політично ангажованими або експериментальними. Трансформація поняття віддзеркалює зміну суспільного ставлення до медіума: від масової розваги XIX–XX століть до серйозного інструмента збереження колективної пам'яті, засобу політичної критики й поля художніх інновацій у XX–XXI століттях. Цей розвиток супроводжувався й технічними та жанровими зрушеннями – від газетних ілюстрованих вставок до довгих серійних наративів, від коміксів для дітей до графічних романів і категорійних студій у гуманітарних науках, що зробило комікс не лише предметом масового споживання, а й об'єктом академічного аналізу та художньої рефлексії.

Тамара Насалевич, Тетяна Рябуха та Іван Лопушанський поділяють історію становлення жанру коміксу на кілька етапів, підтверджуючи тезу, що з середини XX століття автори графічних наративів системно звертались до нього з метою висвітлення серйозних тем і соціальної проблематики:

«1. «Платиновий вік коміксів» (1883–1938 рр.), який характеризується своєю розважальністю і відсутністю серйозних тем.

2. «Золотий вік» (1938–1969 рр.), у якому комікси відігравали патріотичну виховну роль у боротьбі з нацизмом.

3. «Бронзовий вік» (1970–1985 рр.) коміксів, коли в них порушувалися соціальні проблеми суспільства.

4. «Новий вік» (початок 1980-х – середина 1980-х рр.) є періодом бурхливих поривів, також спостерігається приплив британських творців до американських коміксів.

5. «Сучасна епоха коміксів» (середина 1980-х рр. – донині) – це період в історії американських коміксів про супергероїв» [18, с. 148].

Витоки коміксу простежуються в давніх формах поєднання зображення й слова: середньовічні тканини та гравійовані наративи, популярні ілюстровані оповідання й сатиричні політичні карикатури XVIII століття містили в собі елементи сучасного «послідовного мистецтва». Та часто прабатьком європейського коміксу називають швейцарського автора Рудольфа Топфера, чия практична робота з «ілюстрованими книжками» та серіями картинок-фабул у першій половині XIX століття заклала формальні основи панельної композиції й послідовного візуального оповідання [19, с. 92]. У США перші газетні комікси, які поступово переросли в щоденні чи тижневі смуги, отримали широку популярність наприкінці XIX століття; персонаж «Yellow Kid» і серія «Hogan’s Alley» Річарда Аутколта сформували багато усталених прийомів, зокрема використання «хмаринок»-реплік і постійних персонажів, і стали одним із каталізаторів того, що пізніше отримає назву «комікс-стрип» [36; 44]. Далі, у XX столітті, поява в 1938 році Супермена в Action Comics #1 започаткувала «золоту добу» коміксів в США, коли формат комікс-буків

(переважно жанрових – пригодницьких, детективних, супергеройських) перетворився на масовий індустріальний продукт [18, с. 146].

Окрема історична лінія – це поступове становлення коміксу як художнього канону: процес, що включає і формальні інновації авторів, і зміну інституційних рамок сприйняття. Поява поняття «графічного роману» в другій половині XX століття (термін, який значною мірою асоціюють із Віллом Айзнером і його книгою «A Contract with God», 1978) [10, с. 55] дала можливість говорити про цей різновид коміксу як про літературний текст із протяжною фабулою, складною композицією та художнім задумом, а не тільки як про розважальний або дитячий продукт. Поява такого терміну створила аналітичну платформу для критики, академічних досліджень і музейних експозицій, призвівши до визнання графічних наративів у колах мистецтва та науки. Попри це дослідники не доходять згоди щодо точного визначення графічного роману. Т. Насалевич, Т. Рябуха та І. Лопушанський кваліфікують цей різновид як «переплетені томи коміксів, доступні в різних форматах» [18, с. 145], тоді як О. Колісник, аналізуючи поетику цього жанру, використовує поняття для «всіх форм високоякісного коміксу, виданого окремою книгою» і вважаючи його специфічними рисами серйозну тематику, загостренням портретних рис і характеристик персонажів, відсутність спрощення психології та високий рівень синкретизму [14, с. 304].

Далі дослідниця доводить, що в коміксі малюнок і вміщений у нього текст утворюють органічну смислову єдність, завдяки чому комікс функціює як текст із повною креолізацією. Вербальний компонент охоплює буквений текст, представлений мовою персонажів або авторською оповіддю. Мовлення чи думки героїв розміщуються в словесних «бульбашках» – «баблах» (англ. *bubble*) або «філактерах» (*phylactère*), що є одним із ключових композиційних елементів [15, с. 28].

О. Колісник вбачає високу інформативність коміксу у дотриманні трьох параметрів:

- графіка;

- параграфіка;
- буквений текст.

Графіка відповідає за відтворення «невербальних складових мовної ситуації» [15, с. 28] через використання кольору, перспективи, зміни планів і кутів зору, що дає змогу керувати сприйняттям читача та підсилювати емоційний ефект подій.

Параграфіка, зі свого боку, поділяється на дві категорії знаків, що можуть замінювати або підсилювати словесний текст:

1) Фонетично мотивовані знаки, зокрема ономатопеї («бум», «бабах»), формують унікальну категорію звуку, що може діяти лише в межах коміксу;

2) Графічно мотивовані знаки (кадр, бульбашка, лінії руху, питальні й окличні знаки тощо) відіграють універсальну роль і нерідко виходять за межі цього дискурсу.

Буквений текст призначений для створення мовного портрету персонажів і сприяє психологізації образів у графічному наративі [15, с. 28–29].

Протягом десятиліть комікси використовувалися для передачі широкого спектра історій від гумористичних і дитячих до жахів, фантастики чи пригод супергероїв. Починаючи з 1970-х років, автори дедалі активніше розкривають потенціал коміксу для серйозних жанрів: історії, репортажу, мемуаристики, біографії [18, с. 149], що перетворює його на повноцінний інструмент складної нарації, культурної репрезентації та осмислення досвіду.

Наративний режим коміксу виявляє себе особливо чітко в прикладах документальної та історичної графіки: графічні новели й журналістські комікси поєднують усну історію й фактичний матеріал із художнім опрацюванням, створюючи діаграму суб’єктивного й колективного досвіду. Тут важливе місце мають питання етики репрезентації: як зобразити трагічне минуле, не знецінюючи його, які візуальні метафори при цьому є доречними. Саме ці проблеми перебувають у центрі дискусій про репрезентацію Голокосту в коміксі та загалом – у мистецтві, найбільш гостро акцентовану Т. Адорно: «Писати поезію після Освенцима – це варварство» [28, с. 34]. Численні

дослідження в академічному полі демонструють, що графічна форма може бути надзвичайно плідною для передачі складних часових шарів, травматичних флешбеків, водночас породжуючи дебати щодо адекватності мультимедійних прийомів для передачі масштабних історичних злочинів. О. Гудошник та І. Бучарська відзначають, що комікс дозволяє синхронізувати «особисте» та «колективне», особливо реалістично відтворюючи фасетованість пам'яті у пригадуванні травматичних споминів [9, с. 74–75]. Ця теза підтверджує виокремлення британською дослідницею Г. Чут ще одної важливої риси формування постпам'яті через графічні наративи – «ethics of attention», тобто «етики уваги», а конкретніше: «уповільнення читачів – це навмисна техніка, спрямована проти невпинного прискорення інформації, яке є характерним для багатьох сучасних журналістських ресурсів» [31, с. 50].

Комікс як форма візуальної літератури поєднує особливості образотворчого мистецтва й літературного наративу, тому його слід розуміти як гібридне явище: він має пласти візуального дизайну, графічної композиції, риторики кадру й одночасно конструкції сюжету, темпоритму, діалогу й голосу оповідача. Графічна біографія, документальний роман або політична карикатура – усі ці жанри застосовують спільні засоби, але диференціюються за інтенцією та прийомами. У сучасному культурному полі комікс стоїть на перетині індустрії розваг і суспільно значущої художньої практики: з одного боку, він розвиває масову естетику та маркетингові стратегії, з іншого – є засобом критичного мислення, пам'яті й естетичного експерименту. В Україні останні роки засвідчили інтенсивне розширення тематики: від героїчно-масових наративів до документальної графіки про війну, депортації й інші суспільні травми, що підтверджує справжнє перетворення коміксу з розваги на важливий засіб культурного осмислення, на що вплинула «українська воєнна реальність», зробивши однією зі специфічних національних рис, які виділяють І. Бучарська та О. Гудошник, «симультанність – прискорене і майже одночасне формування різнотематичного національного коміксового простору під час війни» [9, с. 73]. Власне український документальний комікс вийшов на світові майданчики у

Канаді («The Globe and Mail») та Америці («Washington Post»), а також із початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну отримав значну увагу від Японії, Швейцарії, США та інших країн [9, с. 76].

Особливу роль у сучасних дискусіях відіграє досвід репрезентації Голокосту в коміксі: роботи, дослідження й публічні обговорення показують, як графічні наративи можуть бути засобом історичного навчання, емоційного залучення й одночасно предметом етичної критики. Академічні праці та журналістські огляди аналізують, як образи, графічні метафори й формат розгорнутого візуального ряду впливають на сприйняття трагедії та стають інструментами популяризації пам'яті й переосмислення минулого. Водночас українські проєкти документальної графіки й біографічні комікси демонструють, як локальні історії (Голодомор, війна, національний досвід Голокосту) можуть бути інтегровані в загальноєвропейський дискурс графічної пам'яті, збагачуючи його власними наративами та образами. До таких сьогодні належать мальописи ГО «Після тиші», що розповідають історії очевидців і жертв Другої світової війни, Голодомору та Голокосту на українських теренах не лише для внутрішньої авдиторії, але й для зарубіжної [23].

Отже, жанр коміксу – це не лише розважальний продукт масової культури, а й складний художній інструмент, що формує й транслює суспільно важливі наратії. Його історія свідчить про перехід від «комічного» до «послідовного», а етапи розвитку показують, як технічні інновації й соціокультурні зміни породжують нові форми й жанри. Семіотичні та наратологічні параметри коміксу засвідчують його унікальну здатність поєднувати слово й образ, а сучасні практики документальної графіки підтверджують його роль у мистецькому дискурсі та суспільній пам'яті. Комікс сьогодні поєднує фабулу, портрет і політику в одному візуальному полі, здатні водночас висвітлювати й переосмислювати колективну історію.

1.2 Репрезентація Голокосту в коміксах зарубіжних авторів

Комікс як медіум пам’яті несподівано і надовго увійшов у колективний дискурс про Голокост не як примітивне «функціональне» зображення жаху, а як складна художня форма, здатна поєднати документальне свідчення, емоційну репрезентацію травми та міжпоколіннєвий діалог. На відміну від традиційних мемуарів і наративів, послідовне мистецтво дозволяє створювати часові шари, графічні метафори та композиційні засоби, які відтіняють пам’ять як процес – її фрагментарність, повторюваність спогадів, конфлікт між особистим досвідом і колективною історією. Ця можливість комбінувати образ і слово зробила комікс притягальним інструментом для авторів, які прагнули зберегти свідчення, опрацювати травму або навпаки – поставити її під сумнів у художньому ключі.

Найвідомішим і найвпливовішим зразком, що став каноном коміксної пам’яті про Шоа, лишається «Maus» А. Шпіґельмана [46]. Він вважається метанарацією про спробу батька-свідка поділитися травматичним досвідом із прямим нащадком, про неможливість повноти відтворення прожитого і про те, як травма передається крізь покоління. Антропозооморфні метафори автора (євреї – миші, німці – коти, поляки – свині) вживані не для усунення гуманності, а як спосіб висвітлити механізми расової дегуманізації, одночасно підкреслюючи абсурдність і системність нацистської класифікації. Досліджуючи цей аспект образотворення у графічному романі автора, Н. Горбач відзначає, що попри популярність саме цього зразку, Шпігельман не був найпершим у спробі відтворити національні архетипи «уподібненням до образів тваринного світу». Дослідниця наводить приклади висвітлення трагедії Шоа «гарячими слідами», які з різних причин не здобули такої відомості. Серед таких: «Міккі в таборі Гюрс» Горста Розенталя (1942), де головним анімалістичним образом серед людських є протагоніст Міккі Маус, й «Звір мертвий» карикатуриста Едмона-Франсуа Кальво за сценарієм Віктора Дансетта та Жака Циммермана (1944–1945), у якому «німці показані вовками,

французи – кроликами, італійці – гієнами, японці – мавпами, росіяни – ведмедями, бельгійці – левами, американці – бізонами тощо» [4, с. 80].

Е. Геллерштайн виокремлює серед експериментальних якостей роману також «плавне поєднання сьогодення і минулого» та «зображення усіх персонажів книги як людей з тілами, але головами інших істот», пояснюючи це спробою дати читачам «певну емоційну дистанцію від історії» [37]. Тоді як Н. Горбач виявляє психоемоційну мотивацію створення такого прийому автором: «<…> спонукати читача за допомогою схематично зображених і позбавлених деталізації персонажів відчути расову логіку, яка ґрунтувалася на упередженнях і стереотипах, культивувала віру в різну цінність різних націй, давала змогу підносити одні з них і викорінювати інші, обезличуючи й розлюднюючи їх» [4, с. 80].

Саме з огляду на психологічну та художню майстерність розкриття трагедії Шоа в наукових і педагогічних обговореннях графічний роман Шпігельмана розглядають як приклад поєднання у графічній нарації документального і художнього, а її методи – зразком для досліджень зв'язку між формою і пам'яттю.

Однак створення «Мауса» [46] є радше моментом відліку, ніж вичерпним форматом: у наступні десятиліття з'явилося багато як документальних, так і художніх коміксів, що підходили до теми Шоа з різними естетиками й етичними парадигмами. Історія цього жанру показує, що комікси про Голокост виникали ще в середовищі післявоєнної масової культури – іноді у вигляді пропагандистських чи шокових сюжетів у популярних виданнях, а іноді як спроба доступною мовою інформувати молодь про масштаби злочину.

Одними із яскравих прикладів створення коміксів про геноцид євреїв і ромів у цілях освіти є проєкти Рафаеля Медоффа «Викривачі: четверо, які боролися за відкриття Голокосту Америці» (разом із Діном Моттером) та «Карикатуристи проти расизму: таємна єврейська війна проти нетерпимості» (спільно з Крейгом Йо). У першому випадку автор використовує створені власноруч комікси, а в другому – карикатуристів і митців, які боролися проти

расизму в 1940–1950-х рр. Дослідник дійшов висновку, що в американському суспільстві триває тенденція універсалізації трагедії без врахування етнічних відмінностей, тож констатує: «Історії з коміксів пропонують донести ці уроки історії до учнів у спосіб, який може бути ефективнішим, ніж деякі способи, що використовувалися досі» [33; 38].

Міжнародний контекст візуалізації травми показує, що графічні наративи про Шоа давно перестали бути маргінальними: музеї, освітні програми, академічні збірки і публічні виставки дедалі частіше включають комікс як легітимний архівний і мистецький матеріал. Наприклад, Центр переслідуваних мистецтв у Німеччині цьогоріч організував виставку коміксів і графічних романів про трагедію, серед яких були й найперші примірники 1930–1940-х рр, створені безпосередньо жертвами [49].

Отже, комікс у контексті репрезентації Голокосту – це поле напруженого співіснування етики, мистецтва й освіти: тут форма несе політичну вагу, а візуальні прийоми здатні як звести нанівець, так і відкрити доступ до глибшого розуміння трагедії. «Maus» [46] став важливим не тому, що він остаточно розв’язав проблему, а тому що довів: послідовне мистецтво може стати серйозним, складним і відповідальним носієм пам’яті. Далі ж жанр розвивається в двох провідних напрямах: документальному (свідчення, біографії, педагогічні видання) і художньо-рефлексивному (фікція, алегорія, експериментальна форма), і саме їхня взаємодія формує сучасну культурну пам’ять про Шоа.

РОЗДІЛ 2
ТЕМАТИКО-ПРОБЛЕМНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКИХ МАЛЬОПИСІВ ПРО ГОЛОКОСТ

2.1 Художні стратегії репрезентації насильства та воєнних злочинів

Тема насильства і репрезентація воєнних злочинів у графічних наративах – одна з найскладніших і водночас найважливіших площин сучасної пам’яті. Українські мальописи про Голокост, з-поміж яких особливо помітні «Піжмурки зі смертю» [22] та «Орнітофобія. Болинь» [21], працюють на перетині документального свідчення та художньої умовності, й у цьому перехресному полі формують свої власні стратегії зображення тілесного болю, механізмів візуалізації насильства та динаміки між жертвою й катом. Аналіз цих творів дозволяє побачити, як локальні історії і локальна пам’ять використовують візуальні ресурси коміксу для етичного і естетичного опрацювання травми, а також як автори балансують між вимогами історичної точності і можливостями художнього синтезу.

У «Піжмурках зі смертю» (проект Чернівецького музею історії та культури євреїв Буковини) автори акцентують на свідчення очевидців, архівні документи і фотографії, які інтегровані у структуру графічного роману. Ілюструючи дитячі долі під час Голокосту, видання одночасно виступає освітнім ресурсом і художнім текстом: наратив поєднує дві часові лінії – теперішню, в якій сучасні підлітки досліджують архіви; і минулу, в якій розгортаються свідчення дітей-очевидців. Така композиція дозволяє авторському погляду уникнути як надмірного експліцитного шоку, так і недопустимого загладжування трагедії: тілесне насильство в книжці найчастіше репрезентується через фрагментацію, силуети, затемнення і відсилки до архівних світлин, а не через детальну демонстрацію каліцтв чи сцен вбивств. Така візуальна тактика відповідає етичній логіці: показувати травму, але не експлуатувати її заради шокуючого ефекту. Крім того, присутність провідників, тобто реальних людей із сучасності, створює оптичний фільтр співпереживання:

читач не опиняється сам на сам із моторошною деталлю, а проходить через посередницький досвід дослідження й запитів. Ці особливості видання фіксуються в публікаціях та рецензіях про книгу й у бібліографічних записах про неї.

Візуалізація тілесної травми в «Орнітофобії. Болинь» реалізована інакше: тут історичний локус – Волинь і її складні, контроверсійні події часів Другої світової – змушують авторів опрацьовувати не лише очевидні прояви насильства, а й соціальні візерунки страху, суспільної мілітаризації та міжетнічної ворожнечі. О. Гудошник, посилаючись на дослідження Домініка Девіса та Кандіди Рифкінд, пояснює це явище так: «травма – невимовна, невидима, «тиха» – через візуалізовані образи набуває об'єктивації та наочності» [10, с. 48]. Саме тому читач не знайде тут шокуючих сцен жорстокості – він має інтерпретувати їх через натяки, графіку та підкреслений психологізм у деталях.

Проаналізуємо мальопис на рівні дотримання трьох основних чинників інформативності коміксу, виокремлених О. Колісник: графіка, параграфіка (графічно та фонетично мотивована) й буквенний текст [15, с. 28–29].

Назва сама по собі є метафорою: «орнітофобія» як образ страху перед птахами виступає синкопою, що дозволяє авторській системі символів передавати атмосферу постійної тривоги, коли будь-які сигнали можуть бути передвістям катастрофи.

У графічних прийомах це перетворюється на вузькі, кутасті панелі, рвані сторінки й повторювані мотиви. Вони працюють як «візуальні ехо» насилля: не обов'язково показувати кров і трупи, аби передати масштаб жорстокості; достатньо систематичного візуального дисонансу, де тілесність вимальовується через відсутність, через порожнечу, через химерні силуети та символи. На рівні графічної організації коміксу «Орнітофобія. Болинь» автори послідовно дотримуються символіки кольору та принципів візуальної нарації. Графічний ряд відтворює всі «невербальні складові мовної ситуації та виконує функцію імітації дійсності за допомогою кольорової палітри, перспективи, зміни планів і

кутів зору, що дозволяє керувати глядацьким сприйняттям та підсилювати емоційну залученість читача» [15, с. 28]. Чорно-білі та сірі кадри, різкі контрасти й рвані переходи між сценами та персонажами підкреслюють фрагментарність пам’яті та травматичну природу зображуваних подій. Кожен кадр ретельно деталізовано: епізоди відвертої жорстокості та трагізму подані з домінуванням чорного кольору, який акцентує увагу на образах агресорів, сценах переховування дітей, насильства, створюючи цілісну атмосферу напруження й загрози. Наприклад, таке оформлення мають сторінки з кадрами дітей, схованими у підводі від аріанляндців, де серед темряви виринають лише окремі фрази:

– Може краще завтра…
– Мені мама не дозволяє….
– Я боюсь…
– Мені треба в туалет…
– Але ж вчитель Шмуель сказав…
– Тихіше!
– Хто це?
– Я питаю, хто це?!
– А, це мішок зсовується… Що тут?..
– Хочу додому…
– Припиніть штовхатись…
– Мені сьогодні такий сон наснився…
– Вчора дядька Якова вбили… всю сім’ю… [21, с. 12].

Ефект крейдяних замальовок білим по чорному мають сторінки 25–27 мальопису, на яких зображено сексуальну наругу над полинянкою Сонею. Ілюстрації відтягування жертви за ноги, домінантної позиції ґвалтівника, карикатурного зображення жаху передають травматичність тілесного досвіду, фрагментарність пам’яті та знеособлення (у цьому випадку автори не подають обличчя перпетратора) з використанням мінімального буквенного тексту. Наступна сцена, коли юнку знаходять у лісі та приводять додому небайдужі

люди, показують стигматизацію та невимовність травми. Дружина поліцая Яреми Килина навшепки передає йому: «Ї… зґвал… у …сі», на що чоловік холодно відповідає:

– Не мели дурниць… це ж партизанська шльондра [21, с. 29].

На рівні фонетично мотивованої параграфіки переважає ономатопея, виражена звуками війни та механізмів геноциду (фізичне знищення, депортація): скрипіння возу під час розмови полинянок про евакуацію: «Рип-рип… Трам-пам-пам…» [21, с. 4]; звуки вибухів і пострілів, що занурюють в атмосферу небезпеки: «Трррррррр!.. Трррррррр!.. Услід за автоматними пострілами з боку села пролунали ще чотири, пістолетних» [21, с. 6]. Кожна деталь у мальописі має свій звуковий супровід, завдяки чому досягається максимально реалістичної «імітації дійсності». Такий підхід послідовно використовують проєкти пам’яті з метою відтворити локальну травму без її тривіалізації.

Стратегія показу межі між документальністю та художньою умовністю у українському мальописі «Піжмурки зі смертю» полягає в поєднанні трьох тактик. По-перше, безпосередні свідчення й архівні фрагменти вбудовуються в мальоване поле як «фактографічні якорі». Маріанна Гірш, аналізуючи роль фотографії у роботі з постпам’яттю, подає приклад відтворення світлин А. Шпігельманом у «Maus»: «Його графічні версії нагадують фотографії, які ми всі бачили, підкріплюючи спільний канон спільних образів, який поширюється на наступні покоління» [35, с. 30]. Такий принцип документальності більш властивий мальопису «Орнітофобія. Болинь» з типізованими, але деталізованими зображеннями просторів Шоа на Волині. Тоді як у «Піжмурках зі смертю» графічне відтворення фотографій Голокосту поєднується з архівними вставками, що містять детальну інформацію про історичні події. Вони легітимізують художню реконструкцію і одночасно нагадують про джерело правди. Майже на кожній зі сторінок розміщено документи українською або німецькою мовами, що підтверджують графічні наративи, а наприкінці читач може ознайомитися з історіями очевидців, зі слів яких

записані епізоди, їхні фотографії, а також додатки у вигляді карт гетто [22, с. 106–107], перекладів документів [22, с. 108–109] Такий прийом у документальних графічних наративах використовуються як спосіб уникнення спекуляції на темі пам’яті. По-друге, художня умовність дозволяє представити внутрішній стан постраждалих, психологічну динаміку, яка не завжди піддається запису. І по-третє, наративні фрейми (епізоди з теперішнього часу, інтерв’ю, очевидці-провідники) створюють метатекстуальний простір, де художнє перетворюється на метод осмислення.

Динаміка жертви і ката в цих коміксах не обмежується класичною бінарністю «невинний–злий». Натомість автори часто прагнуть показати складність соціальних механізмів, які перетворюють звичайних людей на виконавців насильства: мовиться і про бюрократичну техніку знищення, і про конформізм, і про політичні й економічні чинники, що легітимізують злочин. У «Піжмурках зі смертю» [22] це видно в тому, як історії дітей переплітаються з місцевими інституціями та логікою виживання – жертва не завжди постає у вигляді абсолютної безпорадності; вона часто виявляє агентність, хитрість, моральні компроміси, які допомогли врятуватися або принаймні перенести травму. «Орнітофобія. Болинь» [21] більше фокусується на соціальній психології маси: тут кат не завжди зображений як персоніфікований «монстр», а проявляє себе у колективній поведінці, локальних конфліктах, які в часи радикальної ескалації перетворюються на насильницькі акти. Підкреслений психологізм має епізод, де один із аріанляндців на ім’я Ріхард чинить тиск на іншого (Отто) за те, що він не застрелив болинянина, пояснюючи таку необхідність воєнним обов’язком: «Вдома тебе обов’язково запитають, скільки ти за ці три роки війни знищив ворогів? Запитають: хіба у такому разі ти можеш називати себе солдатом Аріанляндії? Запитають: невже тобі шкода варварів, які не заслуговують на життя?» [21, с. 19]. Представник молоді Отто проявляє емпатію до чоловіка з ампутованою кінцівкою, якого сам бере у полон, коли той починає розмовляти їхньою мовою та не відчуває страху протистояти ворогам навіть зв’язаним: «І багато честі зараз дають за вбивство беззбройних,

старих і дітей?» [21, с. 16]. Такий підхід зближує українські комікси з сучасними студіями воєнних злочинів, в яких злочинці часто зовсім не схожі на «виключних монстрів», а є частиною соціальної тканини, що за певних умов дає збій.

У таблиці 1 узагальнимо репрезентацію насильства та воєнних злочинів у «Піжмурках зі смертю» та «Орнітофобії. Болинь».

Таблиця 1

Порівняння репрезентації насильства та воєнних злочинів у коміксах

Аспект порівняння	«Піжмурки зі смертю»	«Орнітофобія. Болинь»
Тип джерельної бази	Прямі свідчення очевидців (спогади чотирьох людей: Мімі Тейлор, Герберта Рубінштайна, Йосипа Бурсука, Йосипа Ельгісера, які пережили Голокост у дитинстві); доповнення архівними фотографіями, музейними матеріалами, культурним глосарієм. Автори відіграють роль упорядників та адаптаторів свідчень.	Комікс побудований на задокументованих локальних історіях Волині, але подано через алегоричну фабулу (світ «орнітів» – птахоподібних істот), документальна основа є, але трансформована в алюзійну форму.
Наративна перспектива і фокус постраждалих	Погляд дітей-очевидців – персоналізовані наративи дитячого досвіду травми; наявні дві часові лінії (теперішнє – дослідження, проведене підлітками, і минуле – спогади очевидців). Завдяки цьому акцент припадає на індивідуальні історії, емпатію та освітню мету.	Фокус на локальному колективному досвіді регіону (Волинь), подача травми через алегорію та міфопоетику; увага зміщена від конкретного індивіда до символічної спільноти (орніти), яка потерпає.
Рівень прямоти чи графічності у зображенні насильства	Переважно помірковано-репортажна подача у теперішньому з епізодами переосмислення та емпатії до єврейського досвіду: «Гадаю, кожна дитина в чомусь здібна і талановита. І не тільки єврейська… Але якщо заглянути в історію єврейської громади Буковини… Скільки славних імен вона дала світу! Співаки, композитори, учені, письменники, поети…» [22, с. 21]. Травма передається через свідчення,	Насильство часто подається метафорично (війна між орнітами), завдяки чому сцени жорстокості транслюються опосередковано, з замовчуванням. Алегорична віддаленість дає художній простір для уяви та рефлексії замість натуралістичної репрезентації.

	емоційні сцени та архівні кадри. Очевидне спрямування на освітню роботу з молодшою аудиторією, тому графічно надмірно шокуючих сцен менше.	
Репрезентація винуватців та механізмів воєнних злочинів	Конкретизація історичного контексту (переслідування, депортації, участь різних владних режимів – нацистського та радянського – у переслідуваннях і дискримінації на національному ґрунті; локальна історіографічна прив'язка). Винуватці й механізми позначені через свідчення й архівні факти.	Перетворення конкретних агентів у символічні фігури (орніти/структри влади у вигляді птахів): механізми насильства показані як соціальні/екзистенційні процеси, іноді без прямого найменування історичних організацій – це робить звинувачення більш загальними, але дозволяє аналізувати суспільні механізми насильства.
Візуальні стратегії (графіка, колір, ілюстративність)	Графічний роман із архівними елементами; поєднання ілюстрації і фотодокументів, двочасова хронологія візуалізована через контраст «тут і тепер» та «тоді». Стилістика орієнтована на доступність для молодшої аудиторії (кольорові, близькі до анімаційних, ілюстрації; типові овальні бабли для відтворення діалогів, часто використовуються авторські ремарки, вміщені в бежеві прямокутні рамки поза зображенням).	Яскраво виражена алегорична/зооморфна модель: персонажі-птахи й образ птахів як метафора страху й соціальної ворожості (назва – «Орнітофобія. Болинь» [21]). Чорно-біла стилізація віддаляє насильство від натуралізму й створює простір для символічної інтерпретації. «Бульбашки» мають чіткий поділ на загострені для реплік персонажів і стандартні овальні для думок.
Освітня чи публічна функція та аудиторія	Явно освітня, орієнтована на молодь і місцеві спільноти (музейні програми, театральні адаптації, шкільні семінари) – акцент на передаванні пам'яті через персональні наративи.	Спрямована на регіональну рефлексію пам'яті, залучення громад (проєкт «Стежками пам'яті»): підхід більш громадський/меморіальний із художньою формою, що стимулює дискусію про локальний спадок війни.
Етичні стратегії репрезентації насильства	Баланс між правдою свідчень і обережною подачею для дітей: робота музейників як упорядників/провідників додає етичного фрейму (підготовка, супровід, контекст для молодих читачів).	Етичною стратегією постає метафоричність: віддалення зменшує ризик прямого травмування читача, одночасно роблячи можливим проникливе осмислення системного характеру насильства.

Джерело: створено автором на основі [22; 21].

Отже, «Піжмурки зі смертю» наголошують на автентичності свідчень та індивідуальних історіях із виразною освітньою метою, тоді як «Орнітофобія.

Болинь» застосовує алегоричну модель, орієнтовану на колективний рівень осмислення та символічну інтерпретацію травматичного минулого. Разом вони утворюють два взаємодоповнювальні підходи до репрезентації Голокосту: документально-персональний та алегорично-символічний.

Отже, українські графічні наративи про Голокост продовжують світову традицію використання коміксу як форми пам’яті й одночасно розвивають власну локальну естетику пам’яті. Вони демонструють, що візуалізація тілесної травми може бути і сильною, і делікатною, а межа між документальним і художнім свідчить про етичний вибір авторів. Динаміка жертви й ката у репрезентації вимагає від автора не спрощень, а складних, багатовимірних уявлень про людську поведінку в кризі, як і загалом у візуалізації травматичних подій. Важливо, що такі тексти не тільки реконструюють події минулого: вони форматують спосіб, у який нові покоління вчитимуться співвідносити емпатію й історичне знання, розпізнавати механізми насильства й робити моральні висновки на майбутнє. Як слушно зауважив Ніл Адамс, «кожен, хто хоч трохи стежить за сучасною політикою, має бути попереджений: якщо не вивчати історію, то приречений пережити її знову» [33].

2.2 Наративізація фемінного досвіду геноциду в коміксах про Голокост

Гендерний підхід до вивчення Голокосту дає змогу виявити суттєві відмінності між досвідом чоловіків і жінок, зумовлені соціальними ролями, тілесністю та формами насильства, з якими вони стикалися в умовах нацистської окупації. Дослідження українських науковців (Н. Горбач, Р. Мюльхойзер, В. Гінди, М. Гона, Н. Івчик та ін.) засвідчують, що, попри спільність загрози фізичного знищення за національною приналежністю, жіночий досвід мав специфічні риси, які тривалий час залишалися поза фокусом історіографії. Передусім це стосується гендерно маркованих форм насильства – сексуального примусу, експлуатації жіночого тіла, принижень, пов'язаних із репродуктивною функцією та материнством.

Володимир Гінда, вивчаючи архівні джерела та свідчення жертв Голокосту, зазначає, що «<…> жінки в окупації часто «продавали» себе під тиском трьох обставин: голоду, ризику бути вивезеними до Німеччини на роботи чи загрозі розстрілу через виявлення фактів партійного минулого. Звичайно були і інші причини – шантаж, залякування, примушення до сексу через загрозу висунення звинувачення у співпраці з підпільниками чи партизанами, можливість отримати гідну роботу, але вони не набували настільки поширеного характеру» [2].

Жіночий досвід визначався також підвищеною відповідальністю за збереження життя інших, передусім дітей, літніх членів родини, хворих. У цьому контексті жінки часто виконували роль посередниць між приватною сферою родини та ворожим зовнішнім середовищем. Натомість чоловічий досвід у джерелах частіше репрезентований через призму фізичного знищення, примусової праці, участі в організованих формах опору або втечі, що відповідало усталеним уявленням про публічну, «видиму» історію війни.

В. Гінда пояснює відмінність висвітлення досвіду чоловіків і жінок у Шоа та периферійність жіночої травми через радянську ідеологію: «Частина людей свідомо обирала стратегію подвигу, спротиву, стратегію «недаремної смерті».

Ця стратегія героїзувалася і пропагувалась: віддати життя не просто так, а взяти із собою на той світ ворогів – це декларувалось як справжній героїзм» [2].

Другорядність жіночого досвіду в дослідженнях Голокосту зумовлена кількома чинниками. По-перше, сексуальне насильство та пов'язані з ним стратегії виживання залишалися табуйованими як у повоєнному суспільстві, так і в академічному середовищі, що сприяло замовчуванню жіночих свідчень або їхній саморедукції у спогадах. По-друге, тривалий час у студіях Шоа домінував підхід, зорієнтований на масові злочини, ідеологію та механізми геноциду, тоді як гендерна перспектива, що дозволяє аналізувати повсякденний досвід, тілесність і приватну етику виживання, утвердилася відносно пізно.

Дослідниця Регіна Мюльхойзер подає ще одну причину замовчування жіночого досвіду на прикладі групових зґвалтувань: «Хоча радянська пропаганда широко експлуатувала подібні фантазії, свідчення про такі факти є вкрай рідкісними» [15]. Попри те, що ідеологія СРСР засуджувала жертв сексуального насильства, створювала образливі кліше для жінок, які вимушені були використовувати своє тіло як інструмент виживання, проте й не стримувала себе у викривленні фактів, фіксуючи воєнні злочини нацистів. Багато дослідників (Р. Мюльхойзер, М. Гон та Н. Івчик, А. Чеботарьова), аналізуючи гендерний аспект травматизації в часи Голокосту, зазначають, що архівного підтвердження багатьом випадкам насильства немає, тож висновки про пережите жінками роблять на основі масиву свідчень зі схожими формами насильства.

Гендерований досвід травматизації жінок у часи Голокосту в українській літературі постає як сукупність специфічних форм насильства та екзистенційних втрат, безпосередньо пов'язаних із жіночою тілесністю, материнською роллю та соціально зумовленими очікуваннями. Н. Горбач, аналізуючи жіночий досвід травми у літературі про Шоа, встановлює, що: «У творах українських письменників центральними темами репрезентації жіночого травматичного досвіду Голокосту є теми материнства та гендерованого насильства» [6, с. 45].

Дослідниця аналізує ключові чинники жіночої травми, насамперед материнство як джерело глибокої психологічної травматизації, що постає через примусову розлуку з дітьми, неможливість їх рятування або ж порятунок ціною власного життя чи виснажливої, принизливої праці [6, с. 46–47]. Таку модель жіночого травматичного досвіду Н. Горбач виокремлює в текстах О. Дучимінської («Еті»), Я. Острук («Родина Гольдів»), М. Мащенка («Дитя єврейське»), Р. Плотнікової («В яру згасаючих зірок»), де материнська відповідальність трансформується на джерело постійного морального болю та екзистенційного зламу.

Водночас у творах української літератури науковиця окреслює другий важливий вимір гендерованої травматизації – сексуальне насильство як «вибір без вибору» [6, с. 47], за якого єврейські дівчата й жінки змушені вступати в близькість із німецькими солдатами задля збереження життя – власного або близьких (Т. Мигаля «Шинок “Оселедець на ланцюзі”», Б. Харчука «Панкрац і Юдка», М. Мащенка «Дитя єврейське»). У поданих текстах чітко артикульовано механізми гендерно зумовленого насильства, зокрема «примусове роздягання» [6, с. 47] й сексуалізацію як інструменти приниження «расово нижчих» жінок, а також «маніпулювання материнськими обов’язками» як спосіб психологічного тиску й контролю [6, с. 48]. Отже, українська література не лише фіксує жіночий досвід Голокосту, а й розкриває його як структурно відмінну, гендерно зумовлену форму травматизації, що поєднує тілесне насильство, моральний примус і тривалу психологічну деструкцію.

Гендерна проблематика у текстах і візуальних рішеннях коміксів про Голокост в Україні відкриває особливий ракурс на переживання, які поєднують тілесність, материнство, уразливість і моральні практики турботи. Аналіз на прикладі «Піжмурки зі смертю» [22], «Орнітофобія. Болинь» [21] та «Схована від смерті. Історія Леї Дікер» [24] дозволяє простежити, як саме фемінний вимір стає інструментом не лише репрезентації жертв і свідків, але й етичної відповіді на системне геноцидне насильство. Український документальний комікс загалом демонструє тенденцію до поєднання усної історії з візуалізацією

травми: автори звертаються до спогадів очевидців, будують біографічні наративи й використовують графічну форму для того, щоб зробити минуле доступнішим і емоційно читабельним у сучасному полі пам’яті.

Важливо, що тілесність у коміксовій формі не є тільки полігоном жаху; вона також стає вхідним пунктом до теми материнства як форми репродукованої турботи й відповідальності. У сценах, де переважають матері й опікунки, материнська роль проявляється в практичній, часто обмеженій турботі: маскуванні плачу, голландській техніці сховку, діленні останнього шматка їжі, потаємних спробах захистити дитину ціною власного здоров’я. Така етика материнства, пов’язана з тілом, ризиком і моральним вибором, підкреслює, що материнство в умовах геноциду часто є радше стратегією виживання, ніж романтичним образом. У зв’язку з цим корисно звернути увагу на загальну тенденцію графічних наративів про Голокост: візуальні засоби дають змогу показати фізичні обмеження та моральні компроміси на одному полі і це підсилює розуміння материнства як репрезентативно фемінного досвіду.

У «Піжмурках зі смертю» мама постає в першу чергу хранителькою родинних традицій. У розділі І «У теплих променях довоєнного дитинства» один зі свідків Голокосту Йосип Бурсук пригадує, як мати готувала халу на Шаббат, як діти допомагали їй сервірувати стіл, а після – вони всією родиною влаштовували святкову вечерю, дотримуючись єврейських звичаїв [22, с. 16–17].

Другий розділ, а саме історія Герберта Рубінштайна, показує матір з типово жіночої перспективи: «Якось одного дня на початку липня 1941 року мама зібралася йти на ринок. У Чернівцях тоді ще було відносно спокійно, хоча повсюдно вже йшла війна. Радянські війська залишили місто, а інші ще не прийшли» [22, с. 29].

У цьому фрагменті коміксу жіночний образ матері вибудовується через поєднання важливості для жінки бути гарною, доглянутою й екзистенційної тривоги, що вже просочується в буденність. Такий наратив підкріплений саме

зображенням жінки у гарній сукні, з акуратною зачіскою та нафарбованими губами в мальописі, завдяки чому створюється враження нормальності на межі з катастрофою «війна йшла повсюдно», «радянські війська залишили місто». Доглянутість тут набуває символічного виміру: це спосіб утримати гідність і людську індивідуальність у світі, що починає руйнуватися. Такий образ матері наголошує на крихкості довоєнного життя і водночас на прагненні зберегти порядок, турботу й присутність, що формують основу родинного простору. Механізм відтворення жіночності балансує між зовнішньою тендітністю й внутрішньою стійкістю, а тиха, навіть символічна, звичність жесту «йти на ринок» у контексті воєнної нестабільності перетворюється на свідчення людської впертості жити, зберігати себе і сім'ю.

Материнська турбота найвиразніше виявляється у сценах, пов'язаних із тілесністю та емоційною близькістю. Коли під час сирен Мімі, відчуваючи небезпеку, лягає у ліжко з головою під ковдру та ногами на подушку, мати лагідно, але наполегливо ніби повертає їй відчуття орієнтації у світі: «Мімі, так спати незручно, нумо ляж нормально!» [22, с. 34]. У ситуації, де дитячий страх перетворюється на хаос, мати повертає тілу дитини природний порядок і структуру. Навіть у загрозливі моменти вона прагне зберегти для доньки нормальне дитинство з відчуттям комфорту і безпеки.

У цьому ж розділі з'являється фігура матері Мімі як складна й багатовимірна модель жіночності, вибудувана на етиці турботи, емоційній включеності, материнській агентивності та глибокому емоційному досвіді втрати звичного світу. Жіночий персонаж реагує на події геноциду, активно формуючи простір безпеки та продовжуючи виконувати роль осердя родинної стабільності. Показовим у цьому є епізод переселення родини до гетто, де мати запитує: «Соломоне, а хіба ми не залишимо ключ у наших сусідів, як це ми завжди робили раніше?» [22, с. 35]. У цьому запитанні закодовані шок, розгубленість і відчай, спричинені руйнуванням звичних практик довоєнного життя. Її слова демонструють момент, коли усвідомлення втрати дому ще не

встигає наздогнати реальність: жінка реагує через побутові звички, бо саме вони були основою родинної стабільності.

Материнська роль також проявляється в кадрі заспокоювання доньки, налякану погрозами однолітка: «Мамо, а Боже Буг страшний? Натан сказав, якщо я не буду його слухати, то мене забере Боже Буг…». На що мати відповідає ніжно і водночас впевнено: «Ні, Мімі, не бійся… Натан пожартував. Ніхто тебе в нас не відбере» [22, с. 35]. Цей діалог особливо важливий, адже тут мати виступає захисницею дитячої психіки. В умовах Голокосту такі фрази набувають подвійного значення: вони не лише заспокоюють дитину, але й приховують від неї загрозу, яку дорослі розуміють значно глибше. Це підкреслює «емоційну працю» жінок, особливо диспропорційно виявлену в історичних трагедіях.

Попри очевидний контекст небезпеки, Мімі відтворює стереотипно «жіночу» потребу сприймати себе через призму естетики та зовнішнього схвалення. Навіть одягнувши протигаз, що асоціюється з виживанням, страхом, технічністю, вона повертається до батька з безпосередньо дитячим, але глибоко гендерованим запитанням: «Тепер я гарна, тату?» [22, с. 34] Це свідчить, що для неї важливо не лише засвоїти практичну навичку самозахисту, а й залишатися «гарною», тобто відповідати очікуваній жіночій ролі.

У цьому виявляється результат раннього привчання дівчат до того, що їхня цінність завжди повинна бути підтверджена зовнішнім поглядом, навіть у ситуаціях, де це виглядає абсурдно. Дівчинка вже опиняється між двома режимами існування: виживання, нав’язане війною та геноцидом, і соціалізованої жіночності з вимогами бути привабливою. Це і є однією з ключових точок, на яку звертає увагу феміністична критика травми: навіть у катастрофічних умовах гендерні очікування продовжують діяти, формуючи дитячу свідомість і спосіб переживати небезпеку через тіло, образ і самооцінку.

Епізод розмови між батьками на тлі загрози депортації підсилює тему материнської самопожертви та водночас демонструє складний, багатошаровий спосіб, у який жінка переживає травму. Коли батько наполягає, щоб вона пішла

по довідку, мати відкидає його прохання зі словами: «Нащо мені та довідка, якщо вас із Мімі не буде зі мною?!» [22, с. 46] Лише після відповіді батька, що це може врятувати сім'ю, жінка погоджується. У цьому жесті проступає її емоційна логіка: вона оцінює ситуацію не раціонально, а через призму цінності зв'язку. Для неї сенс існування тримається на присутності родини, тому будь-який крок, який не гарантує їхнього виживання усім разом, здається марним. Саме тут виявляється феміністична концепція етики турботи, де емоційна відповідальність за інших витісняє власний страх.

Уже в наступній сцені жінка демонструє іншу грань – здатність зібратися, відіграти впевненість і фактично взяти на себе роль захисниці. Коли жандарми приходять до помешкання і називають справжнє прізвище «Райфер», вона не розгублюється, приховує інформацію й відповідає, що їхнє прізвище – Соломон. Автори мальопису підсилюють цю сцену композиційно: позаду за неї тримається перелякана Мімі, тому фігура матері виглядає ще більш рішучою. Так ілюстратори показують, що материнська впевненість є не стільки внутрішньою стабільністю, скільки відповіддю на потребу захистити дитину.

Різкий контраст далі оголює справжній бік цієї стійкості і Мімі згадує: «Коли вони вийшли, то мама враз почала тремтіти, від страху чи холоду – не знаю. Але опісля вона присіла біля гарячої пічки і навіть не помітила, як дуже сильно обпекла руку» [22, с. 47]. Факт того, що вона не відчуває опіку, свідчить про стан емоційного й тілесного перевантаження: її власний біль «вимкнений», бо всі ресурси спрямовані на те, щоб втримати дочку в безпеці й не дати страху перемогти при дитині.

У цей момент проявляється й турботлива етика Мімі – маленької дівчинки, яка теж стає носієм фемінної моделі, що формується в умовах травми. Стривожена станом матері, вона приносить їй склянку води до ліжка, розпитує про самопочуття, намагається хоч якось полегшити її страждання. Історія Мімі відрізняється від інших трьох, чоловічих, адже вона показує турботу, переляк, занепокоєність відкрито, тоді як хлопчики демонструють стійкість, непохитність і намагаються взяти роль «годувальника». Це доводить, як

швидко діти в умовах небезпеки входять у роль дорослого, відтворюючи патерн догляду, прищеплений батьками.

Епізод із матір'ю Герберта демонструє ще один варіант жіночої поведінкової моделі в умовах гетто – модель активного, ризикованого фемінного агентства, у якому турбота за родину доповнена стратегічною сміливістю в критичних ситуаціях.

Коли Герберт каже: «Моя мати була відважною жінкою. Тож вона вирішила піти прямо до коменданта гетто й переконати його, щоб він відпустив нас» [22, с. 57], – читач отримує образ жінки, яка бере на себе ініціативу, не чекаючи на порятунок ззовні.

Внутрішній монолог «Нехай буде, що буде, мені нічого втрачати. Зрештою, він теж людина і, мабуть, теж має дітей» [22, с. 57] розкриває її емоційну логіку: вона покладається не на власний статус чи силу, а на уявну можливість емпатії, апелює до універсального досвіду батьківства. Але водночас це трагічно наївний жест доброї людини, яка вірить, що в умовах насильницького апарату може спрацювати емпатія, бо іншої моделі впливу не має.

Після грубої відповіді коменданта мати вдається до іншої стратегії: «за будь-яку ціну дістати фальшиві документи і, таким чином, змінити ідентичність» [22, с. 58]. Тут жіноча дія перестає бути проханням і стає підпільною, продуманою, цілеспрямованою, переходячи до тактичного опору. Ціна – її прикраси: перстень і сережки, що символізують жіночу цінність, красу, статус, але в контексті небезпеки перетворюються на валюту виживання.

Під час перебування родини Йосипа Ельгісера в Трансністрії репрезентовано крайні межі виживання під час депортації, коли фізичне виснаження, хвороби, холод і голод стають буденними супутниками життя. Водночас саме тут максимально проявляється етика турботи жінок, місцевих селянок, які, попри власну крайну бідність і нестачу ресурсів, час від часу ділилися продуктами з депортованими. Автори вводять кадр діалогу селянок, занепокоєних долею новоприбулих, із художньою метою:

– Мотре, у селі кажуть, що у колишній колгоспний корівник румуни пригнали євреїв з Буковини.

– І я таке чула, Маріє. А ще я чула, що ті бідолашні дуже голодують і масово помирають від виснаження та хвороб [22, с. 68].

Ці жіночі жести солідарності та людяності демонструють, як в умовах власного виживання жінки продовжують утримувати соціальні зв'язки й підтримувати слабших, роблячи це природною і морально значущою практикою.

У той же час епізод ілюструє гендерну опозицію в контексті виживання: фізична сила, яка могла б допомогти людям у побутових задачах або ремонті житла, здебільшого відсутня через мобілізацію чоловіків на фронт, тому чоловіки у родинах депортованих або місцевих беруть цю функцію на себе (шклить вибиті шибки в оселях, знаходить занедбану комірчину для проживання), а натомість жінки беруть на себе роль побутової підтримки, забезпечуючи їх продуктами: «Більшість наших чоловіків – на війні. Тож майстровиті руки – великий дефіцит. Ось візьміть…» [22, с. 69].

Взаємодія між чоловіком із родини і місцевими селянами показує ієрархію ресурсів і гендерну динаміку: чоловік допомагає під час важкої фізичної праці, а жінки віддячують йому продуктами, адже саме вони керують обмеженими ресурсами і вміють перетворювати турботу у конкретну допомогу.

Схожу модель репрезентації жіночого досвіду та жіночої етики турботи візуалізує й мальопис «Схована від смерті. Історія Леї Дікер» [24], у якому центральним стає епізод порятунку дитини під час акцій переслідування євреїв у 1941 році. Мати Леї, усвідомлюючи неминучість власного арешту, передає дитину іншій жінці – це рішення, сповнене відчаю й любові, стає одним із найсильніших прикладів материнської жертви. Пані Стефа, якій мати довіряє дитину, приймає відповідальність і фактично бере на себе роль матері-заступниці. Символічною деталлю постає пачка масла, яку мати віддає жінці разом із донькою. Цей предмет стає матеріальним носієм пам'яті, зв'язком між дівчинкою та її мамою. Коли Лея бачить, що Стефа роздає це масло іншим,

вона починає плакати. Уже дорослою жінка, даючи свідчення авторам мальопису, згадує: «Воно було останньою ниточкою, яка зв'язувала мене з батьками» [24].

Пані Стефа, ризикуючи життям, переховує дівчинку в домі, кажучи усім, що це її племінниця, не єврейка, а дочка сестри. Вона створює навколо Леї захисний простір, ховаючи її в шафі, під ковдрою, у ліжку та в будь-який спосіб, який дає шанс вижити. Після звістки про смерть матері дівчинки Стефа охрестила її та почала піклуватися як про власну доньку.

Коли Лея виросла і виїхала до Польщі, їхній зв'язок не перервався: вона продовжувала писати листи Стефі, підтримувати зв'язок і зберігати пам'ять про жінку, яка стала їй другою матір'ю. У цьому сюжеті жіночий досвід постає через етичні практики турботи, жертовності, ризику та збереження життя, що створюють альтернативну моральну оптику, протиставлену насильству, геноциду і руйнуванню людських зв'язків.

У мальописі «Орнітофобія. Болинь» жіночі образи послідовно вибудовуються як носійки емоційного зв'язку й етики турботи, важливі у переживанні війни, насильства та розривів пам'яті. Саме через досвід жінок автори передають найбільш інтимні реакції психіки на травму.

Образ Соні, болинянки, поєднує особисту пам'ять і страх за близьких. Під автоматними чергами її думки спрямовані не на власне виживання, а на тих, хто може бути або вже у зоні небезпеки: «Де вони лунають, знаходиться хтось із близьких… Хтось, кого ти знав усе життя… І з ким більше ніколи…» [21, с. 4]. Цей внутрішній монолог укорінений у пам'яті про останні бабусині слова «Лети…» – жіночий голос, який супроводжує її в мить крайнього страху.

Мальопис також репрезентує гендерно зумовлений вимір травми – епізод зґвалтування, пережитий мовчки, не в змозі розповісти про те, що з нею сталося. Замовчування насильства – поширений у жіночих наративах механізм виживання, адже проговорювання може бути неможливим через шок, сором або відсутність відчуття безпеки. Саме тут у сюжет входить фігура Килини, яка стає уособленням жіночої етики турботи, питаючи дівчину: «Можливо, хочеш

про це поговорити?» [21, с. 28]. Вона першою озвучує правду, каже чоловікові, що дівчину зґвалтували в лісі, і намагається його переконати залишити її вдома [21, с. 29]. Килина посідає роль тієї, хто говорить там, де жертва не може, будучи прикладом солідарності та підтримки серед жінок у контексті насильства.

У фінальному сюжетному блоці, через 15 років після основних подій, автори знову звертаються до жіночого досвіду, цього разу у формі пам'яті й розповіді. Жінка в аеропорту розкриває дітям історію про скриньку, яку вчитель Шмуель передав як оплату за їхній вивіз із гетто. Її монолог виявляє складну амбівалентність жіночої відповідальності: «Коли я знайшла вас у сестри, після того, як ви ледь не розбились… Мені стало нестерпно. Щоб заглушити це почуття, я переховувала вас під час війни, ростила у мирний час…» [21, с. 38]. Вона говорить не лише про турботу, а й про глибоке почуття провини, яке змушує її перетворити чужих дітей на своїх.

Нарешті, згадка про те, що у скриньці була сіль, створює ще один важливий символ: «На неї під час війни можна було виміняти одяг, їжу, зброю…» [21, с. 39]. Сіль – це матеріальний маркер пам'яті. Жінка не використала її як ресурс виживання, а зберегла як пам'ять про довіру та відповідальність і тим самим укорінила свою історію в моральному просторі, де турбота і пам'ять мають сакральну вагу.

«Орнітофобія. Болинь» художньо артикулює багатовимірність жіночого досвіду війни: переживання утрати, емоційний зв'язок із родиною, замовчування насильства, жіночу солідарність та матеріальну культуру пам'яті. Жіночі образи стають носіями етичних стратегій виживання й пам'яті, через які вибудовується тяглість попри історичні катастрофи.

Репрезентація жіночої вразливості й одночасної сили в умовах геноцидного насильства вимагає тонкої художньої етики. Вразливість тут не означає пасивності: вона описує відкритість тілесним ураженням, емоційну експозицію й соціальну маргіналізацію, тоді як сила вимальовується через

дрібні, часто непомітні акти опору – мовчазне переховування, збереження дитячих спогадів, передача знань молодшому поколінню.

Етика турботи, яка проходить крізь ці тексти, постає як гуманістичний контрапункт до системного насильства, декларуючи, що навіть у полі руйнування людського життя існують практики, що підтримують гідність і суб'єктність постраждалих. Такі жести, хоч і слабкі на тлі індустрії смерті, виступають моральними маяками: вони відновлюють соціальність, повертають людині обличчя, не дозволяючи подавати особистий досвід як статистику. Саме в таких моментах художня форма коміксу дозволяє фіксувати короткі, але значущі акти людяності, що діють як опір дегуманізації. На широкому фоні сучасних дискусій про репрезентацію Голокосту в графічних формах це відповідає спробам поєднати документалізм з етичним підходом до зображення болю .

Важливо підкреслити, що гендерна перспектива в цих коміксах робить видимими не лише жіночі жертви, а й голоси пам'яті: оповідання через жіночу призму часто фокусуються на збереженні домашнього простору в уяві, на ритуалах щоденного догляду й на передачі культурних практик наступному поколінню. Ці практики діють як механізми відтворення ідентичності, які не зникають разом із тілесними втратами. Саме цей аспект перетворює фемінний вимір на ключ до розуміння того, як суспільство може реагувати на постгеноцидну травму.

Отже, аналіз «Піжмурків зі смертю», «Орнітофобії. Болинь» та «Схована від смерті. Історія Леї Дікер» показує: жіночий вимір у коміксах про Голокост – це соціально-етична політика, яка через візуальний наратив транслює турботу як опір насильству. Такий підхід має прикладне значення для освітніх практик і комеморативних ініціатив, адже саме через емпатійне, тілесно орієнтоване оповідання можна формувати довготривалу гуманістичну пам'ять.

2.3 Механізми конструювання пам’яттєвого виміру травми

Комікс як медіум пам’яті і свідчення відкриває особливий простір для репрезентації травматичного досвіду: він поєднує зображення й текст у схемі послідовних кадрів, яка дозволяє одночасно показувати «те, що було», і фокусувати увагу на процесі пригадування. У випадку українських мальописів про Голокост ця природа стає епістемічною практикою: графічний наратив виступає формою візуального свідчення, де воно водночас репродукується в лінгвістично-референтній формі та матеріалізується у візуально-медійній послідовності. Така матеріалізація дає можливість осмислити те, що традиційні тексти часто не можуть передати, наприклад, тимчасові розриви пам’яті, тілесні маркери страху й сорому через композицію кадрів, контраст світлотіні та візуальні метафори, які стають самостійними носіями історії й пам’яті. Цей феномен помічений у дослідженнях, що розглядають документальний комікс як жанр, де відтворення спогадів інколи руйнує стереотипні уявлення про минуле, а графічна форма стає інструментом для прямих свідчень очевидців.

Поняття «візуального свідчення» вимагає від нас перемикнутися з моделі «одне слово – одна подія» на модель, у якій значення народжується у взаємодії образу й підпису. У формі коміксу ця взаємодія часто відбувається на межі видимого і невидимого: художник вирішує, що залишити в кадрі, а що сховати у тіні або поза межами панелі, що вимовити прямо, а що замаскувати через репліки, заглушені діалогові хмари чи знаки мовчання. Така тактика є критичною у роботі з травматичною пам’яттю, бо мовчання й замовчування – це не просто відсутність інформації, а часто форма пам’яті, що містить в собі переживання. У коміксі мовчання можна візуалізувати: порожні панелі, довгі горизонтальні кадри, що ніби затягують час, або повторювані образи, які повертають читача до тієї самої травматичної миті. Саме ці техніки допомагають долати або, радше, артикулювати «травматичне мовчання» – стан, у якому описати подію простою вербальною репрезентацією неможливо. Відтак візуальна мова пам’яті в коміксі стає способом прориву мовчання: не через

«говоріння» про травму як таке, а через її втілення і повторне переживання в образній формі.

Текст і зображення у графічному наративі не просто конкурують за сенс, але працюють як інтегрована система, що розгортає багатовимірну репрезентацію колективної та індивідуальної травми. Колективна травма, як правило, вимагає загальних схем: хронологічні карти, архівні дані, масові сцени насильства. Індивідуальна травма втілена в інтимних деталях, мікро-моментах втрат, тілесних спогадах, що не піддаються репрезентації хроніки. Комікс поєднує їх, створюючи «мікроісторії» в межах «макронарративу»: одна панель може містити загальну карту депортацій, наступна – крупний план дитячих очей, що не розуміють, що трапилось. Такий перехід від макро- до мікроперспективи дозволяє читачеві пережити механіку травми: від масової події до особистісної втрати. У такий спосіб емпатійний місток між читачем і свідком відбувається у мальописі «Піжмурки смерті» [22]: діти, особливо Мімі, найчастіше зображені наляканими, здивованими, з великими дитячими очима, відкритим ротом як очевидної артикуляції жаху. Проте реалістичності додає деталізація доби: вказівники на дорозі, портрети на локаціях, вставки документів, що підтверджують сказане в тексті, світлини, радянські прапори тощо.

Комікс «Піжмурки зі смертю», створений Чернівецьким музеєм історії та культури євреїв Буковини, вибудовує складну систему конструювання історичної пам’яті про Голокост у Чернівцях. Мальопис поєднує художню візуальність із документальними джерелами, завдяки чому постає не лише як освітній інструмент, спрямований на дитячу авдиторію, а й як повноцінний носій культурної та колективної пам’яті. Через ретельно відібрані епізоди, свідчення очевидців, візуальні архівні матеріали й точні топоси комікс репрезентує багатоаспектну трагедію єврейської громади міста.

Одним із ключових механізмів формування пам’яті є документалізація насильства. У мальописі відображено низку історичних епізодів, що засвідчують масштабні злочини проти єврейського населення Чернівців:

спалення хоральної синагоги [22, с. 26], антисанітарні умови гетто [22, с. 27], масові вбивства на вулицях міста [22, с. 29], депортації до Трансністрії у товарних вагонах [22, с. 31], а також виселення євреїв з їхніх домівок, що супроводжувалося мародерством [22, с. 27, 31, 35–37]. Окремим наголосом подано момент політичної зради: радянська влада залишила місто напризволяще саме тоді, коли до нього увійшли нацисти, що уможливило подальшу ескалацію насильства [22, с. 29]. Наявність таких сцен у дитячому за форматом жанрі демонструє свідому позицію авторів – не спрощувати досвід Голокосту, а передати його у структурі, максимально наближеній до історичної правди.

Особливо промовистим епізодом конструювання пам’яті є сцена, в якій батько Мімі, ризикуючи життям, виходить із гетто, щоб забрати з дому теплі речі. Попри смертельну небезпеку, він повертається без необхідного одягу, але з сімейним фотоальбомом і документами [22, с. 45]. Цей фрагмент репрезентує важливий вимір пам’яті через матеріальні свідчення, особливо фотографії: люди свідомо жертвують безпекою, аби зберегти власну ідентичність і передати пам'ять наступним поколінням. Мальопис інтерпретує цей вчинок як прояв щоденного героїзму, що постає не в умовах бою, а в рішеннях убезпечити докази власного існування та злочинів, здійснених проти людей.

У структурі мальопису значну роль відведено також опису хвороб і загроз, пов’язаних із нелюдськими умовами життя в гетто. Зображені випадки запалення легень, черевного тифу та голоду не лише слугують історичним нагадуванням, а й підкреслюють системність насильства, спрямованого на фізичне та моральне виснаження спільноти. У цьому контексті конкретний зразок відтворює матеріальний досвід виживання, підкреслюючи, що Голокост – це жахлива сторінка історії, в якій мали місце будь-які механізми масового знищення, особливо повільні та ті, що завдають якнайбільше мук. Розділ 4 «Гра на виживання II. Трансністрія» розповідає історію родини Йосипа Ельгісера, засвідчуючи епізоди навмисного виснаження євреїв:

- випробування фізичної витримки: «Далі нас чекав довгий перехід на схід дорогами Буковини і Північної Бессарабії до містечка Єдинці. Ми йшли вдень і вночі, у спеку і в дощ. Тих, хто знесилювався і не міг самостійно йти, вели або несли родичі чи знайомі. В іншому випадку таких нещасних жандарми просто розстрілювали край дороги» [22, с. 66]; «Далі ми знову багато днів ішли пішки на північ, аж поки не дісталися села Мар'янівки. Там нас розмістили у напіврозваленому корівнику. Спати доводилося на старій соломі» [22, с. 68];
- виснаження голодом: «Єдине, що в нас було – це колодязь, з якого ми могли пити воду. Спали ми теж на голій землі»; «Ми вже три дні нічого не їли. Спробую роздобути хоч декілька качанів кукурудзи для дітей» [22, с. 66];
- знущання обмеженим простором: «У цьому місці на нас чекала переправа через Дністер з одного берега на другий людей переправляли на поромі. Він завжди був переповнений, і часто посеред річки люди падали з нього у воду. Ця переправа була черговим жахіттям на шляху до Трансністрії» [22, с. 67];
- неналежні умови життя: «Лютим ворогом був також холод. Нам необхідне було приміщення, придатне для зимівлі. Якось батько надибав комірчину в покинутій місцевій школі, у якій не було вікон, і межувала вона з кімнатою, де була сільська піч. Там ми й провели цю страшну зиму»; «З настанням сильних морозів щоранку виявляли тіла тих, хто помер від холоду вночі. Оскільки ховати покійників не було можливості, їх складали на вулиці прямо біля стіни. За короткий час там було уже багато замерзлих тіл» [22, с. 69]
- побиття: «Одного разу мене дуже сильно побив румунський солдат за те, що я збирав продуктові відходи на території, де був розквартирований його підрозділ» [22, с. 72].

Важливою складовою конструювання пам'яті є висвітлення феномену Праведництва народів світу. Комікс приділяє значну увагу постаті Траяна

Поповича, мера Чернівців у 1941 році, який видавав євреям «авторизації» – документи, що дозволяли їм залишатися в місті та фактично рятували від депортацій. Він постає не як міфологізована фігура, а як історична особа з конкретними діями, зафіксованими документами [22, с. 48–49, 50–51, 105]. Еріка та Олексій справедливо звертають увагу читачів, що: «Насправді Траян Попович був не єдиним, хто намагався допомогти євреям. Відомо чимало випадків, коли звичайні люди теж приходили на допомогу своїм єврейським сусідам, друзям чи просто знайомим» [22, с. 51]. Таке подання дозволяє формувати збалансовану пам'ять, у якій поряд зі злочинами нацистів і румунських жандармів відзначено приклади людяності та моральної сміливості.

Комікс демонструє складну політичну структуру пам'яті, засвідчуючи відповідальність різних режимів – нацистського, радянського та румунського. Така багатополярність дозволяє уникнути формування «зручного» або одновимірного наративу та підкреслює, що насильство щодо євреїв було можливим через сукупність дій і бездіяльності різних владних інституцій.

Загалом «Піжмурки зі смертю» використовує широкий спектр механізмів конструювання пам'яті: архівні фотографії, імена реальних людей, точні дати й топоси, свідчення очевидців, документальні вставки та складну багатопланову композицію кадрів. Завдяки цьому мальопис долає межу між популярною формою та науковою достовірністю. Він не лише інтегрує історичні матеріали у візуальний наратив, а й формує готовність аудиторії, включно з дітьми та молоддю, сприймати крихкі, травматичні та складні сюжети минулого у відповідальному, співчутливому та критичному ключі.

«Орнітофобія. Болинь» – інший приклад, де комікс формується як локальне дослідження пам'яті. Проєкт Центру політики пам'яті «Мнемоніка» створює мальопис на основі задокументованих історій, пов'язаних із Волинню під час Другої світової війни, і робить це з очевидною метою: не просто відтворити факти, а створити простір для рефлексії й локальної медіації пам'яті. У ньому важливими є саме ті прийоми, про які говорять дослідники пам'яті та постпам'яті у коміксах: контраст кадрів, робота з тишею, символічні образи –

тобто все те, що дозволяє балансувати між історичною достовірністю і етичним наративом.

Мальопис «Орнітофобія. Болинь» використовує складну емоційно-візуальну мову для відтворення травматичного досвіду, уникаючи натуралістичних, «прямих» зображень насильства. Автори обирають стратегії, що працюють через емоційне відлуння, символічні образи, ритм кадру та контраст чорного й білого, створюючи особливу етику репрезентації насильства без експлуатації страждання, натуралізму та шоку.

Це особливо важливо для мальописів, що торкаються історичних колективних травм: замість прямої демонстрації жаху вони діють через відсутність, натяк, емоційну щільність «мовчання», дозволяючи читачеві пережити історію як внутрішню, психічно й морально обтяжливу подію.

1. Ономатопея як емоційний ритм і сенсорне нагадування про небезпеку

У мальописі активно використано ономатопею як маркер тривоги, страху і дезорієнтації персонажів.

Звукові ефекти («ГРРРАААХХХ!», «Гик!», «Бах!..», «Гах!..») не дублюють сюжетну дію, а підсилюють відчуття небезпеки, ворожості навколо героїв. Ономатопея стає частиною внутрішнього звукового ландшафту персонажа, нагадуючи про постійну присутність загрози.

Отже, звук у «Орнітофобії» має не реалістичний, а психологічно-символічний характер.

2. «Німі» кадри як форма коміксової тиші й травматичного мовчання

Особливо важливою стратегією є «silent panels» [42, с. 221]**,** тобто кадри без тексту і без звукових маркерів.

У таких фреймах простір ніби зупиняється: немає пояснень, зовнішнього коментаря на відміну від візуалізації пам’яті в «Піжмурках зі смертю». Це тиша, яка змушує читача сповільнитися, заглибитися у погляди, фактуру ліній, зміну кадрів. Такі моменти працюють як паузи, що дозволяють пережити подію як унікальний досвід.

Німі кадри часто:

- передають переляк, завмирання, безпорадність;
- створюють ефект емоційного резонування,
- підкреслюють розрив між минулим і теперішнім,
- виконують функцію мовчазного свідчення – відсутність слів стає знаком глибини травми.

3. Чорно-біла стилістика як моральний контраст і метафора пам'яті

Чорно-біла палітра в «Орнітофобії. Болинь» також є смисловим кодом, який символізує:

1. Архівність і документальність.
   Чорно-білий формат працює як алюзія на старі фотографії, свідчення, архіви, тобто на механізми засвідчення пам'яті.
2. Концентрація на формі, жестах, поглядах.
   Відсутність кольору зменшує розсіювання уваги, акцентуючи на психологічних моментах: різкі лінії стають гострішими, а зображення – більш приглушеними, схожими на тіні.
3. Моральний контраст.
   Біле й чорне стають метафорою для опозицій добра і зла, беззахисності та агресії, людяності й жорстокості, що співіснують і особливо стають яскравими під час переживання травматичного досвіду.
4. Символізація насильства.
   Замість графічного шоку через сцени насильства читач інтерпретує натяки, силуети, форму, а фрагментовані кадри нагадують «розбиту» пам'ять, що втілюється через наратив.

Це дозволяє уникнути експлуатації болю та підтримати етичну дистанцію, необхідну в репрезентації історичних травм.

5. Аріанляндці як джерело загрози: жорстокість без натуралізму

У коміксі аріанляндці зображені як символічні фігури жорстокості, що функціонують як абстракція насильства. Це виявляється на рівні міміки (грізний погляд, опущені брови, гострі, порівняно з болинянами, риси обличчя), а деталі їхнього одягу зводяться до символів влади та контролю.

Аріанляндці у мальописі – це втілена структура насильства, сила, що стирає індивідуальність.

6. Пам’ять як простір між звуком і тишею

Поєднання ономатопеї з «німих» кадрів створює ритм, подібний до функціювання пам’яті жертв чи свідків насильства: вона не є лінійною, але складається з уривків, обірваних відчуттів, сенсорних уламків.

Комікс імітує психічний досвід травми, використовуючи мовчання і звук як структурні елементи, на чому наголошують у своїх дослідженнях Д. Санял [43], Б. Постема [42], С. МакКлауд та інші науковці.

Мальопис «Схована від смерті. Історія Леї Дікер» [24] вирізняється високою документальністю, що робить його не лише художнім, а й важливим історичним джерелом. Сюжет заснований на розповіді самої Леї Дікер – однієї з небагатьох, кому вдалося вижити під час Голокосту у місті Турка Львівської області. Автори відтворюють події з максимальною точністю, інтегруючи в графічну тканину елементи історії.

Ілюстрації нагадують фотографії, детально промальовані локації відтворюють середовище міста, побутових і громадських просторів, що дозволяє читачеві відчути атмосферу часу. Мальопис містить документи та газетні вставки, точні роки подій, а також листи, адресовані жінці, яка замінила Леї матір після фізичного знищення рідної.

Наприкінці автори додають інформацію про Стефу – жінку, яка врятувала Лею, зазначивши, що у 2008 році її було включено до списку Праведників народів світу [24]. Цей зразок поєднує художню форму з достовірною документальною основою, створюючи графічний наратив, що передає історію переживання Голокосту очима дитини, зберігаючи пам’ять про конкретних людей та їхні дії, життєво важливі для когось.

Можна стверджувати, що комікс у сучасному українському контексті функціонує як особлива форма візуального свідчення і медіа пам’яті, що поєднує текстові й образні стратегії для інтегрованої репрезентації травми. Він дає змогу артикуляції травматичного мовчання через візуальні прийоми,

поєднує індивідуальні й колективні наративи в межах однієї форми, і одночасно пред’являє етичні й педагогічні виклики. На прикладі «Піжмурок зі смертю» і «Орнітофобії. Болинь» видно, як локальні художні ініціативи переводять архівну пам’ять у форму, доступну для широкої аудиторії, і тим самим беруть на себе роль посередників між минулим, яке треба зберегти, і сучасністю, яка мусить з ним рахуватися. Ці процеси підтверджують, що графічна історія – не маргіналія художньої культури, а дієвий інструмент пам’яті й розуміння минулого.

РОЗДІЛ 3
ОБРАЗНА СИСТЕМА УКРАЇНСЬКИХ МАЛЬОПИСІВ ПРО ГОЛОКОСТ

3.1 Художній тип дитини як носія травматичного досвіду

Дитячі образи в мальописах про Голокост виступають одночасно як лінії вразливості та як сильні носії пам'яті. У сучасних українських графічних наративах про Шоа образ дитини формується у двох взаємопов'язаних вимірах як центральний елемент травматичного наративу і як перспектива «невинного свідка», що змінює спосіб, яким читач сприймає історію, моральні питання та акт пам'яті. Звернення до дитячої перспективи в художніх текстах про Голокост слугує потужним засобом увиразнення травматичного досвіду, адже саме через вразливе сприйняття дитини насильство постає в його крайній антигуманній формі. Як слушно зауважує Н. Горбач, «підвищена вікова сензитивність дитини, нижчий поріг чутливості порівняно з дорослою людиною перед травмуючими свідомість подіями дозволяє письменникам показати війну як абсолютне зло» [5, с. 123].

Розгляд цих двох аспектів – образу дитини-жертви в структурі травми та погляду дитини як особливого режиму свідчення допомагає розкрити, чому саме дитячі образи в коміксі здатні так глибоко впливати на емоційне й інтелектуальне сприйняття минулого.

У художньому втіленні дитяче тіло постає як вразливе поле, на якому читач бачить сліди голодування, хвороб, поранень, але водночас – місце опору: діти ховаються, винаходять ігри, що перетворюють небезпеку на спосіб виживання. У контексті осмислення дитячої травми Н. Горбач пропонує трактувати гру як захисний психічний механізм, що дозволяє дитині співіснувати з досвідом смерті. За її спостереженням, «жахіття війни, втрата рідних, вбиті військові й цивільні, страх за власне життя притуплюють у дітей природні почуття. Смерть стає складником їхнього повсякдення, грою, яка рятує дитячу психіку від емоцій, з якими в житті дитина не готова справлятися» [5, с. 124]. Така інтерпретація є ключовою для аналізу репрезентації дитячого

досвіду Голокосту в мальописах, до яких звертається це дослідження. Наприклад, у «Піжмурках зі смертю»: «У гетто ми жили в родичів татового товариша на нинішній вулиці Шкільній. Власниця квартири, пані Шехтер, мала сина, трохи старшого за мене. Ми разом гралися. Крім нас, у квартирі тулилося ще декілька сімей – всього 21 особа. Тому спати нам доводилося на долівці» [22, с. 35]. У дослідженні наративізації дитячого досвіду в українських коміксах і справді доходимо висновку, що вимушене обмеження простору на різних етапах переживання геноциду в дитячій перспективі (від переховування до власне репресивних практик) стає регулярним і часто перетворюється на гру.

Схожий епізод наявний і в «Орнітофобії. Болинь», коли вчитель Шмуель в ігровій формі ховає дітей від небезпеки, організовуючи інтерактивну «екскурсію» на релігійну тематику: «Добре, тоді сьогодні у вас – екскурсія. Ви ж готові відправитися у подорож на Великому Ковчезі Ніла?.. Але це таємна операція. Підвода моєї доброї знайомої Ірми запрошує до себе на борт лише найсміливіших. <…> Ну як? Не страшно? Гра розпочинається» [21, с. 11, 13].

«Орнітофобія. Болинь» подає також реалістичну історію хлопчика Романа, який знаходить свій спокій у єдності з природою, тваринами, поринаючи у мрії про мирне майбутнє і шукаючи хоч якусь їжу: «З початку весни, коли вони з мамою переселилися у бункери, він їв раз на день: якась городина, півмиски каші… Колись ще можна було назбирати ягід, але зараз далеко у ліс не пускали, а поряд він давно усе визбирав…»; «Сидіння на дереві чомусь здавалося Роману дуже природнім. Тут він почував себе у безпеці і міг мріяти, як усе буде, коли закінчиться Війна» [21, с. 30–31].

Історія Леї Дікер репрезентує відмінну від минулих двох мальописів дитячу перспективу Голокосту. Н. Горбач, досліджуючи досвід дітей як свідків і жертв Голокосту в літературі, зазначає, що, ставши свідками насильства та вбивства людей, яких вони знали, «призводять до глибокого психологічного потрясіння» [5, с. 123], що порівнюється зі старінням. Дівчинка втрачає обох батьків у три роки та уже в такому віці здатна до дорослих думок та емоцій. Вона глибоко усвідомлює зв’язок із батьками та його втрату через єдину

ниточку з ними – шматок масла, відданий матір'ю жінці, яка її врятувала. Вимушена місяцями ховатися та не мати контактів із іншими дітьми, дитина стає асоціальною: «Коли я сиділа в будинку, я не боялася. Коли вийшла – вийшли і страхи. Я боялася всіх» [24]. А виїхавши до польського інтернату вже у свідомому віці після завершення війни, Лея згадує: «Я була замкнутою, наляканою та сумною дівчиною. Годинами я сиділа біля радіо та слухала радянські пісні» [24].

На українській сцені документального й художнього коміксу питання межі між пам'яттю й естетикою стоїть гостро, оскільки жанр все ще вибудовує власні методи репрезентації свідчень та усних історій. Огляди сучасного українського документального коміксу підкреслюють, що автори часто звертаються до усної історії й біографії, де дитячі оповіді стають способом «втілення» персональної пам'яті в загальну нарацію. Це дозволяє створювати тексти на помежів'ї індивідуального травматичного досвіду та суспільної пам'яті.

Важливо відзначити, що дитина у травматичному наративі не завжди апелює лише до безпосередньої фізичної вразливості; іноді її роль – це образ втраченої можливості, символ перерваного часу. У графічній біографії та документальних сюжетах образ дитини здатен маркувати «назавжди втрачене» дитинство цілого покоління: не лише конкретного героя, але й континууму культури і мови, що не встигли розвинутися. Така семантична функція робить дитячий образ ключовим інструментом комеморативної риторики: через позначення втрати дитинства твориться емоційне поле, яке допомагає читачам уявити невимовний масштаб руйнувань. Візуальна мова полотна (панелі, ракурс, ритм кадру) здатна відтворити фрагментарність пам'яті, і дитина часто виступає саме тим пунктом, крізь який читач переживає цю фрагментарність як щось тілесне й безпосереднє.

Погляд дитини в коміксі має свої формальні механізми, і саме вони творять ефект «невинного свідка». По-перше, коли оповідь подається через дитячі очі, композиція кадру змінює акценти: зменшуються історичні та

політичні пояснення, збільшується поле спостережень, деталей побуту, коротких діалогів, звуків і жестів. Така зосередженість на дрібницях, предметах повсякденності або на одному виразі обличчя, і дозволяє виявити ступінь руйнування людського. По-друге, художники часто використовують прийоми візуальної реконструкції спогаду: розмиті контури, подвійні або перервані панелі, плинні часові шари. Коли цим маніпулює дитячий погляд, ефект «невинності» набуває не декларативного, а епістемічного значення – дитина не лише не знає всіх причин, вона читає світ як скарбницю значущих, але непояснених знаків. У «Піжмурках зі смертю» це подається з особливої перспективи відчуття небезпеки інтуїтивно, бо навколо змінюється звична картина оточення: «Упродовж наступних днів раз-по-раз лунали сирени повітряної тривоги, тому нам доводилося ховатися у підвалі. Я ще не зовсім розуміла, що відбувається, але мені було дуже страшно:

– Мімі, так спати незручно, нумо ляж нормально!
– Ні, мамо, я спатиму так!!!» [22, с. 34].

Така перспектива спрямовує читача до емпатичного зусилля: аби зрозуміти, доводиться реконструювати причинно-наслідкові ланцюжки самотужки, переводячи читача в позицію співсвідка-учасника. На цьому рівні дитячий погляд працює як інструмент етичного включення, що вимагає від аудиторії активного морального позиціонування.

У сучасних українських коміксах, які звертаються до теми Голокосту, погляд дитини часто поєднується з певною візуальною економією – мінімалізмом деталей у фонах і акцентом на обличчі та жестах. Це дозволяє зробити образ дитини універсальним маркером втрати, не прив’язуючи його до конкретної політичної або етнічної риторики. Такий підхід відповідає практиці документального коміксу загалом, коли автори прагнуть зберегти індивідуальність свідчення й уникнути спрощень, що можуть перетворити свідчення на ідеологічний інструмент. Водночас існує й інша естетична можливість – контрастний наголос на травмі через крайній реалістичний живопис або деталізацію сцен насильства [15, с. 23]. Обидва варіанти мають

свої ризики: перший може звестися до абстрактної символіки, другий – до потенційної експлуатації страждання. Українські автори, які працюють із темою пам’яті і травми через мальопис, намагаються балансувати між документальністю й етичною відповідальністю, використовують усну історію та архівні матеріали, аби дати дитячому образу голос, що не перетворює його лише на символ.

Ключовим питанням залишається проблема голосу і агенції. Дитина як фігура травми ризикує бути позбавленою голосу у двох сенсах: по-перше, як історична фігура, бо її голос часто замінюється голосом дорослого оповідача або автора; по-друге, як естетичний прийом, бо вона ризикує стати лише лакмусовим папірцем для емоційного ефекту. У ситуації українського розвитку графічної пам’яті важливо, щоб дитячі оповіді не були редуковані до простого маркування жертви. Замість цього вони мають бути репрезентовані як складні, суперечливі свідчення, що включають і спогади, і мовчання, і пробіли пам’яті. Підхід, орієнтований на усну історію та роботу з архівами, дозволяє авторові включити дитині голос у розумніші форми нарації – через спогад, епізодичну мову, інтерв’ю, супровідні примітки. Такий метод уже використовується у деяких українських проєктах, які опираються на інтерв’ю очевидців і документальні джерела, наприклад, «Піжмурки зі смертю», прагнучи уникнути надмірного знаряддя художнього сліду над історією.

Етична відповідальність митця і читача проявляється також у способі візуалізації насильства щодо дитини. Чи варто показувати сцену в подробицях, чи краще побудувати її через наміри й відчуття, залишається предметом дискусій у медіа та науковому середовищі. Переважна відповідь сучасних авторів документальних коміксів – уникати «ефектного» шоку і натомість шукати форми, які передають наслідки насильства без сенсаційної деталізації: символічні пусті панелі, паузи, мовчання, фрагментованість кадрів і буквенного тексту. Це дозволяє дати місце для інтелектуальної та емоційної роботи читача, не нав’язуючи йому готового образу жаху. У цьому сенсі дитячий образ працює

як естетична й етична напруга: він викликає співчуття, але не замикає на собі весь історичний сенс.

Погляд дитини як «невинного свідка» також відкриває важливі педагогічні можливості. Комікс як медіум, завдяки поєднанню візуального й вербального, є доступним засобом для входження в складні історичні теми, зокрема для молодої аудиторії. Історії, що подаються через дитячий погляд, можуть стати «ключем» до емпатичного навчання про Голокост, дозволяючи учням усвідомити масштаб трагедії без абстрактності. Проте педагогіка тут мусить бути продуманою: дитячі образи мають супроводжуватися контекстом, фактологічністю й роботою з джерелами, аби уникнути маніпуляцій емоціями або спрощень історії. Досвід міжнародних і українських проєктів показує, що комікс може бути ефективним початком дискусії, якщо він інтегрований у ширший освітній підхід на прикладі «Піжмурки зі смертю». Тут дитячий досвід подається двовимірно: діти-гіди Еріка та Олексій стають для читача зразком емпатії та постпам’яті, тоді як дитячий досвід Мімі, Герберта, Йосипа Бурсука та Йосипа Ельгісера відкриває перспективу власне переживання травматичних подій та робить їх сучасними героями, які пережили найстрашніше.

Підсумовуючи історичні дослідження про дітей, яким вдалося вціліти під час Голокосту, Н. Горбач виокремлює такі категорії:

«1) діти, переховувані дорослими в таборах або гетто;

2) підлітки, які використовувалися німцями як робоча сила;

3) діти, врятовані представниками неєврейського населення» [5, с. 124].

У цьому контексті важливо зазначити, що аналізовані мальописи рівномірно репрезентують кожну з груп, завдяки чому досягається принцип документальності та реалістичності зображення історичного досвіду.

У «Піжмурках зі смертю» до першої категорії належать Мімі: «У гетто ми жили в родичів татового товариша на нинішній вулиці Шкільній» [22, с. 35] та Йосип Бурсук: «За деякий час ми вже стояли перед будинком у центрі міста, у якому розташувалося декілька приватних контор. Одна з них належала старому знайомому нашого батька – пану Закіу. <…> У цій будівлі, яка знаходилася

навпроти приміщення поліції, ми переховувалися впродовж семи тижнів. Весь цей час нам приносили їжу і допомагали чим могли. Тож нам не доводилося покидати мансарду. Так у черговий раз нам вдалося врятуватися» [22, с. 54].

Історія родини Йосипа Ельгісера у цьому ж мальописі розповідає про дітей, які використовувалися німцями як робоча сила: «Восени 1942 року нас [Йосипа і його сестру] переселили в гетто сусіднього містечка Копайгород. Звідти ми щодня ходили на роботи в навколишні села [22, с. 71].

Історію дітей, яких переховували в таборах або гетто, розповідає також мальопис «Орнітофобія. Болинь». Їх рятівником постає вчитель Шмуель. Влаштувавши «таємну операцію», він передає учнів торговці Ірмі, розплатившись скринею з сіллю за те, щоб жінка вивезла дітей з гетто [21, с. 13].

Третю групу дітей зображено в мальописі «Схована від смерті. Історія Леї Дікер». Завдяки неєврейському походженню, жінка Стефа, яка і прихистила дівчинку після того, як забрали її маму, представляє Лею як «племінницю зі Стрия», «дочку сестри – Ліду» своїм сусідам і німцям. Аби уникнути ризику для дівчинки, вона ховає дівчинку то в шафі, то під ковдрою, а під час проживання німців у їхній хаті – в сараї з козами [24].

Отже, дитячі образи в сучасних українських коміксах про Голокост мають подвійне значення: вони є потужними засобами емоційного включення, що роблять травматичний наратив більш відчутним і персоналізованим, і одночасно – місцем складних етичних виборів, де художник і читач несуть відповідальність за спосіб представлення болю. Погляд дитини як «невинного свідка» перетворює мову коміксу на форму, що вимагає від аудиторії не лише співчуття, а й думки, аналізу і пам’яті. Саме через ці образи відбувається оновлення колективної пам’яті: не як меланхолійне зібрання фактів, а як етика свідчення, що вчить розпізнавати і протидіяти масштабному людському злу. Для української графічної традиції, що тільки формує свої методи документального відтворення, дитячий образ стає і викликом, і можливістю етичної репрезентації та створення нових відповідальних форм пам’яті.

3.2 Анімалістичний код у наративно-метафоричному осмисленні насильства

Анімалістичні коди візуального оповідання про Голокост мають двоїсту природу: з одного боку, вони конструюють наочну, легко читабельну систему знаків (переважно – метафору «хижак – жертва»), яка оперативно передає складні відносини влади, насильства й страху, а з іншого – стають етично зарядженим інструментом, що змушує читача зупинитися на процесі декатегоризації й повторного людського означення. Ці коди працюють через візуальні евристики – спрощення анатомії, зведення людських рис до певних зооморфних маркерів, використання контрастних композицій і ритмів кадру, які разом створюють миттєве семантичне розпізнавання: достатньо одного малюнка, щоб у глядача активувався комплекс асоціацій «агресор/жертва», «інший/свій». Історично найвідоміший і найвпливовіший приклад такої системи – «Maus» А. Шпіґельмана, де такий вибір не просто спрощує персонажів, а працює як метафора і як критика расових ідеологій, що природно об’єктивують і дегуманізують людей. У нього зооморфія виконує подвійну функцію: з одного боку, відсторонює читача від прямого натуралізму жаху, даючи емоційний «вхід» у травматичний матеріал, а з іншого – підкреслює механізми системної деіндивідуалізації, що лежать в основі геноциду [40; 48].

Водночас цей наративний прийом породжує важливі етичні й епістемологічні питання щодо доречності й коректності перетворення людських історій на зооморфні образи. Рафаель Медофф відзначає, що в американському суспільстві, особливо освітній та науковій спільноті, досі зауважують ризики естетичного спрощення у репрезентації Голокосту: коли складна індивідуальна доля зводиться до символічної категорії, може відбутися вирішення персонального болю в абстрактну метафору, що частково стирає конкретику свідчення [38]. Інші ж захищають подібні художні стратегії як спосіб показати структури влади й деконструювати расистські коди, що апелювали до зооморфних уявлень під час пропаганди. Анімалістичні образи можуть стати ефективним входом для молодшої аудиторії або для людей, яким

важко переносити натуралістичні репрезентації, але вони також потребують контекстуалізації, супроводу свідченнями й критичним коментарем, аби уникнути ризику натуралізації ієрархій і стереотипів.

Щоб зрозуміти, чому саме анімалістичні метафори виявилися такими дієвими для відтворення візуальної пам’яті про Голокост, слід повернутися до двох взаємопов’язаних логік: логіки декатегоризації (де «інший» відображається як «другий вид») і логіки перформативного відтворення структури насильства (хижак – жертва, пастка – втеча, стадне/вовче мислення – інструмент репресій). У наративі Голокосту деформація людяності була не стільки метафорою, скільки ідеологічною технікою: тоталітарна раса-доктрина намагалася представити жертв як «менш людських», позбавлених прав і суб’єктивності. Коли художник у формі комікса використовує образ миші, щура чи птаха, він одночасно радикалізує цю ідеологію (показуючи, наскільки абсурдною і варварською є редукція людини до «тварини») і відвертає її (показує, що за зовнішнім знаком «миші» стоїть повноцінна, мисляча, почуттєва людина). Саме ця подвійність робить зооморфію настільки продуктивною для пам’яті: вона демонструє і механіку дегуманізації, і намагання повернути назад надто просту «категоріальну матрицю».

Перенесення цієї проблематики в український контекст показує як схожість, так і специфіку. За останні роки в Україні з’явилися приклади графічних біографій і документальних коміксів, що торкаються тем війни, геноциду та пам’яті. Хоча не всі українські тексти слідують саме за зооморфною моделлю А. Шпіґельмана, та запит, як репрезентувати трагедію, не спрощуючи, і не знеособлюючи лишається спільним. У більшості мальописів художники навмисне уникають зооморфії, щоб підкреслити безпосередню людяність постраждалих інших. Такий плюралізм стратегій репрезентації характерний для сучасної національної репрезентації пам’яті. Про це свідчить унікальність в українському контексті мальопису «Орнітофобія. Болинь» [21], адже в ході дослідження не було виявлено графічних зразків про Голокост, побудованих на зооморфних образах. Крім того, важливо зазначити

про те, що дослідження світової історії коміксу не показали жодного прикладу моделювання орнітоморфних образів у висвітленні опозиції «свій – чужий», тобто справедливо зауважити це як формальну інновацію на міжнародному рівні.

У мальописі «Орнітофобія. Болинь» належність до спільного роду – орніти – як аріанляндців, так і болинян, має символічне навантаження. Як зазначають автори у примітці: «Вид птахів жодним чином не визначає їх політично, національно чи якось інакше» [21].

На противагу епіграфу А. Шпігельмана у «Maus»: «Євреї – це, без сумніву, раса, але вони не люди» [46, с. 10] автори мальопису розпочинають свій твір словами полинян: «Вони – такі ж орніти, як і ми» [21, с. 3]. Якщо А. Шпігельман починає свій твір із репресивної практики деперсоналізації, проголошеної Гітлером, репрезентуючи жорстокість системи, то український зразок пропонує іншу перспективу – попри війну, полиняни не втрачають своїх «людських» рис і навіть до ворога ставляться, як до рівного собі.

Але вже на наступних сторінках бачимо протилежне ставлення аріанляндців до болинян, як до неповноцінних, «варварів», уподібнюючи до мавп із цирку: «Це там, де за гроші показують подібних на тебе! Мавп різних… Оххохох! До речі, нам колись у військову частину таку білу, голу, майже без хутра привозили…» [21, с. 17].

Типово нацистську риторику відтворено у репліках, що висвітлюють всю абсурдну ненависть до євреїв (тут – болинян): «Очистимо землю від цмх паразитів, які наче хробаки вгризаються у кожен народ. Кожну націю! Забруднюють нашу славну аріанляндську кров! Смерть їм!» [21, с. 20].

Звертаючи увагу на семантику «свій/чужий» і «жертва/кат», слід підкреслити: анімалістичні коди в коміксі не лише репрезентують зовнішню марку «іншості», а також відтворюють внутрішні механізми інклюзії й ексклюзії. Коли автор малює «своїх» як певний вид, а «чужих» як інший, відбувається візуальна демаркація, співзвучна з політиками відмінності в реальному житті. У «Maus» А. Шпіґельман використовує їх для того, щоб

показати, наскільки абсурдними й замкненими були расові категорії: миші поводяться, як люди, вони мають мову, почуття, слабкості, силу. Але в системі, яка їх визначає як «другий сорт», вони опиняються у ролі природної жертви на користь «котячої» категорії.

Отже, анімалістичні коди в коміксах про Голокост – це не просто візуальна тропіка. Це складний елемент пам’яті, етики й політики. Вони дозволяють художникам і читачам одночасно пережити і розпізнати механіку дегуманізації, поставити під сумнів легітимність ідеологічних маркерів і звернути увагу на індивідуальну людську історію за ними. У контексті сучасної української графіки ці коди трансформуються: хтось запозичує їх як успішний наративний прийом, хтось обережно його обходить, пропонуючи інші метафори; але всі вони працюють у рамках однієї задачі – зробити пам’ять видимою, мати інструменти, що дозволяють навчати, попереджати і рефлексувати. Розуміння цих процесів вимагає одночасного зважування художнього методу і моральної відповідальності, а також уважного звернення до локальних прикладів і голосів, які формують політику пам’яті тут і тепер.

ВИСНОВКИ

Простеження історії становлення та розвитку жанру коміксу дало змогу з’ясувати, що ці процеси відбувалися у двох взаємопов’язаних площинах – масової культури та мистецького дискурсу. Якщо впродовж ХХ століття комікс тривалий час сприймався як продукт розважального характеру, то вже з другої половини століття він почав активно використовуватися для рефлексії над суспільно значущими проблемами. Комікс отримав статус повноцінного культурного тексту, здатного відтворювати складні історичні й психологічні процеси. Його особливість полягає саме в поліфонічності, у можливості поєднання простоти візуальної мови з глибиною філософських і моральних питань.

Аналіз зарубіжного досвіду показав, що репрезентація Голокосту в графічних романах має потужну традицію, канонізовану високохудожнім зразком А. Шпіґельмана «Maus». Цей твір став проривом у світовій культурі, оскільки продемонстрував, що навіть найтрагічніші сторінки історії можуть бути художньо переосмислені у форматі коміксу, без втрати серйозності й глибини. Інші автори, зокрема європейські та американські, також зверталися до теми Шоа, створивши розгалужену практику візуальних свідчень з метою збереження культури пам’яті від коміксів про супергероїв, у яких містились алюзії або прямі згадки про Голокост («Супермен», «Капітан Америка», «Доктор Сьюз», «Капітан Марвел») до педагогічного коміксу Р. Медоффа й Н. Адамса. Українські митці у своїх проєктах спираються на світові надбання, але водночас шукають власні форми вираження, враховуючи локальну специфіку трагедії.

У ході дослідження було встановлено, що тема насильства та воєнних злочинів у сучасних українських мальописах подається крізь поєднання документальних фактів, свідчень очевидців і візуально-символічних образів. Такий підхід дозволяє уникати надмірної натуралізації чи естетизації жорстокості, натомість акцентуючи на її людському вимірі. Репрезентація

насильства у творах «Піжмурки зі смертю», «Орнітофобія. Болинь» та «Схована від смерті. Історія Леї Дікер» набуває фрагментарної й метафоричної форми, що відтворює специфіку травматичної пам'яті, яка завжди є неповною, розірваною та болісною.

Дослідження гендерного виміру мальописів дозволило виявити, що жіночий досвід виживання має подвійний вимір – фізичний і морально-емоційний. Автори підкреслюють значення жіночої тілесності в наративі «Орнітофобія. Болинь», що відкриває переважно фемінний вимір переживання трагедії через скоєння щодо них сексуального насильства. У цьому ж зразку образ-персонаж Ірми репрезентує модель жіночої діяльності, зумовленої почуттям провини та моральної відповідальності, в умовах граничного насильства: вона бере на себе ризик прихистити групу єврейських дітей, вивозить їх із гетто, переховує впродовж воєнного часу та продовжує опікуватися ними вже в умовах мирного життя. Водночас образи звичайних місцевих жительок і матерів у родинах свідків і жертв Голокосту («Піжмурки зі смертю») та тітки Стефи, яка врятувала маленьку Лею після смерті її мами («Схована від смерті»), актуалізують моделі материнства, емпатії та практик рятівництва як непоодиноких випадків збереження життя ціною власної безпеки під час масових трагедій. Жіночі образи у творах не лише відтворюють досвід жертв, а й демонструють стійкість, опір і турботу, тим самим пропонуючи альтернативну перспективу на історію Голокосту.

Аналіз стратегій роботи з травмою та пам'яттю показав, що українські комікси використовують широкий спектр засобів від прямої документальності до символічних форм мовчання. Залучення архівних матеріалів у «Піжмурках зі смертю», свідчень очевидців і жертв та їх інтерв'ю в «Схована від смерті» (Леї Дікер) та «Піжмурки зі смертю» (Мімі Тейлор, Герберта Рубінштайна, Йосипа Ельгісера, Йосипа Бурсука) створює ефект автентичності, тоді як використання візуальних метафор, пауз, умовних знаків та символів дозволяє передати «мову травми», яка не завжди піддається вербалізації. Отже, комікси виконують

функцію не лише художньої репрезентації, але й медіації пам’яті між минулим і сучасністю.

Важливим відкриттям стало визначення ролі дитячих образів у коміксах про Голокост. Дитячі персонажі виступають особливими носіями травматичного досвіду, оскільки їхня наївність і беззахисність різко контрастує з масштабом жорстокості та насильства. В образах Мімі, Йосипа Ельгісера, Герберта, Йосипа Бурсука («Піжмурки зі смертю»), учнів Шмуеля («Орнітофобія. Болинь»), Леї Дікер («Схована від смерті») актуалізується мотив невинності, а дитячий погляд стає метафорою вразливості суспільства перед обличчям тоталітарної машини. Водночас дитина у вищезазначених наративах постає символом міжпоколіннєвої передачі пам’яті, адже саме через дітей історія переходить у майбутнє.

Анімалістичні образи болинян і зооморфна (орнітоморфна) метафорика, як засвідчило дослідження, відіграють важливу роль у відтворенні трагедії Голокосту. Вони допомагають візуально маркувати межу між «своїми» і «чужими», відображають дегуманізацію жертв і агресорів, посилюють символічний ефект від зображення. Зооморфний код мальопису «Орнітофобія. Болинь», попри непоширеність в національній традиції мальописів, органічно поєднав локальні та усталені міжнародні практики, надавши їм оригінального звучання та особливої символіки ієрархії насильства.

Отже, сучасні українські мальописи й графічні романи про Голокост «Орнітофобія. Болинь», «Піжмурки зі смертю», «Схована від смерті» є важливим внеском у збереження й трансляцію історичної пам’яті. Вони демонструють багатство художніх стратегій – від документальності до символічної умовності, від реалістичного зображення насильства до його метафоризації через дитячі й анімалістичні образи. Ці твори сприяють формуванню критичного осмислення минулого й розвитку гуманістичних цінностей у сучасному суспільстві. Вони доводять, що комікс в українській культурі сьогодення здатний виходити за межі традиційного розуміння масової

культури і посідати місце повноцінного мистецького й культурологічного дискурсу, інтегрованого у глобальний контекст memory studies.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Вартові пам’яті». *TENET*. 2025. URL: https://www.tenet-org.com/memory-guardians-comic-ua/ (дата звернення: 10.09.2025).
2. Гінда В. Жіноче тіло як один з ресурсів виживання на окупованих нацистами територіях. 2013. URL: https://www.historians.in.ua/index.php/en/zabuti-zertvy-viyny/979-volodymyr-hinda- (дата звернення: 12.08.2025).
3. Гон М., Івчик Н. Жінки в Голокості: долі, поведінка та гендерні (не)рівності. *Голокост і сучасність*. 2016. № 1 (14). С. 9-49.
4. Горбач Н. Авторський анімалізм роману «Маус» В. Шпігельмана. *Мова. Література. Фольклор*. 2022. № 2. С. 76– 84.
5. Горбач Н. Буття дитини в часи Голокосту: художні стратегії осмислення травматичного досвіду. *XIII Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik "Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht*" (München, 03–06 November, 2022). Wien, 2023. С. 120–127.
6. Горбач Н. Жіночий досвід травми в українській літературі про Голокост. *Література й історія* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.) / редкол. : Н. В. Горбач (відп. ред.), В. М. Ніколаєнко (ред.-упоряд.), І. М. Бакаленко (техн. ред.) та ін. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2022. С. 45–49.
7. Горбач Н., Шакун О. Комікс як інструмент протидії російській пропаганді (на прикладі проєкту «Моя нефейкова історія» журналу соціальних коміксів «Inker». *Академічні студії* : зб. наук. ст. Серія : гуманітарні науки. Луцьк : Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, 2025. Вип. 3. С. 3–11.
8. Графічна біографія Рози Ауслендер. «Життя у слові». *Gedanken dach*. URL: https://www.gedankendach.de/cultura/grafichna-biografiya-rozi-auslender-zhittya-u-slovi (дата звернення: 10.09.2025).

9. Гудошник О., Бучарська І. Медіальність українського документального коміксу під час війни. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: Журналістика. 2023. № 1 (5). С. 70–79.
10. Гудошник О. «Воєнний комікс як медіа: українські та світові графічні наративи». *Медіанаративи* : колект. монографія. Дніпро, 2022. С. 43–58.
11. Гудошник О. Комікс в українському комунікаційному просторі. *Вісник Дніпропетровського національного університету.* Серія «Соціальні комунікації». 2017. № 17. С. 19–24.
12. Гуменний К. Як сучасні комікси розповідають про Голокост. *Yabl.* 2021. URL: https://yabl.ua/2021/07/12/yak-suchasni-komiksi-rozpovidayut-pro-golokost (дата звернення: 10.09.2025).
13. Колегіна Н. Книжки про Голокост як етнічну травму. *Сенсор*. 2024. URL: https://sensormedia.com.ua/books/knyzhky-pro-holokost-iak-etnichnu-travmu/
14. Колесник О. Поетика графічного роману: синтез мистецтв та транспозиції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2013. Вип. 31. С. 301–307.
15. Колесник О. Специфіка сучасних коміксів: традиції та інновації. *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі* : монографія / за заг. ред. М. В. Колосніченко. Київ : КНУТД, 2022. С. 16–34.
16. Матійчук О. Життя у слові. Графічна біографія Рози Ауслендер / пер. з нім. П. Рихла. Чернівці : Чорні вівці, 2019. 56 с.
17. Мюльхойзер Р. Незаперечний злочин. Сексуальне насильство німецьких вояків на території СРСР у 1941—1945 рр. 2018. URL: https://uamoderna.com/md/mulhauser-women-war/ (дата звернення: 13.09.2025).
18. Насалевич Т., Рябуха Т., Лопушанський І. Становлення коміксу як жанру сучасної літератури. *Вчені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського.* Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 31. № 4. С. 144–149.
19. Недзельська Т., Колісник В. Мальопис як власний вид української культури. *Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості* :

матеріали IV Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених. Київ : КНУТД, 2023. Т. 1. С. 91–96.

20. Ольшанський Д. Комікс як засіб формування мовленнєвих механізмів у молодших школярів під час вивчення іноземної мови. *Педагогіка і психологія*. 2000. № 3 (28). С. 36–44.
21. Орнітофобія. Болинь : комікс / А. Вишневський, Т. Грицюк, Ю. Антонова; ілюстр. Ю. Антонової. Рівне : Волинські береги, 2021. 39 с.
22. Піжмурки зі смертю. Дитячі розповіді про недитячу історію : графічний роман / А. Ямчук, М. Кушнір ; ілюстр. А. Тарновецької. Чернівці ; Київ : Дух і літера, 2021. 111 с.
23. Сайт ГО «Після тиші». *After Silence*. URL: https://aftersilence.co/ukr/#projects-ukr (дата звернення: 10.09.2025).
24. Схована від смерті. Історія Леї Дікер / А. Усач, А. Яценко, Л. Сівєц; ілюстр. К. Грицевої. Київ : Спільне, 2024. URL: https://commons.com.ua/uk/shovana-vid-smerti-istoriya-leyi-diker/ (дата звернення: 18.09.2025).
25. Шакун О. Наративізація тілесного досвіду Голокосту в українських коміксах як практика формування емпатії. *Європейські парадигми формування культури толерантності в освіті, медіа, мистецтві* : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (25–26 вересня 2025 р.). Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2025. С. 388–393.
26. Шнайдер Д., Бутирський З. Комікс про Голокост. Чому б ні? *DW*. 2012. URL: Комікс про Голокост. Чому б ні? DW 15.08.2012
27. 10 Essential Graphic Novels About the Holocaust: Visual Philosophy on Survival, Meaning & Memory. *Ben Argon Comics*. URL: https://benargon.com/graphic-novels-about-holocaust-essential-guide/ (дата звернення: 10.09.2025).
28. Adorno T. Prisms. Cambridge, MA : MIT Press. 1981. 145 p.
29. Blich B. B. Holocaust in Comics. Jerusalem : Bezalel Academy of Arts and Design, 2010. 61 p.

30. Caplan J. You can’t just swap out ‘Maus’ for another Holocaust book. It’s special. *The Jewish News of Northern California*. 2022. URL: https://jweekly.com/2022/02/01/you-cant-just-swap-out-maus-for-another-holocaust-book-its-special/ (дата звернення: 10.09.2025).
31. Chute H. Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge : Harvard UP, 2016. 376 p.
32. Comic. *Etymonline*. URL: https://www.etymonline.com/word/comic
33. Dolsten J. When comic books were the best way for teens to learn about the Holocaust. *The Jewish News of Northern California*. 2018. URL: https://jweekly.com/2018/05/10/post-wwii-comic-books-best-way-learn-holocaust/ (дата звернення: 18.09.2025).
34. Inker.world. URL: https://inker.world/?v=5269f4d75f5b (дата звернення: 10.09.2025).
35. Hirsch M. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism*. 2001. Vol. 14. № 3. P. 5–37.
36. Heller S. Rodolphe Töpffer and The First Sequential Visual Narrative. Print. 2018. URL: https://www.printmag.com/daily-heller/rodolphe-toepffler-and-the-first-sequential-visual-narrative/ (дата звернення: 23.07.2025).
37. Hellerstein E. Banned, burned and critically acclaimed: Global reactions to a Holocaust survival story. *Coda*. 2022. URL: https://www.codastory.com/rewriting-history/global-maus-controversies/ (дата звернення: 18.09.2025).
38. How Comics Can Teach Readers About Racism and the Holocaust: interview with
    R. Medoff; conducted by D. Davidson. URL: https://www.howtolovecomics.com/2024/11/03/interview-dr-rafael-medoff/ (дата звернення: 10.09.2025).
39. JewCE 2024: Drawing From Memory: From Archive to Graphic Novel. *Graphic Policy Team*. 2025. URL: https://graphicpolicy.com/2025/01/08/jewce-2024-drawing-from-memory-from-archive-to-graphic-novel/ (дата звернення: 16.10.2025).

40. Maus: Exploring Spiegelman’s use of different graphic styles and conventions. *Hopeandwhispers*. 2021. https://hopeandwhispers.wordpress.com/2021/07/28/maus-exploring-spiegelmans-use-of-different-graphic-styles-and-conventions/ (дата звернення: 10.09.2025).
41. Nijdam B. Banning ‘Maus’ only exposes the significance of this searing graphic novel about the Holocaust. *The University of British Columbia*. 2022. URL: https://beyond.ubc.ca/banning-maus-only-exposes-the-significance-of-this-searing-graphic-novel-about-the-holocaust/ (дата звернення: 18.08.2025).
42. Postema B. Seeing Sounds/Hearing Pictures. A Round Table on Sound & Comics (Part One), 2019. URL: https://themiddlespaces.com/2019/04/09/seeing-sounds part-one/ (дата звернення: 18.08.2025).
43. Sanyal D. The Sound of Silence: Blank Spaces, Fading Narratives and Fragile Frames in Comics. *Studies in Comics*. 2019. Vol. 10. № 2. 20 p. DOI: https://doi.org/10.1386/STIC_00003_1 (дата звернення: 15.08.2025).
44. Sergi J. A History of Censorship: Richard Felton Outcalt and The Yellow Kid. *Comic Book Legal Defense Fund*. 2012. URL: https://cbldf.org/2012/07/a-history-of-censorship-richard-felton-outcalt-and-the-yellow-kid/ (дата звернення: 25.08.2025).
45. Shaked E. Shoah, the Holocaust of the Jewish people. *Academia*. 2019. URL: https://www.academia.edu/38089765/_Shoah_the_Holocaust_of_the_Jewish_people_ (дата звернення: 15.08.2025).
46. Spiegelman A. Maus: A Survivor's Tale: in 2 vols. New York: Pantheon Books, 1986; 1991.
47. Stańczyk E. Comic Books, Graphic Novels and the Holocaust. *Routledge*. 2018. 142 c. URL: https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/29555 (дата звернення: 11.08.2025).
48. Teutsch M. Narrative Construction in Art Spiegelman’s «Maus». *Interminable Rambling*. 2020. URL: https://interminablerambling.com/2020/04/30/13414/ (дата звернення: 17.08.2025).

49. The Holocaust in Comics and Graphic Novels. The Graphic Narrative as a Medium of Memory. 2025. URL: https://www.verfolgte-kuenste.com/temporary-exhibitions/the-holocaust-in-comics-and-graphic-novels (дата звернення: 15.08.2025).
50. Verdini G. Retelling the Holocaus: Time and the Comic Strip Form in «Maus» by Art Spiegelmann. *EuroClio*. 2021. URL: https://euroclio.eu/2021/11/26/retelling-the-holocaus-time-and-the-comic-strp-form-in-maus-by-art-spiegelmann/ (дата звернення: 17.08.2025).

ДЕКЛАРАЦІЯ
АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ
ЗДОБУВАЧА СТУПЕНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗНУ

Я, Шакун Олеся Андріївна, студентка магістратури
денної форми здобуття освіти
філологічного факультету
спеціальності *035 філологія*
освітньо-професійної програми *українська мова та література,*
спеціалізації *035.01 українська мова та література*
адреса електронної пошти *shakunka03@gmail.com*

– підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота магістра на тему: «Репрезентація Голокосту в коміксах українських авторів»

відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України "Про освіту", зі змістом яких ознайомлена;

– заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

– згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи,

а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата 12.12.25 Підпис _____ О. А. Шакун

Дата 12.12.25 Підпис _____ Н. В. Горбач