

**Міністерство освіти і науки України**  
**ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

**Кафедра історії України та археології**

*На правах рукопису*

**ЛАГНЮК АНДРІЙ ІГОРОВИЧ**

**ПОЛІТИЧНА КАРИКАТУРА ЯК ДЖЕРЕЛО ДО**  
**ВИВЧЕННЯ МІЖНАРОДНИХ ВІДНОСИН**  
**1920-их – 1930-их РОКІВ**

Спеціальність: 032 Історія та археологія.

Освітньо-професійна програма «Публічна історія»

Робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

Науковий керівник:

**КУЧЕРЕПА МИКОЛА МИХАЙЛОВИЧ,**

кандидат історичних наук, професор

**РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ**

Протокол № \_\_\_\_\_

засідання кафедри історії України та археології

від \_\_\_\_\_ 2025 р.

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ проф. Ленартович О.Ю.

**ЛУЦЬК – 2025**

## АНОТАЦІЯ

**Лагнюк А.І. Політична карикатура як джерело до вивчення міжнародних відносин 1920-их – 1930-их років.** Спеціальність: 032 Історія та археологія. Освітньо-професійна програма «Публічна історія». Робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр». Волинський національний університет ім. Лесі Українки. Факультет історії, політології та національної безпеки.

У роботі досліджено, як карикатура відображає ті чи інші політичні контексти та як використати аналіз над карикатурою аби визначити цінність карикатури як джерела дослідження міжнародних відносин. Робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел та додатки.

У вступі представлено обґрунтування актуальності проблеми дослідження, сформульовано мету та дослідницькі завдання роботи, наукову новизну одержаних у роботі результатів та практичне значення дослідження.

У розділі 1 «Історіографія та джерельна база дослідження» висвітлено стан наукової розробки теми, джерельну базу та методологію дослідження. Джерельною базою дослідження є журнали, памфлети, постери, тощо. Важливим джерелом стали журнали «*Punch*», «*Simpliciumus*», «*Kladderadatsch*», «*Перець*», «*Крокодил*» та багато інших представлених у роботі. Робота ґрунтується на загальнонаукових і спеціальних методах наукових досліджень.

Розділ 2 присвячений виясненню стану зарубіжної карикатуристики. Розділ зосереджений на карикатуристиці країн Західної та Центрально-Східної Європи.

У розділі 3 висвітлено радянську карикатуристику та українські форми карикатури, які могли би бути використані для передання емоцій та політичного стану того часу через сатаричні малюнки та памфлети.

**Ключові слова:** карикатура, малюнок, пропаганда, політична карикатура, радянська карикатура, «*Punch*», «*Simpliciumus*», «*Kladderadatsch*», «*Перець*», «*Крокодил*».

#### ANNOTATION

**Lahniuk A.I. Political Caricature as a Source for the Study of International Relations in the 1920s–1930s.** Specialty: 032 History and Archaeology. Educational and Professional Program “Public History.” Master’s thesis. Lesya Ukrainka Volyn National University. Faculty of History, Political Science, and National Security.

The thesis examines how caricature reflects specific political contexts and how the analysis of caricatures can be employed to determine their value as a source for studying international relations. The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of sources used, and appendices.

The introduction substantiates the relevance of the research topic, formulates the aim and research objectives of the study, defines the scientific novelty of the obtained results, and outlines the practical significance of the research.

**Chapter 1**, “*Historiography and Source Base of the Research*,” analyzes the state of scholarly development of the topic, the source base, and the research methodology. The source base includes journals, pamphlets, posters, and other materials. Particularly important sources are the journals *Punch*, *Simplicissimus*, *Kladderadatsch*, *Perets*, *Krokodil*, and many others discussed in the study. The research is based on general scientific and specialized methods of historical inquiry.

**Chapter 2** is devoted to clarifying the state of foreign caricature studies and focuses on the caricature traditions of Western and Central-Eastern Europe.

**Chapter 3** examines Soviet caricature and Ukrainian forms of caricature that could be used to convey the emotional and political climate of the period through satirical drawings and pamphlets.

Keywords: caricature, cartoon, propaganda, political caricature, Soviet caricature, *Punch*, *Simplicissimus*, *Kladderadatsch*, *Peret*, *Krokodyl*.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	.....
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА.....	.....
1.1. Стан наукового вивчення теми.....	.....
1.2. Джерельна база.....	.....
Висновки до розділу 1.....	.....
РОЗДІЛ 2. ПОЛІТИЧНА КАРИКАТУРА В КРАЇНАХ ЄВРОПИ.....	.....
2.1. Карикатура в країнах Західної Європи.....	.....
2.2. Карикатура в країнах Центрально-Східної Європи.....	.....
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2 .....	.....
РОЗДІЛ 3. РАДЯНСЬКА КАРИКАТУРИСТИКА.....	.....
3.1. Політична карикатура в СРСР.....	.....
3.2. Українська політична карикатура.....	.....
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....	.....
ВИСНОВКИ.....	.....
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	.....
ДОДАТКИ.....	.....

## ВСТУП

**Актуальність.** Дана робота обґрунтовує вибір теми, методологічну базу та структуру дослідження, демонструючи, чому політична карикатура є актуальним та ефективним джерелом для аналізу міжнародних відносин міжвоєнного періоду. Обраний період 1920-х – 1930-х років характеризується значними політичними трансформаціями, кризами та змінами у світовому порядку, що створює ідеальні умови для вивчення політичних процесів через нетрадиційні історичні джерела. Політичні карикатури того часу, наочно виражені символами та ідеями, відображають не тільки зовнішньополітичні події, а й суспільні настрої. Це дозволяє отримати багатовимірну картину політичного клімату. Використання візуального аналізу, семіотичного та дискурсивного методів дозволяє глибше проникнути у зміст і символіку карикатур, визначити їх роль у формуванні суспільної думки та політичного дискурсу. Такий підхід допомагає не лише розшифрувати художні засоби зображення, але й зрозуміти, як через ці образи формується політична риторика і впливають на міжнародні відносини.

*Об'єктом дослідження є міжнародні відносини в Європі у 1920-х – 1930-х роках.*

*Предметом дослідження виступає карикатура як відображення політичних процесів, ідеології, міжнародних відносин та суспільних настроїв. Це включає аналіз символів, образів, художніх прийомів та риторичних засобів, що використовуються для передачі критичних та іронічних повідомлень про політичну реальність. Дослідження зосереджено на функціонуванні карикатури як засобу політичного комунікативного впливу та формуванні громадської думки щодо ключових проблем політичного життя.*

**Мета магістерської роботи** – визначити роль політичної карикатури як історичного джерела для аналізу ключових політичних процесів міжвоєнного періоду 1920–1930-х років.

Для досягнення поставленої мети потрібно вирішити такі завдання:

- проаналізувати ступінь вивченості теми;
- охарактеризувати джерельну базу дослідження;
- висвітлити вплив політичної карикатури на міжнародні відносини в країнах Європи;
- дослідити використання політичної карикатури в СРСР для роз'яснення широким народним масам зовнішньої і внутрішньої політики радянської держави;
- розкрити процес формування та практичну дієвість сатиричних журналів в УРСР, як репрезентантів радянської політичної ідеології та практики;
- порівняти особливості відображення міжнародних подій у карикатурах в країнах Західної Європи та СРСР;
- проаналізувати художні засоби та символіку, що використовувалися в карикатурах для передачі політичних ідеологій та критики;
- Оцінити вплив політичної карикатури на формування суспільної думки та тогочасного політичного дискурсу.

**Хронологічними рамками** роботи можна вважати період між двома світовими війнами, тобто від часу формування Версальської системи мирних договорів і до початку Другої світової війни у вересні 1939 року. Окреслення зазначених часових параметрів зумовлене логікою історичних подій: внаслідок Версальської системи мирних договорів, укладених у 1919–1920 рр., склалася система міжнародного устрою, встановлена державами-переможницями (Великою Британією, Францією, США і Японією) після Першої світової війни, яка проіснувала до початку Другої світової війни, що є верхньою межею дослідницьких студій.

**Територіальні межі** Європейський континент.

**Методи та методологія дослідження.** Вивчення теми «Політична карикатура як джерело дослідження міжнародних відносин 1920-их – 1930-их роках» викликало необхідність визначити теоретико-методологічні основи, принципи, методи та компоненти дослідження, які пов'язані з особливістю предмету та поставленими завданнями.

Дослідження політичної карикатури вимагає аналізу різних її аспектів, таких як термінологія, теоретичні та ідеологічні основи жанру політичної карикатури, особливості формування структури видань та їх розповсюдження в країнах Європи, СРСР. Усі ці проблемні аспекти є об'єктом дослідження для історичної та політологічної науки.

Обрані методи дослідження призначені для збору необхідної інформації для розкриття суті явищ і процесів, виявлення особливостей, закономірностей та взаємозв'язків між складовими частинами об'єктів дослідження.

Під час роботи над темою ми використовували комплексний підхід, що передбачав вивчення теми з різних боків, тобто аналіз окремих аспектів теми, вивчення кожного з них і об'єднання цих даних в єдиній системній структурі.

Основою нашої роботи був принцип історизму, який розглядає всі суспільні процеси як частину закономірного та логічного розвитку в історичному часі та просторі. Рівносильно важливим є принцип об'єктивності, який вимагає від дослідника описувати проблемні факти у їхньому правильному контексті, не спотворюючи їх, і враховувати різноманітні аспекти кожного явища, включаючи як позитивні, так і негативні відтінки. Під час роботи ми дотримувалися цього принципу, щоб уникнути однобічного підходу до висвітлення проблемних питань. Принцип наукового плюралізму дозволяє розглядати історичні події, процеси і явища, враховуючи всі наявні точки зору і гіпотези, проводити їх аналіз і формулювати самостійні висновки. Під час аналізу проблем, крім загальних методологічних принципів, ми також застосовували спеціалізовані методи.

Один із найважливіших методів у науковому дослідженні – це аналіз і синтез. Зазвичай ці методи передбачають поділ предмета дослідження на окремі частини для їх докладного вивчення. Аналіз розкриває особливості, які роблять частини відмінними одна від одної. У свою чергу, синтез встановлює місце і роль кожного елемента в системі загального цілого та показує їх взаємозв'язок. Таким чином, в межах дослідження були виділені такі компоненти: карикатура в країнах Західної, Центрально-Східної і Південної Європи, радянська карикатуристика.

Після аналізу джерел і наукової літератури було систематизовано і об'єднано ці компоненти для створення цілісного відображення теми в розвитку і динаміці в зазначених хронологічних рамках.

Застосування системного підходу дозволило ретельно вивчити роль і значення політичної карикатуристики у контексті загальних процесів міжнародних відносин на Європейському континенті. Аналіз європейської і радянської політичної карикатуристики допоміг визначити основні складові міжнародних відносин в координатах Версальської системи та її спрямованість, охарактеризувати вплив карикатури на відображення тогочасного міжнародного становища.

Історико-порівняльний метод використовувався для порівняння об'єкта дослідження в різні часи і місця, формулювання наукових гіпотез та роботи з прогнозами. Ретроспективний метод використовувався для розкриття походження окремих явищ, звернення до історичного минулого для визначення генези певних явищ, зокрема, радянського і західноєвропейського протистояння.

Хронологічний метод, як невід'ємна складова історичних досліджень, дозволив структурувати події та явища у послідовності за часом, що дало можливість вивчити роль і значення політичної карикатури в конкретних історичних рамках та виявити тенденції, які в ній проявлялися.

Проблемно-хронологічний метод застосовувався для деталізації широких тем і поділу їх на більш конкретні тематичні блоки.

Загалом, застосування історичних методів і принципів дозволило провести комплексний аналіз проблеми «Політична карикатура як джерело дослідження міжнародних відносин 1920-их – 1930-их роках».

***Наукова новизна одержаних результатів*** полягає у наступному:

*Уперше:*

- проведено аналіз наукової, мистецтвознавчої та краєзнавчої літератури, що стосуються політичної карикатури як джерела дослідження міжнародних відносин у міжвоєнний період;

- виконана спроба всебічного вивчення процесу становлення, формування, розвитку, впливу та значення політичної карикатури для дослідження міжнародних відносин міжвоєнної доби;

- проведено аналіз унікальної символіки та художніх прийомів, використаних карикатуристами 1920–1930-х років, що дозволило розкрити специфіку відображення політичних процесів і криз, зрозуміти, як ці візуальні образи впливали на громадську думку та політичний дискурс.

- систематизовано інформацію про карикатуристські видання в Європі, СРСР та УРСР;

- виявлено культурні та ідеологічні відмінності європейської і радянської політичної карикатури у розумінні ролі візуальної пропаганди в контексті міжнародних відносин;

*уточнено та удосконалено:*

- відомості про використання такими сатиричними виданнями, як «*Punch*», «*Simpliciumus*», «*Kladderadatsch*», «*Перець*», «*Крокодил*» політичної карикатури для висвітлення міжнародних відносин у 1920–1930-х роках;

- відомості про радянську політику щодо міжнародних відносин на європейському континенті;

*подальшого розвитку набули:*

- знання про європейську і радянську політичну карикатуристику;
- відомості про представників націоналістичного руху;

– порівняльне дослідження карикатур із різних країн Європи та СРСР, сприяє розширює методологічні рамки вивчення візуальних історичних джерел і відкриває нові перспективи для дослідження політичних трансформацій і культурних процесів у міжвоєнний період.

**Практичне значення одержаних результатів дослідження.** Концептуальні узагальнення, фактологічний матеріал магістерської роботи можуть бути використані при підготовці узагальнюючих і довідкових праць з історії України, історії міжнародних відносин та краєзнавчих видань. Робота може бути корисною викладачам закладів вищої освіти для підготовки нормативних і спеціальних курсів, вчителям загальноосвітніх шкіл, студентам та аспірантам закладів вищої освіти для використання у практичній роботі. Дослідження може слугувати основою для розробки освітніх програм, виставок, музейних експозицій або культурних проєктів, що допомагають популяризувати історію та сприяють формуванню національної свідомості та громадської самосвідомості.

**Апробація результатів роботи.** Основні положення дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри історії України та археології Волинського національного університету імені Лесі Українки, були представлені на Міжнародній науково-практичній конференції «Глобальні виклики та міждисциплінарні рішення: наука, освіта і суспільство в епоху змін», 1 жовтня 2025 р., м. Стенфорд, США. Результати дослідження знайшли відображення в статті: Лагнюк А. І. Політична карикатура як джерело до вивчення міжнародних відносин у міжвоєнний період (1918–1939 рр.). *International Scientific and Practical Conference “Global Challenges and Interdisciplinary Solutions: Science, Education, and Society in an Era of Change”*: Conference Proceedings (Stanford, USA, October 1, 2025). Stanford, USA: Golden Quill Publishing, 2025. P. 102–107.

**Обсяг і структура роботи.** Структура роботи визначена проблемно-хронологічним принципом у висвітленні досліджуваної проблеми. Робота

складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 133 сторінки, із них основний текст – 75 сторінок. Кількість використаних джерел – 69 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

#### 1.1. Стан наукового вивчення теми

Наукове вивчення карикатури має давню традицію, що формувалася поступово протягом ХХ століття. Довгий час історики ставилися до карикатур як до другорядних джерел – радше ілюстрацій до подій, ніж об'єктів серйозного аналізу. В українській історіографії проблемою дослідження візуальних джерел та креолізованих текстів займаються В. Михалевич, О. Рабенчук, О. Маєвський, Д. Метельницька та О. Карліна матеріали їхніх робіт активно використовувались в аналізі та декодування креолізованих текстів даної роботи.

Як зауважив британський дослідник Р. Скаллі, ще на початку ХХІ століття панувала думка про занедбаність цього виду історичних джерел<sup>1</sup>. Однак під впливом «візуального повороту» засіб оцінки візуального джерела змінився: історики, політологи, мистецтвознавці стали дедалі активніше залучати карикатуру і комікс у свої дослідження. Вже в 1980-х–1990-х роках провідні представники історичної науки Рой Портер, Пітер Берк та інші, закликали брати візуальну культуру серйозно, визнаючи карикатуру важливим свідченням епохи. Сьогодні дослідження політичної карикатури перетворилося на окремий напрям на перетині історії, мистецтвознавства і медіазнавства. У межах візуального повороту необхідно розширювати традиційне уявлення про візуальність як таку. Мітчеллівська ідея про відсутність «чистих» текстових і візуальних форм засвідчує: більшість образів містить вербальні компоненти, а значна частина текстів має

---

<sup>1</sup> Scully Richard. The Political Cartoon: History and Historiography, Chapter 2 July 2025, С.17. URL: [https://www.researchgate.net/publication/394084310\\_The\\_Political\\_Cartoon\\_History\\_and\\_Historiography](https://www.researchgate.net/publication/394084310_The_Political_Cartoon_History_and_Historiography) (останній перегляд: 15.12.2025)

виразну візуальну складову. Це цілком стосується картографії, нумізматики, сфрагістики, вексилології та навіть семіологічний підхід, де написи виконують фундаментальну функцію атрибуції та інтерпретації. Вербальні маркери у візуальних джерелах не лише пояснюють зміст, а й утворюють особливий простір перетину тексту й образу<sup>2</sup>.

У цьому контексті показовими є кримськотатарські грамоти, які поєднують текстову і виразну візуальну структуру. Їхні декоративні елементи — тугра з ім'ям правителя, номінативна піраміда, формули влади, кольорові акценти, печатки — є змістовно навантаженими складниками документа та утворюють символічну «модель світу». Європейські перекладачі, як показує практика Посольського приказу, часто ігнорували ці елементи, що призводило до втрати частини інформації. Це демонструє важливість урахування візуального аспекту навіть у суто текстових джерелах.

Подібні риси властиві й середньовічним та ранньомодерним європейським рукописам, де мініатюри, ініціали, вибір фарб і матеріалів були невід'ємною частиною змісту. Навіть офіційні документи XVIII ст. — царські грамоти чи міжнародні угоди — використовували візуальні засоби (золоте письмо, кіновар, якісні матеріали) як інструмент маркування статусу<sup>3</sup>. Український історик креолізованих текстів Маєвський зазначає у своїй праці що феноменологія політичної карикатури та плаката полягає в їх існуванні у двох взаємопов'язаних вимірах: по-перше, як мистецького продукту, а по-друге, як інструменту формування суспільних настроїв, мобілізації та стимулювання адресата до певних дій. Саме поєднання художньої форми й цілеспрямованого впливу перетворює ці

<sup>2</sup> Там само. С19-20.

<sup>3</sup> Папакін Г. Речові та візуальні джерела у загальній джерельній базі історії України: очевидне та неусвідомлене. *Речі і образи: матеріали конференції «Спеціальні історичні дисципліни в контексті “речового” та “візуального” поворотів європейської гуманітаристики» (4 жовтня 2019 р., м. Київ) / відпов. ред. О. Ковалевська ; упоряд. С. Блащук, Г. Боряк, О. Ковалевська.* Київ: Ін-т історії України Національної академії наук України, 2020. С.14-15 <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi68/0049901.pdf> (останній перегляд: 15.12.2025)

жанри політичної пропаганди на унікальне за своїм призначенням, способами створення та ефективністю дії явище. Для сучасних дослідників карикатура й плакат є важливими видами історичних джерел, які містять інформацію не лише про військово-політичні та соціально-економічні процеси, але й про способи їх осмислення засобами художньої творчості.

Плакат і карикатура одночасно належать до політичного та культурного дискурсу і входять до групи так званих креолізованих текстів. Як специфічні засоби комунікації, вони займають проміжне місце між образотворчим мистецтвом і літературою та виконують прикладну функцію. Водночас найбільш вдалі зразки карикатурної й плакатної продукції характеризуються глибоким змістовим наповненням художніх образів, здатністю впливати на широкі верстви населення та наявністю виразного мобілізаційного потенціалу. У ролі джерел інформації карикатура й плакат передають визначені ідеологічні установки, формують моделі поведінки та закладають певні ціннісні орієнтири.

Використовуючи стереотипи масової свідомості, актуальну для свого часу символіку й усталені асоціації, політичні плакат і карикатура у доступній та зрозумілій для більшості адресатів образній формі ретранслювали ідеологічні меседжі різним соціальним групам і сучасникам Другої світової війни. Таким чином вони формували не лише уявлення про події та способи їх інтерпретації, а й моделі поведінки великих мас людей<sup>4</sup>.

Отже, візуальний поворот у джерелознавстві не означає відмову від писемних джерел, а формує підхід, у якому кожне джерело аналізується і як текст, і як образ. У роботі Папакіна зазначено, що аналіз Мітчелла демонструє: поряд із лінгвістичною семіотикою необхідна концептуальна модель образу та візуальності, що забезпечує повноцінне прочитання історичних явищ. Такий підхід дозволяє глибше зрозуміти не

---

<sup>4</sup> Маєвський О. Політичні плакат і карикатура як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939-1945 рр. / Відп. ред. О. С. Лисенко. НАН України. Інститут історії України. – К.: Інститут історії України, 2018. – 268 с.

лише зміст джерел, а й культурні коди, їхні символічні та комунікативні форми, а отже — сутність історичного досвіду<sup>5</sup>.

Перші системні праці з історії карикатури з'явилися в другій половині ХХ ст. Одним із піонерів став британський мистецтвознавець Ернст Гомбріх – ще у 1960-х рр. він звернув увагу на арсенал образних засобів карикатуристів. Близько цього часу західні науковці почали розрізняти два споріднені об'єкти дослідження: традиційну однопанельну політичну карикатуру та серійний комікс/«комікс-стріп». Вагомий внесок зробив Девід Кунцл – автор фундаментального дворівневого дослідження історії європейської графічної сатири. Його праці *History of the Comic Strip, Vol. I: The Early Comic Strip (1450–1825)* у 1973 році та *Vol. II: The Nineteenth Century* у 1990 заклали основи академічного підходу до еволюції друкованої графіки-сатири. Цікаво, що ранні англійські дослідники, включно з Кунцлом, більше уваги приділяли коміксу(зарубіжний термін – *Political cartoon*) як послідовності сюжетних малюнків, ніж одиначної карикатури. Вони розглядали «бульварний комікс» ХІХ ст. як соціокультурний феномен, тоді як політичний комікс-«карікатура» довгий час залишався в тіні серйозних студій<sup>6</sup>.

У 1970-х роках відбувається інституціалізація *Comic and Cartoon Studies* – з'являються перші наукові конференції, часописи та антології, присвячені карикатурі. У Франції великий вплив мав семіотичний підхід до аналізу візуальних наративів. Семіолог П'єр Фресно-Дерюель став одним із піонерів академічного дослідження коміксів і карикатури у Франції, захистивши 1970 року дисертацію, а саме, «*Le verbal dans les bandes dessinées*» де застосував структурний аналіз до «мови» коміксу. Автор

<sup>5</sup> Папакін Г. Речові та візуальні джерела у загальній джерельній базі історії України: очевидне та неусвідомлене. *Речі і образи: матеріали конференції «Спеціальні історичні дисципліни в контексті “речового” та “візуального” поворотів європейської гуманітаристики» (4 жовтня 2019 р., м. Київ) / відпов. ред. О. Ковалевська ; упоряд. С. Блащук, Г. Боряк, О. Ковалевська. Київ: Ін-т історії України Національної академії наук України, 2020. С.15 <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi68/0049901.pdf> (останній перегляд: 15.12.2025)*

<sup>6</sup> Там само. С. 35–36

посилається на статтю Ролана Барта, щоб стверджувати, що мовне повідомлення є важливішим за візуальне. У тексті також йдеться про вивчення «балонів» - бульбашок з текстом у коміксах, використовуючи як приклад роботи Ерже, автора «Тінтіна»<sup>7</sup>. Його праці відкрили шлях до розуміння карикатури як складної системи знаків, що потребує не лише опису, а й інтерпретації символів та контекстів.

Окремий напрям західної історіографії карикатури – дослідження ролі політичної цензури та державної політики щодо сатири. Тут необхідно відзначити працю американського історика Роберта Джастіна Голдстейна, який присвятив понад сорок років вивченню цензурних утисків карикатуристів у різних країнах. Зокрема, його монографія «*Censorship of Political Caricature in 19th-Century France*» детально висвітлила механізми контролю друкованої сатири у Франції від Наполеона I до Третьої республіки<sup>8</sup>. Голдстейн показав, що ставлення влади до карикатури є своєрідним індикатором рівня політичної свободи: суворі цензурні постанови як, наприклад, вересневі закони 1835 р. у Франції співпадали з побоюваннями урядів перед силою графічної. Його дослідження охоплюють також інші країни Європи – Німеччину, Велику Британію, Росію – і дозволяють порівняти різні «режими цензурування»<sup>9</sup> карикатури. Вклад Голдстейна полягає не лише в історичному аналізі, а й у підкресленні цінності карикатури як джерела: через призму заборонених та дозволених малюнків він відчитує пріоритети і страхи правлячих еліт тієї доби<sup>10</sup>.

Також існує низка істориків, які описують певні карикатури. Публікація, яку ми розглянемо, аналізує приблизно 150 британських,

<sup>7</sup> Fresnault-Deruelle, Pierre «Le verbal dans les bandes dessinées» (1970). С.145-147 URL: [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_15\\_1\\_1219](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1219) (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>8</sup> Scully Richard. The Political Cartoon: History and Historiography, Chapter 2 July 2025. URL: [https://www.researchgate.net/publication/394084310\\_The\\_Political\\_Cartoon\\_History\\_and\\_Historiography](https://www.researchgate.net/publication/394084310_The_Political_Cartoon_History_and_Historiography) (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>9</sup> Robert Justin Goldstein, “Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France: An Overview,” *La censure de la caricature et du théâtre dans la France du XIXe siècle : un aperçu*, 31–46. [Електронний ресурс] дата звернення 30.11.25: <https://books.openedition.org/pur/44954?> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>10</sup> Там само.

французьких, нідерландських і німецьких карикатур як культурну призму для розуміння сприйняття Ліги та міжнародної системи через кордони<sup>11</sup>. Виділяються дві провідні рамки: образ нового актора у 1920-х і образ провалу в 1930-х. Стверджується, що в різних країнах Лігу подібним чином протиставляли традиційній дипломатії: спочатку як жіноче втілення миру та справедливості, а згодом – як безсилим бюрократів у вирі політичних криз. Такі національні перспективи демонструють виразно гендерний та емоційний спосіб осмислення міжвоєнних міжнародних відносин. Наприклад, Ліга Націй часто ставала об'єктом сатири й критики за свої дії або бездіяльність у міжнародній політиці. Водночас вона була першою глобальною організацією, створеною для підтримки миру й колективної безпеки. Постає питання: як сучасники уявляли цього нового актора на міжнародній арені в 1920-х роках і як зображали Лігу в умовах криз 1930-х? Сильне обрамлення є ключовою рисою карикатур: для швидкого сприйняття проблема подається або дуже позитивно, або дуже негативно, з різкими контрастами, перебільшеними метафорами й символами. Через це карикатури формують упереджену вибірку сприйняття, адже краще пристосовані до сатири, критики й негативних емоцій, ніж до радості чи схвалення, і зазвичай фокусуються на гостро дискусійних питаннях. Проте саме завдяки такій різкості вони особливо корисні для аналізу того, як у різних країнах протиставляли ідеалістичну Лігу Націй традиційній політиці сили й намагалися осмислити її місце в міжнародній системі<sup>12</sup>.

Дослідники середини – другої половини ХХ ст. вже чітко усвідомлювали, що репрезентації у візуальній культурі (кінематограф, фотографія, живопис, реклама, медіа) суттєво впливають на соціальні

<sup>11</sup> Reef, Paul. "Framing the League of Nations: Cartoons as a Prism for Perceptions of International Politics and Organizations." MA student paper, Radboud Universiteit Nijmegen, 2018. URL.

<https://projects.au.dk/inventingbureaucracy/blog/show/artikel/framing-the-league-of-nations-cartoons-as-a-prism-for-perceptions-of-international-politics-and-or> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>12</sup> Reef, Paul "Framing the League of Nations – Cartoons as a Prism for Perceptions of International Politics and Organizations," blog post published by Naakon Ikononou, December 16, 2018.: <https://projects.au.dk/inventingbureaucracy/blog/show/artikel/framing-the-league-of-nations-cartoons-as-a-prism-for-perceptions-of-international-politics-and-or> (останній перегляд: 15.12.2025)

уявлення, спрямовуючи і формуючи повсякденні соціальні практики людей, а тому вони були варті дослідження.

Серед нових методологій, які появились у минулому столітті та вельми вплинули на історичну науку, можна виділити так званий візуальний поворот, пов'язаний із новою роллю візуальності у сучасному суспільстві. Появу візуального повороту пов'язують з одним із провідних американських теоретиків візуальної репрезентації Вільямом Джоном Томасом Мітчеллом, який у середині 1990-х років його називав «пiкторальним поворотом у межах візуальної культури. У своїй праці «Теорія образу: нариси вербальної та візуальної репрезентацій» він запропонував розглядати взаємозв'язок між текстом та зображенням, між цими двома видами джерел інформації, як боротьбу за панування між зображеннями та вербальними знаками, в якій вони претендують на привілейоване право у трактуванні природи речей. Він був переконаний, що слова та зображення – це не лише два способи репрезентації, але й дві життєві стратегії, які апелюють до різних троп культурного самовизначення<sup>13</sup>.

Зміст так званого «візуального повороту» в гуманітарних науках і показано, як на цьому ґрунті формується окремий напрям – візуальна історія. У ХХ ст. інструментарій істориків істотно розширився за рахунок методів соціології, антропології, семіотики, психоаналізу, що дозволило по-новому працювати не лише з текстами, а й із зображеннями. Візуальна культура: кіно, фотографія, живопис, реклама, медіа перестала бути лише ілюстрацією до історії, а стала повноцінним полем дослідження, яке впливає на соціальні уявлення, поведінку та повсякденні практики людей.

«Візуальний поворот», пов'язаний із усвідомленням культурної детермінованості візуального досвіду запропонував розглядати взаємодію

---

<sup>13</sup> Рабенчук О. До питання про візуальне джерело історичних досліджень. *Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика*. 2012. Вип. 17. С.31-32. URL:

<https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/2b28de81-8623-4571-8580-3968eaab117f/content>

(останній перегляд: 15.12.2025)

тексту та образу як боротьбу двох форм репрезентації, котрі змагаються за право «пояснювати» світ. У його працях образ постає не як пасивне відображення дійсності, а як своєрідний «актор» з власною активністю та «бажаннями», що вимагає інтерпретації. Водночас він наголошує, що не існує «чисто» візуальних чи вербальних наук: зображення можна «читати» так само, як і текст. Інші автори – Норман Брайсон, Готфрід Бьом – розробили поняття «пикторіального» та «іконічного» поворотів, наголошуючи на появі нової науки про образи (Bildwissenschaft), яка відрізняється від класичного мистецтвознавства. Усі ці підходи сходяться на тому, що зображення слід розглядати як репрезентацію, котра має власну історичність, контекст, коди та семіотичні рівні. Візуальний поворот тим самим змінює оптику гуманітарних наук: дослідники визнають, що бачення – не лише фізіологічний процес, а й культурно й соціально зумовлений спосіб інтерпретації дійсності<sup>14</sup>.

Деталі, зафіксовані у візуальних джерелах — фотографіях, кінохроніці, рекламних матеріалах, скульптурі чи карикатурі — відображають розмаїття тенденцій суспільного життя. Вони передають особливості повсякденного побуту, виробничих процесів, дозвілля, моди, соціального статусу та гендерних моделей поведінки. Без таких видів джерел майже неможливо уявити розвиток міського та сільського середовища чи політичного: зовнішній вигляд адміністративних, громадських, спортивних чи культурних споруд, організацію транспорту, крамниць, житлових просторів, а також структуру ландшафтів та інтер'єрів. Порівняння візуальних свідчень, віддалених у часі, дозволяє дослідникові простежити подібності й відмінності, визначити наступність або зміну соціальних процесів.

Часто візуальні джерела надають історикам матеріалу для роздумів навіть більше, ніж текстові документи. Їхня «мова» несвідомо виявляє ті

---

<sup>14</sup> Карліна О. М. «Візуальна історія як напрям досліджень у сучасній історіографії», С.120-121; URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/502/13350/27936-1> (останній перегляд: 15.12.2025)

аспекти соціального життя, про які суспільство зазвичай мовчить, і менш підвладна цензурі чи політичним корекціям. Тому такі джерела залишають менше лакун, ніж вербальні тексти. Крім того, сучасна історія дедалі більше стає «візуальною» у прямому сенсі: цифрові медіа виконують функцію запису, збереження й поширення історичного знання, доповнюючи текстові способи фіксації минулого. Інтернет, як провідне візуальне медіа, забезпечує доступ до великої кількості джерел, роблячи історичні реконструкції багатовимірними та «стереоскопічними». Також дозволяє швидко відшуковувати документи й порівнювати різні версії подій у текстовій та зображальній формах. Візуальні медіа виявляють аналогії з механізмами людської пам'яті: і пам'ять, і медіа не лише фіксують інформацію, а й формують образи минулого, тому питання візуально опосередкованої історичної пам'яті потребує окремого дослідження.

Однак «місця пам'яті» (за П'єром Нора) є нестійкими, оскільки людська пам'ять за своєю природою вибіркова та мінлива. Індивідуальні спогади про «Велику історію» з часом витісняються усталеними, офіційними версіями, почерпнутими з книг, газет, радіо чи телебачення та сатиричних малюнків. Пам'ять прагне нормалізувати минуле, згладжувати його травматичні епізоди, вибірково зберігати окремі події, що зрештою сприяє міфологізації історичної реальності. Тому реконструкція минулого може здійснюватися як через створення мовленнєвої ситуації конкретного індивіда, пов'язаного власною біографією з історичними подіями, так і через аналіз його візуальних репрезентацій — у фільмах, телевізійних матеріалах, фотографіях, плакатах чи інших артефактах. У таких формах історична пам'ять матеріалізується, отримує видимі контури та синхронізується з матеріальними слідами минулого<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Рабенчук О. До питання про візуальне джерело історичних досліджень. *Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика*. 2012. Вип. 17. С.37. URL:

<https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/2b28de81-8623-4571-8580-3968eaab117f/content>

(останній перегляд: 15.12.2025)

Масштаби завдань, що постали перед учасниками протистояння, а також складність і різноманітність цільових аудиторій вимагали від творців політичної графіки високої варіативності та динамізму плакатного формату. Це зумовило появу широкого спектра жанрових, композиційних і стилістичних рішень, орієнтованих на конкретні соціальні, політичні чи етнічні групи. Для цього використовувалися спеціально підібрані засоби візуальної та вербальної комунікації, що спрямовували ідеологічні меседжі на визначені групи реципієнтів.

Політичний плакат і карикатура існують у двох вимірах: як мистецькі продукти та як інструменти формування суспільних настроїв і мобілізації. Це робить їх унікальним явищем із потужним пропагандистським потенціалом. Для сучасних дослідників ці візуальні жанри є важливими історичними джерелами, що містять інформацію не лише про політичні й соціально-економічні процеси, а й про способи їх художнього осмислення. Як креолізовані тексти, вони поєднують риси мистецтва та літератури, виконуючи прикладну комунікативну функцію.

Найвдаліші зразки плакатів і карикатур вирізняються глибокою символічністю, здатністю впливати на масову аудиторію та програмувати моделі поведінки. Спираючись на стереотипи, символіку й асоціації, вони формували уявлення сучасників про Другу світову війну та впливали на масову свідомість.

Авторитарні й тоталітарні режими не лише замовляли таку продукцію, а й контролювали весь цикл її створення й поширення. У цих умовах держава діяла як центр управління пропагандою, регулюючи ефективність візуальних матеріалів. Результативність політичної графіки залежала від того, наскільки легко різні соціальні групи могли «прочитати» її зміст. Тому особливе значення надавалося функціональності плаката — його зрозумілості,

привабливості та здатності впливати на маси, що ставало критерієм оцінки творчих підходів художників<sup>16</sup>.

Важливо, що нині карикатуру сприймають не просто як курйоз чи другорядну ілюстрацію, а як повноцінне історичне джерело зі своєю специфікою. Вона потребує комплексного підходу: вмілого «читання» зображень, знання контексту їх створення та поширення, урахування аудиторського сприйняття. Таким чином, зарубіжна історіографія виробила інструментарій, який дозволяє дослідникам міжнародних відносин «бачити» епоху очима сучасників – через призму сатиричних образів, що часом точніше за слова передають дух часу та політичні пристрасті.

Міжвоєнний період став часом глибоких зрушень у системі міжнародних відносин, коли наслідки Першої світової війни, політика мирних договорів і нові ідеологічні рухи сформували нову політичну карту Європи. Ці процеси відбувалися не лише у сфері дипломатії чи економіки, а й у площині суспільної свідомості. Зростання ролі преси, візуальної культури та пропаганди зумовило появу нових форм політичної комунікації, серед яких особливе місце посіла карикатура. Карикатура в міжвоєнні десятиліття стала не лише засобом сатири, а й способом відображення міжнародних подій, політичних альянсів і конфліктів. Її образна мова дозволяла миттєво передати громадські настрої, ставлення до певних політичних рішень або діячів. Саме через карикатуру суспільство сприймало Версальський договір, діяльність Ліги Націй, репараційне питання чи піднесення тоталітарних режимів у Європі. Вона виконувала роль неофіційного “коментаря” до дипломатичних процесів, що часто виявлявся не менш промовистим, ніж офіційні заяви уряді.

Через такі зображення можна простежити, як суспільна уява реагувала на політичні виклики — страх перед відродженням Німеччини, недовіра до

---

<sup>16</sup> Маєвський, О. «Креолізовані тексти періоду Другої світової війни в медіалізованій культурі сьогодення», у *Речі і образи: Матеріали конференції “Спеціальні історичні дисципліни в контексті ‘речового’ та ‘візуального’ поворотів європейської гуманітаристики”* (Київ: Інститут історії України НАН України та ін.). С.259: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi68/0049901.pdf> (останній перегляд: 15.12.2025)

Ліги Націй, симпатії або критика нових ідеологій. Карикатуристи втілювали в графічній формі ті емоції, які не завжди можна знайти у дипломатичних документах: сарказм, іронію, страх чи надію. Саме тому карикатура стає важливим джерелом для вивчення не лише фактів міжнародної політики, а й її сприйняття у масовій свідомості.

## 1.2. Джерельна база

Джерельну основу дослідження становлять креолізовані тексти<sup>17</sup>: політичні карикатури та плакати у поєднанні з допоміжними документальними матеріалами тексти міжнародних договорів, нормативні акти, публіцистика, що забезпечує коректне «читання» зображень. Міжнародно-політичний контекст, політичні акценти та пропагандистські інтенції. Візуальні джерела: карикатури в періодиці та авторські роботи.

Ключову групу становлять карикатури, опубліковані у сатиричній періодиці та оцифровані матеріал з онлайн архівів, оскільки саме журнали та ілюстровані газети були головним майданчиком продукції карикатур на міжнародні події 1920–1930-х років. У роботі присутні оцифровані Британська карикатура журнал *Punch* представлена добіркою робіт провідних авторів зокрема *Bernard Partridge*, *Leonard Raven-Hill*. Цей масив важливий тим, що візуально «перекладає» міжнародну проблематику безпека, війна/мир, політика умиротворення, образи агресорів мовою зрозумілих символів і алегорій. У моєму дослідженні *Punch* використовується як джерело для реконструкції британського суспільного бачення міжнародних криз і дипломатичних рішень у передвоєнні роки.

---

<sup>17</sup> Креолізований текст – це текст, фактура якого складається з двох різномірних частин: вербальної (мовної/мовленнєвої) й невербальної (в конкретному випадку – іконічної), що належить до інших знакових систем, аніж природна мова. (О. Маєвський)

Німецька карикатура: журнали *Simplicissimus* і *Kladderadatsch* дає можливість відстежити, як у візуальній сатирі відображались наслідки Версалу, образ «приниженої держави», напруга довкола репарацій, а також поступове радикалізування політичного поля. У роботі присутні конкретні випуски та скан-копії, що дозволяє спиратися не на переказ, а на первинний візуальний матеріал.

Французький блок у джерелах представлений матеріалами ілюстрованої преси *Le Petit Journal*, що важливо для аналізу французьких уявлень про безпеку, загрози та ідеологічні конфлікти. Ця група джерел корисна тим, що поєднує зображення і супровідні підписи, тобто одразу містить «підказку» щодо бажаної інтерпретації.

Центральноєвропейська перспектива представлена чеськими матеріалами: згадується традиція чеської політичної сатири і приклади, пов'язані з авторською карикатурою та її інтерпретацією в сучасних публікаціях зокрема сюжетно важливий кейс про міжвоєнні міжнародні відносини у карикатурах.

Польська сатирична карикатура позначена через згадування журналу *Szpilki* як джерела, що фіксує політичні сюжети та міжнародні образи у польському публічному просторі міжвоєнного часу.

Радянський та український радянський сегмент у роботі репрезентований карикатурами/плакатами та матеріалами із сатиричної періодики *Крокодил*, а також українські видання *Червоний перець*. Цей масив потрібен для порівняння: тут карикатура функціонує не лише як сатира, а як інструмент державної пропаганди, що прямо впливає на репертуар тем, образ ворога та допустимі інтерпретації міжнародних подій.

Окрему групи візуальних джерел складають плакати та графіка відомих авторів, у додатках згадуються конкретні приклади, що розширює корпус за межі журнальної карикатури й дозволяє порівнювати «м'яку» сатиру з більш директивною мобілізаційною візуальністю.

Цифрові репозитарії та відкриті колекції як база доступу до джерел є

важливою характеристикою джерельної бази роботи. Значна частина карикатур залучена через скановані фонди та онлайн-колекції, тобто з можливістю перевірки першоджерела. У тексті та примітках фігурують такі типи ресурсів: Оцифровані колекції та галереї журналів, наприклад, цифрова колекція *Punch*, що містить ідентифіковані зображення з вихідними даними). Великі цифрові бібліотеки сканів періодики. Наприклад, скановані підшивки *Simplicissimus* на Archive.org; німецькі оцифровані фонди періодики; французькі цифрові колекції на рівні національних бібліотек.

Профільні українські онлайн-архіви сатиричної преси ресурс «Перець» з номерами та довідковою інформацією.

Це принципово для академічної якості роботи: джерела не є «переказаними з третьої руки», а в багатьох випадках мають першепоходження - цифровий першодрук/скан. Також було переглянуто більше 1000 візуальних джерел для загального пошуку карикатур до роботи, оскільки не усі візуальні малюнки чи карикатури можна було віднести до політичних. Тому відбувся дуже потужний селекційний процес та перегляд сотні візуальних матеріал до роботи.

### **Висновки до розділу**

Перший розділ роботи дозволив сформувати теоретичне та джерелознавче підґрунтя для подальшого аналізу політичної карикатури як історичного джерела у вивченні міжнародних відносин міжвоєнного періоду. У межах розділу було з'ясовано, що політична карикатура є специфічним видом візуального джерела, який поєднує художні засоби з актуальним політичним змістом і функціонує в просторі масової комунікації. На відміну від офіційних документів чи дипломатичного листування, карикатура не фіксує подію безпосередньо, однак дозволяє реконструювати сприйняття міжнародних процесів сучасниками, домінантні політичні наративи, образи держав, лідерів і союзів, а також емоційно-оцінний вимір зовнішньої політики. Було обґрунтовано, що карикатура відображає не лише позицію

окремого автора, а й редакційну політику видання, ідеологічні рамки режиму та очікування цільової аудиторії, що робить її важливим індикатором суспільних уявлень про міжнародні відносини. Аналіз джерельної бази засвідчив, що міжвоєнна політична карикатура представлена широким і різноманітним корпусом матеріалів, опублікованих у сатиричній періодиці та ілюстрованій пресі різних країн Європи, а також у формі плакатів і пропагандистської графіки. Це дає можливість застосовувати порівняльний підхід і простежувати відмінності між західноєвропейськими, центральноєвропейськими та радянськими моделями візуалізації міжнародних відносин. У розділі також було підкреслено необхідність критичного підходу до карикатури як джерела, з огляду на її умовність, сатиричне перебільшення, залежність від цензури та політичного контексту. Таким чином, перший розділ заклав концептуальні межі дослідження, визначив місце політичної карикатури в системі історичних джерел і створив основу для подальшого аналізу конкретних національних традицій та сюжетів міжнародних відносин 1920–1930-х років у наступних розділах роботи.

## РОЗДІЛ 2. ПОЛІТИЧНА КАРИКАТУРА В КРАЇНАХ ЄВРОПИ 1920-Х – 1930-Х РОКІВ

### 2.1. Карикатура в країнах Західної Європи

Період завершення Першої світової війни став одним із найскладніших етапів формування нової системи міжнародних відносин міжвоєнного періоду. Саме в цей час визначалися нові кордони держав, підписувалися мирні договори, створювалася Ліга Націй та формувалася нова дипломатична рівновага у Європі. Для суспільства ж, виснаженого війною, ці процеси не були абстрактними — вони сприймалися емоційно, часто суперечливо, і саме карикатура стала одним із найвиразніших способів передати ставлення громадськості до міжнародних рішень і політичних компромісів.

Після Першої світової війни у Великій Британії політична карикатура зберегла провідні позиції в публічній політичній комунікації, відображаючи суперечливі настрої суспільства — від надії на новий миропорядок до тривоги щодо стабільності Європи, репараційного питання та зростання загрози нової війни в 1930-х роках. Центральним майданчиком сатиричної графіки залишався щотижневик «Punch». Показовою для раннього повоєнного контексту є карикатура Леонарда Рейвен-Гілла «Прогалина в мосту»<sup>18</sup> 1919

---

<sup>18</sup> *Punch*. 1919.12.10. URL: <https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Leonard-Raven-Hill-Cartoons/G00002GdkHW9x2vk/I0000JMDAJHNJDn4> (останній перегляд: 15.12.2025)

(див. додаток А), що метафорично коментувала створення Ліги Націй: «міст» складено з блоків держав-учасниць з підписами «Belgium», «France», «England», «Italy», але йому бракує ключового каменя з написом «U.S.A.», на якому осторонь сидить Дядько Сем. Образ підкреслює структурну слабкість системи колективної безпеки без участі Сполучених Штатів та натякає на обмеженість політичних гарантій Ліги. Вільсон і Демократична партія втрачають позиції на проміжних виборах 1918 року, і, що критично, республіканці отримали шість місць у Сенаті, що дало їм там двомісну більшість. Однак, не всі республіканці були єдині у своїй незгоді з договором, але багато з них мають певні застереження щодо договору та того, чи положення про колективну безпеку замінять конституцію; їхній сценарій полягає в тому, що Конгрес не матиме прерогативи оголошувати війну. Серед республіканців лідером у цьому питанні є Генрі Кебот Лодж, який підтримує Лігу Націй і, як наслідок, Версальський договір, але з застереженнями. Зокрема, він хоче обмежити статтю X, яка вимагає від Сполучених Штатів військової підтримки сторони, що підписала договір, на яку було здійснено напад<sup>19</sup>.

Поряд із підтримкою післявоєнних інституцій, у британській карикатурі вже 1919 року з'являється критика Версальського врегулювання як джерела майбутньої ескалації. Так, у карикатурі Вілла Дайсона «Мир та майбутнє гарматне м'ясо» *Peace and Future Cannon Fodder*, 1919; *The Daily Herald* (див. додаток Б) назва прямо протиставляє «мир» і «майбутнє гарматне м'ясо» *cannon fodder*, формуючи тезу про те, що каральний характер договору здатен породити наступний конфлікт. Ця фраза суперечить двом темам: миру та майбутнього гарматного м'яса. «Гарматне м'ясо» — це солдати, яких вважають витратним матеріалом у бою. Цю назву малюнку було надано, оскільки вважалося, що Версальський договір лише

---

<sup>19</sup> Senate's Rejection of the Treaty. *Current History* 12, no. 1 (1920): 27–29. URL: <https://online.ucpress.edu/currenthistory/article-abstract/12/1/27/122715/Senate-s-Rejection-of-the-Treaty?redirectedFrom=PDF> (останній перегляд: 15.12.2025)

створив для майбутніх поколінь світу «гарматне м'ясо». Крім того, це говорить нам про те, що зараз мир, але в майбутньому буде війна. Це говорить про те, що ілюстратор цієї карикатури не повністю погоджується з умовами Версальського договору, встановленими державами, оскільки він передбачає, що нинішній мир лише викличе гнів у німців і зрештою призведе до майбутньої війни.

Сюжет репарацій Лоу розкрив у карикатурі «Необмежене відшкодування»: Німеччину показано як коня з написом «Germany», прив'язаного до воза з надмірним вантажем «Unlimited Reparations»<sup>20</sup> (див. додаток В), через що тварина буквально не може торкнутися землі. Коментар «Perhaps it would be better if we let him touch earth» спрямований проти підходу, який робить відновлення Німеччини неможливим. У цьому контексті доречно згадати норму Версальського договору стаття 235<sup>21</sup> про зобов'язання Німеччини здійснити виплати на суму 20 000 000 000 золотих марок; саме такі цифри в публічній уяві перетворювалися на символ економічного тягаря, який підриває стабільність. У низці інших робіт Лоу порівнював кризу європейської безпеки з деградацією міжнародних інституцій: зокрема його карикатура<sup>22</sup> (див. додаток Г) 1933 року показує пожежу в будівлі Ліги Націй під натиском Гітлера, підкреслюючи беспорядність організації. Карикатура цікава тим, що порівнює підпал Рейхстагу, який дозволив нацистам прийти до влади та зупинити так звану «соціалістичну революцію» підписавши Указ рейхспрезидента про захист народу та держави «Указ про підпал Рейхстагу»<sup>23</sup> 28 лютого 1933 року. Карикатура порівнює обидві події,

<sup>20</sup> Treaty Of Versailles – Cartoon Analysis: URL <https://ashweetha.wordpress.com/2012/05/07/treaty-of-versailles-cartoon-analysis-3/> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>21</sup> The Versailles Treaty June 28, 1919 : Part VIII, Article 235. URL: <https://avalon.law.yale.edu/imt/partviii.asp#art233> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>22</sup> Land Graham. 10 Famous Anti-Nazi Cartoons by David Low: URL: <https://www.historyhit.com/culture/anti-nazi-david-low-cartoons/> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>23</sup>

Decree of the Reich President for the Protection of the People and State ("Reichstag Fire Decree") (February 28, 1933);

[https://ghdi.ghi-dc.org/sub\\_document.cfm?document\\_id=2325](https://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=2325) (останній перегляд: 15.12.2025)

показує, що успіх Гітлера на локальній арені скінчиться успіхом на глобальній та критикує у пасивній формі, оскільки всі хто у будівлі лише дивляться на розпочатий вогонь, аж ніяк не намагаючись його загасити лідерів та членів Ліги Націй. Д.Лоу активно виступав проти фашизму і досяг піку у передвоєнні роки.

Також варто розглянути його інакшу роботу. Карикатура Девіда Лоу «Арійська раса – Німеччина 1933»<sup>24</sup>(див. додаток Д) висміює нацистську ідеологію расової чистоти та антисемітизму. Девід Лоу був шокований призначенням Адольфа Гітлера на посаду рейхсканцлера. На малюнку зображено низку історичних німецьких діячів, зокрема Гете, Лютера, Карла Великого, Фрідріха Великого та Бісмарка, які стоять на постаментах. На передньому плані двоє чоловіків (один зі зовнішністю Гітлера) у традиційному нацистському одязі збивають з ніг людину в інвалідному візку, вигукуючи "Єврей!". Карикатура критикує нацистську пропаганду, яка намагалася виключити євреїв з німецької історії та культури. Лоу пояснив причини створення карикатури: «Президент фон Гінденбург і лідер націоналістів фон Папен, безсумнівно, сподівалися уникнути політичного хаосу за допомогою уряду національної концентрації та думали, що роботу «керувати» Гітлером, навіть будучи канцлером. Тому вони погодилися з його методами, але не розраховували на те, що він відкине всі конституційні перешкоди для своєї повноцінної виконавчої влади; ані на інтенсивну яку, яку проводив Герінг, новий контролер Пруссії, з придушення, арештів та страт соціал-демократів, комуністів та євреїв»<sup>25</sup>.

У Лоу було багато робіт антинацистського характеру. 8 липня 1936 року Девід Лоу опублікував карикатуру з різкою критикою британського міністра Ентоні Ідена та європейських лідерів (див. додаток Е), які не зреагували на агресивні дії Гітлера. Коли Німеччина повторно окупувала демілітаризовану Рейнську область, Гітлер виправдав порушення

<sup>24</sup> Evening Standard Friday, March 31, 1933. URL: <https://www.newspapers.com/image-view/751867299/?match=1&terms=Aryan%20Race%20-%20Germany%201933> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>25</sup> David Low Biography: URL <https://spartacus-educational.com/Jlow.htm> (останній перегляд: 15.12.2025)

Версальського та Локарнського договорів, назвавши їх «мертвими» й запропонувавши власний 25-річний мирний план. Іден, реагуючи на занепокоєння представників Бельгії, Франції, СРСР та Румунії, вимагав роз'яснень, але Гітлер ухилився від відповіді. Цю політичну пасивність висміювала ще одна карикатура Лоу, яка підкреслювала, що переозброєння Німеччини та окупація Рейнської області розхитали баланс між політикою стримування та поступок. Гітлер ризикнув, припускаючи, що Франція не чинитиме опору без підтримки Британії — і мав рацію. Його генерали були вражені його влучною інтуїцією.

У вересні 1937 року редактор *The Evening Standard* Персі Кадліпп почав стримувати публікацію карикатур Лоу на Гітлера, заявивши, що ситуація в Європі надто напружена й подібні зображення можуть лише погіршити становище<sup>26</sup>. Паралельно з газетною політичною карикатурою Лоу, у «*Punch*» помітними авторами залишалися Леонард Рейвен-Гіл і Джон Бернارد Партридж. Партридж, багаторічний карикатурист журналу, поєднував гостру політичну іронію з «сценічністю» композиції, сформованою його раннім театральним досвідом. Рейвен-Гіл відзначався класичною манерою, алегоричністю та лаконічністю образів. Для міжвоєнного корпусу «*Punch*» характерні відносний реалізм і чітка метафорика без надмірного гротеску, що підвищувало «читабельність» міжнародних сюжетів.

Серед показових робіт «*Punch*» варто згадати карикатуру Партриджа «Експансіоністи» - *The Expansionists*<sup>27</sup> (див. додаток Ж), де Японія, Італія та Німеччина подані як «жаби-бики» (*bullfrogs*), які прагнуть «стати великими, як бики» на карті-світі, натякаючи на експансіоністські програми та взаємне зближення держав у 1930-х роках. Інший сюжет — «S.O.S.»<sup>28</sup> (див. додаток З) — відсилає до подій у Маньчжурії: японський меч, уже «відсікши хвіст» -

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> *Punch*. London, 1936.02.12: URL: [https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000\\_xSMzDQG4iQ/I0000uh6knlRyItk](https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000_xSMzDQG4iQ/I0000uh6knlRyItk) (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>28</sup> *Punch*. London, 1937.07.21 URL: [https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000\\_xSMzDQG4iQ/I0000UTN8yM4yQl4](https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000_xSMzDQG4iQ/I0000UTN8yM4yQl4) (останній перегляд: 15.12.2025)

Маньчжоу-Го, загрожує Китаю, який у відповідь апелює до Ліги Націй, підкреслюючи кризу колективних механізмів реагування. У Рейвен-Гілла показовою є карикатура «Лицар-мандрівник» (див. додаток II) (*The Knight-Errant*)<sup>29</sup>, де образ «визволителя» зчитується як іронічний коментар до колоніальної риторики та зовнішнього «опікунства». Сукупно ці приклади демонструють, що британська карикатура міжвоєнного часу охоплювала як європейські проблеми Версалю, репарації, нацизм, Ліга Націй так і позаєвропейські кризи, зберігаючи інтерес до міжнародного порядку в глобальному вимірі.

Німеччина у 1920-х – на початку 1930-х років пройшла шлях від демократичної Веймарської республіки до нацистської диктатури, і ця трансформація безпосередньо позначилася на політичній карикатурі. У веймарський період вона залишалася чутливим барометром суспільних настроїв: фіксувала класові конфлікти й соціальну нерівність, наслідки поразки у Першій світовій війні, травму Версаля та репарацій, гіперінфляцію 1923 року, безробіття й вуличне насильство, а також страх перед радикалізацією — і з боку нацизму, і з боку комунізму. Карикатура фактично виконувала функцію форуму суспільної дискусії, де внутрішні проблеми постійно зіставлялися із зовнішньополітичним тиском.

Показовим майданчиком такого візуального коментаря був мюнхенський щотижневик *Simplicissimus* заснований 1896 року, відомий високим художнім рівнем і гострою сатирою на актуальні теми. У 1920-х видання загалом трималося центристських позицій і демонструвало лояльність до Республіки радше без ентузіазму, проте не втрачало критичності. У журналі працювали й публікувалися Томас Теодор Гайне, Карл Арнольд, Георг Гросс та інші. Після 1933 року, зі встановленням нацистського режиму, єврейських і ліберальних співробітників витіснили з редакції — і це стало симптомом загального згортання свободи сатиричної

---

<sup>29</sup> *Punch*. London, 1935.02.06 URL: <https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Leonard-Raven-Hill-Cartoons/G00002GdkHW9x2vk/I0000vo2xVqxmmDM> (останній перегляд: 15.12.2025)



10 травня 1922 року «Deutschland und Rußland»<sup>33</sup> (див. додаток М) двоє чоловіків — Німеччина та Росія — сидять на краю відкритої труни, підпис «Ein Anfang» - «Початок» натякає на нову політичну комбінацію після Рапалльського договору 16 квітня 1922 року. Поряд із цим у випуску 5 квітня 1922 року карикатура «Lenin der Vielgewandte»<sup>34</sup> (див. додаток Н) «Ленін багаторукий» візуалізує антибільшовицький страх: Ленін із численними руками тримає батіг, мішок грошей, бомбу, кинджал, смолоскип, меч і палаюче серце — набір символів насильства, підкупу, терору та руйнації.

Схожим чином *Simplicissimus* коментував і позаєвропейські конфлікти та економічні залежності. Обкладинка 31 січня 1927 року «U.S.A. contra Mexiko»<sup>35</sup> (див. П) з підписом «Hands up! Wir verlangen für Europa Pazifismus — für Amerika Petroleum!» - «Руки вгору! Ми вимагаємо для Європи пацифізму — для Америки нафти!» інтерпретує політику США щодо мексиканської нафти як різновид імперіального тиску. У 1929 році тема «фінансового рабства» стає особливо виразною: карикатура «Sklaven Amerikas»<sup>36</sup> 6 травня 1929 (див. додаток Р) показує афроамериканця в елегантному вбранні, який змушує закутого в кайдани європейця тягнути плуг, а текст під малюнком іронічно «втішає» європейців тим, що й вони колись «знову будуть вільними»

Наприкінці 1920-х журнал дедалі частіше торкався і постаті Гітлера як потенційного диктатора. На обкладинці від 22 квітня 1929 року Гітлер

<sup>33</sup> *Simplicissimus* München, 10. Mai 1922 27. Jahrgang Nr. 6. S.77. URL: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2027/page/76/mode/2up> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>34</sup> *Simplicissimus*. München, 5. April 1922. S.15. URL: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2027/page/n14/mode/2up> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>35</sup> *Simplicissimus*. Stuttgart, 31. Januar 1927. [Електронний ресурс] дата звернення 15.10.2025: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2031/page/585/mode/2up> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>36</sup> *Simplicissimus*. Stuttgart, 6. Mai 1929; S.72. URL: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2034/page/72/mode/2up> (останній перегляд: 15.12.2025)

поданий у гротескній манері як «невдалий диктатор»<sup>37</sup> (див. додаток С) із реплікою на кшталт: «Я міг би бути таким же хорошим, як Муссоліні, але влада не дозволяє!». Візуальна логіка підкреслює претензію на насильницьку владу та наслідування фашистських моделей. Таким чином ми бачимо ранню критику і уявлення Гітлера як майбутнього диктатора на внутрішній арені. Також ми бачимо у комічній формі зображений Гітлер у пропорціях свастики в руках по ручній гранаті та одягнутий у чорну форму (можливо ріференс на чорносорочечників Муссоліні).

До цього блоку примикає й карикатура 27 травня 1929 року (див. додаток Т) «Ein Stelldichein in Südtirol»<sup>38</sup> - «Побачення в Південному Тіролі»: Муссоліні зображено значно більшим і величним і непорушним, тоді як Гітлер — меншим, емоційним, у «театралізованому» образі, що натякає на нерівність їхніх позицій та тодішню німецькість зв'язку. У ширшому політичному контексті це було пов'язано з австрійським питанням: після призначення Гітлера канцлером 30 січня 1933 року активізувався тиск на уряд Енгельберта Дольфуса, тоді як сам Дольфус шукав гарантій у Муссоліні зокрема через зустрічі у Римі навесні 1933 року та переговори в серпні 1933 року<sup>39</sup>.

Після 1933 року карикатурний простір у Німеччині дедалі більше підпорядковувався новій владі, і частина сатиричної графіки перетворювалася з критики на інструмент легітимації режиму. Тут показовий інший журнал — *Kladderadatsch*, більш національно зорієнтований. У карикатурі 3 грудня 1933 року «Скульптор Німеччини»<sup>40</sup> (див. додаток У) Гітлер постає «майстром», що ліпить із розрізненої глиняної маси одну величну статую: конфліктна багатоманітність суспільства подана як хаос, а

<sup>37</sup> *Simplicissimus*. Stuttgart, 22 Aprile 1929. C36. URL: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2034/page/36/mode/2up> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>38</sup> *Simplicissimus* Stuttgart, 27, Mai 1929. C. 100: URL <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2034/page/100/mode/2up> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>39</sup> Luciano Monzali, Bari\*, Mussolini and the First Austrian Republic. C.156: [https://www.academia.edu/91983745/Mussolini\\_and\\_the\\_First\\_Austrian\\_Republic](https://www.academia.edu/91983745/Mussolini_and_the_First_Austrian_Republic) (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>40</sup> *Kladderadatsch*. Nr. 49 86. Jahrg. Berlin, 3. Dezember 1933: URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1933/0775/image.info> (останній перегляд: 15.12.2025)

«єдність» — як нібито спасіння. У 1936 році в карикатурі, присвяченій Антикомінтернівському пакту<sup>41</sup>, японський самурай і німецький лицар об'єднуються проти «звіра Комінтерну» (див. додаток Ф); пафос зображення спрямований на виправдання союзу як «оборони» від міжнародного комунізму. Нарешті, карикатура Вернера Гаманна «Святе мучеництво»<sup>42</sup> — німецька ілюстрація, що зображує німця-Прометея, прив'язаного до Версальської скелі, поки наближається французький гриф у кепці з написом «Саарський комісар». Текст внизу говорить: «Навіть якщо гриф щодня намагатиметься вирвати серце саарського німця, година визволення настане і для цього Прометея» (див. додаток Х). Саар на південному заході Німеччини був окупований французами після Першої світової війни за мандатом Ліги Націй, який завершився референдумом 1935 року<sup>43</sup>, коли населення проголосувало за возз'єднання з Німеччиною.

У підсумку, веймарська карикатура поєднувала внутрішній соціальний критицизм і зовнішньополітичні сюжети, формуючи мову метафор, через яку суспільство осмислювало поразку, кризу та політичну нестабільність. Натомість з настанням 1930их років доля карикатури дедалі більше визначалася політичним тиском: частина авторів була усунена, а сатирична графіка, особливо в національно орієнтованих виданнях, ставала інструментом пропаганд та «виховання» потрібних режиму інтерпретацій.

Політична карикатура в Іспанії 1920–1930-х років розвивалася на тлі бурхливих змін: від авторитарної диктатури генерала Прімо де Рівери (1923–1930) до проголошення демократичної Другої Іспанської Республіки (1931–1936), а згодом – трагічної Громадянської війни (1936–1939). Ці події безпосередньо вплинули на характер і свободу

<sup>41</sup> *Kladderadatsch*. Ar. 50 89.Jabra. Berlin, 13. Dezember 1936:URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1936/0825/image.info> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>42</sup> *Kladderadatsch*. № 89 Lesel. alfe Rt. 5 Berlin, 28. Januar: URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1934/0080/image.info> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>43</sup> Ballot for the Saarland Referendum (January 13, 1935): URL: <https://germanhistorydocs.org/en/nazi-germany-1933-1945/ballot-for-the-saarland-referendum-january-13-1935> (останній перегляд: 15.12.2025)

сатиричної преси.

За режиму Прімо де Рівери свобода друку була обмежена, але навіть тоді виходили гумористичні журнали, які обходили цензуру за допомогою езопової мови. В Мадриді виходив журнал «*Buen Humor*»<sup>44</sup> у 1921–1931 роках, що спеціалізувався на добродушному гуморі. Прямої політичної сатири ці видання уникали, але в їхніх ілюстраціях все ж проглядалися натяки на цензуру та диктатуру. Прямої політичної сатири ці видання уникали, але в їхніх ілюстраціях все ж проглядалися натяки на цензуру та диктатуру.

Ситуація кардинально змінилася після падіння монархії і встановлення Республіки у квітні 1931 року. Новий демократичний уряд значно послабив цензуру, і в країні вибухнув справжній розквіт сатиричної преси. В перші ж місяці Республіки з'явилося кілька гострополітичних гумористичних журналів. Одним з найпопулярніших став «*Gracia y Justicia*» гра слів: «Благодать і Правосуддя», створений наприкінці 1931 року видавництвом католицької орієнтації Цей щотижневик позиціонував себе як гумористичний орган здорових сил – фактично, він виражав погляди консервативної Католицької акції. На його сторінках регулярно друкували їдкі карикатури на лівих республіканських політиків: президент Мануель Асанья, соціалісти Ларго Кабальєро тощо зображувалися в саркастичних образах часто пов'язаних з антирелігійною політикою уряду, наприклад, як дияволи, що руйнують церкви<sup>45</sup>.

Справжнім феноменом стала «*La Traca*» – сатиричний журнал, що видавався у Валенсії ще з початку століття, але особливого розмаху набув саме у 1920–1930-х роках. *La Traca* була відверто антиклерикальним і прореспубліканським виданням, спершу валенсійським діалектом, а з 1931 року перейшла на іспанську для ширшої

<sup>44</sup> Juan Herrero-Senes, “A Caricature of Futurism in the Spanish Magazine *Buen Humor* (1923),” *Buen Humor*, 1923. С.91-92

URL:[https://www.academia.edu/17807307/A\\_caricature\\_of\\_Futurism\\_in\\_the\\_Spanish\\_Magazine\\_Buen\\_Humor\\_1923](https://www.academia.edu/17807307/A_caricature_of_Futurism_in_the_Spanish_Magazine_Buen_Humor_1923) (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>45</sup> Núñez Florencio, Rafael. “El humor agresivo: el caso de *Gracia y Justicia* (y II).” *Revista de Libros* (RdL), March 29, 2017. URL: <https://www.revistadelibros.com/el-humor-agresivo-el-caso-de-gracia-y-justicia-y-ii/> (останній перегляд: 15.12.2025)

аудиторії<sup>46</sup>. У 1924 році, коли диктатура Прімо де Рівери тривала лише вісім місяців, журнал *La Traca* було офіційно звинувачено, призупинено його діяльність, а друкарню закрито через публікацію карикатури, визнаної антирелігійною. Уже за два місяці видавець Вісенте Карсельєр орендував сторонню друкарню та започаткував нове видання — *La Sombra*. З причин, що залишаються не до кінця з'ясованими, *La Sombra* припинила існування, а 17 квітня 1926 року з'явився її наступник — журнал *La Chala*. У виданнях *La Sombra* та *La Chala* політична критика була істотно обмежена, однак провокативна візуальна складова зберігалася. Показово, що навіть після відновлення *La Traca* у 1931 році *La Chala* продовжувала продаватися в кіосках. Журнал виходив розмовною вуличною валенсійською мовою, а його зміст здебільшого мав еротичний і антиклерикальний характер; обкладинки часто містили зображення оголених жіночих фігур. Разом із тим, сугестивність та антиклерикалізм *La Traca* й споріднених із ним видань не варто розглядати виключно як сенсаційні прийоми, спрямовані на задоволення ринкового попиту. Безперечно, комерційний чинник відіграв значну роль і забезпечив Карсельєрові успіх. Однак ці елементи водночас становили частину цілеспрямованої дискурсивної стратегії, спрямованої на піддрив домінантної моралі та послаблення символічної влади політичних і соціально панівних груп<sup>47</sup>.

У провінції Валенсія в перші повоєнні роки франкістська влада здійснила масові репресії, внаслідок яких було розстріляно 3 128 осіб. Переважна більшість жертв належала до політичних партій і профспілок, пов'язаних із Народним фронтом, а також до структур місцевої влади, що виникли як реакція на військовий переворот літа 1936 року — так званих Народних комітетів. У соціально-професійному вимірі домінували представники робітничих професій. На цьому тлі особливо

<sup>46</sup> Laguna Platero, Antonio, and Francesc-Andreu Martínez Gallego. "The Satirical Press and the Struggle for Cultural Hegemony in Spain: A Case Study on *La Traca*, 1884–1938." *Culture & History Digital Journal* 8, no. 1 (June 2019): e015. ISSN 2253-797X. C.7 URL: [https://www.researchgate.net/publication/334522429\\_The\\_satirical\\_press\\_and\\_the\\_struggle\\_for\\_cultural\\_hegemony\\_in\\_Spain\\_a\\_case\\_study\\_on\\_La\\_Traca\\_1884-1938](https://www.researchgate.net/publication/334522429_The_satirical_press_and_the_struggle_for_cultural_hegemony_in_Spain_a_case_study_on_La_Traca_1884-1938) (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>47</sup> Там само. С.3

показовою є присутність у списках репресованих представників підприємницького середовища, яких було вкрай небагато. Серед них виокремлюється постать видавця *La Traca* — Вісенте Мігеля Карсельєра. 28 червня 1940 року о сьомій годині вечора Карсельєра було страчено на кладовищі Патерни. Ця подія стала завершальним етапом переслідування, що розпочалося 10 червня 1939 року, коли Соціально-політична бригада нового режиму видала ордери на арешт осіб, пов'язаних із журналом *La Traca*. В офіційних документах видання характеризувалося як «вульгарне, непристойне та зухвале», таке, що нібито здійснювало антиклерикальну й «антипатріотичну» кампанію, спрямовану проти «порядку і спокою Іспанії»<sup>48</sup>. У міжвоєнній Франції політична карикатура розвивалася в умовах Третьої Республіки, яка після Перемоги 1918 року стикнулася з непростими викликами: відновлення зруйнованої країни, пошуки гарантій безпеки перед обличчям можливого реваншу Німеччини, глибокі соціальні конфлікти та часта зміна урядів. Французька преса традиційно приділяла велику увагу сатири, і в 1920–1930-х роках в країні існувало кілька впливових сатиричних видань.

Французька преса — насамперед *Le Petit Journal*: популярна французька преса і політична карикатура після Першої світової війни пропонувала власне бачення подій після завершення Першої світової війни, відмінне від британського чи німецького.

Художники журналу створювали карикатури, що поєднували елементи патріотизму та морального виховання. Наприклад, обкладинка *Le Petit Journal* від 13 липня 1919 року показує підписання Версальського договору, де делегати держав-переможниць стоять над поразкою Німеччини, символічно покараної за агресію. Розглядаючи обкладинку на якій зображено алегоричну сцену: Франція і союзники на тлі символічного документа чи столу; Німеччина «Germania»<sup>49</sup> (див. додаток Ц) постає у становищі, коли тепер «наступає її черга» — натяк на умови миру,

<sup>48</sup> Там само. С.4-5

<sup>49</sup> *Le Petit Journal* 1919.07.13: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717375t/f2.item> (останній перегляд: 15.12.2025)

накладені на переможену сторону. Також варто звернути увагу на саму колонку, яка описувала даний малюнок: Перша датується 1871 роком. Це малюнок, на якому Жан-Ланж (Janet-Lange), талановитий художник, із приголомшливим реалізмом зобразив переможних німецьких солдатів, які змушували пригноблену Францію підкоритися миру, який вони їй нав'язували. Переможець був нещадним. Карикатура відображає політичне сприйняття миру у Франції — як момент перемоги, але з провідною темою відповідальності переможеного. Візуально демонструє, як популярна преса Франції у літню пору 1919 року демонструвала реваншські настрої та інтерпретувала новий мирний лад після підписання миру з Німеччиною. Також можна розглянути трохи пізнішу карикатури де зображалось антибільшовицька пропаганда. Французька ілюстрація від 9 березня 1930 року під назвою «У країні Советів» зображує більшовиків, які грабують і руйнують християнський храм (див. додаток Ш)<sup>50</sup>. Сюжет підкріплено пояснювальним написом, у якому зазначається, що знищення релігійних споруд здійснюється систематично за розпорядженням уряду. Малюнок було опубліковано в газеті *Le Petit Journal*, що у 1920-х роках активно поширювала матеріали з виразною антикомуністичною спрямованістю.

Значення карикатури у Франції міжвоєнного періоду було винятково великим. Сатирична преса не лише розважала, а й виконувала роль своєрідного трибуна народного голосу. Вона пропонувала альтернативний – часто іронічний чи саркастичний – погляд на офіційну політику. Наприклад, у 1920-х роках, коли уряд приховував масштаби фінансових скандалів чи військових авантур, саме карикатуристи своїми малюнками “проколювали” завісу і показували публіці непривабливу правду, загорнену в гумор.

Італійська політична карикатура 1920–1930-х років є важливим візуальним джерелом для вивчення міжнародних відносин міжвоєнної Європи, оскільки вона відображає не

<sup>50</sup> *Le Petit Journal* 1930.03.09 URL:<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k632083c/fl.item> (останній перегляд: 15.12.2025)

лише офіційні зовнішньополітичні позиції Італії, а й способи їх популяризації, легітимації та сприйняття масовою аудиторією. Карикатура, як жанр швидкої реакції, поєднувала елементи пропаганди, ідеологічного виховання та політичного коментаря, транслуючи у спрощеній і символічній формі складні міжнародні процеси.

У 1920-х роках, до остаточного встановлення тоталітарного контролю, італійська карикатура ще зберігала певний плюралізм інтерпретацій. У сатиричних журналах *Il Vesso Giallo*, *Il Travaso delle idee* міжнародні події — Версальська система, діяльність Ліги Націй, суперечності між державами-переможцями та переможеними — часто зображувалися як театр лицемірства, де великі держави керуються егоїстичними інтересами. У цьому контексті Італія постає як «скривджений переможець», що не отримав належних дивідендів після Першої світової війни, — мотив, який згодом активно експлуатувався фашистською пропагандою.

У 1930-х роках, за умов консолідації режиму Б. Муссоліні, політична карикатура дедалі більше підпорядковується завданням зовнішньополітичної пропаганди. Вона формує образ Італії як великої середземноморської держави, що кидає виклик «старим» імперіям — Великій Британії та Франції. Міжнародні відносини подаються у маніхейській схемі: «молода, динамічна» фашистська Італія проти «деградуючого» ліберального Заходу. Карикатури, присвячені Лізі Націй, санкціям проти Італії після агресії в Ефіопії 1935–1936 року, чітко демонструють антизахідну риторику та знецінення міжнародного права, зображуючи Лігу як безпорадну або упереджену інституцію. В той же час Італійська пропаганда намагалась показати зовсім інакшу ситуацію. До прикладу візьмемо італійську колоніальну пропагандистську листівку, на якій зображено дітей у колоніальній формі, які ламають кайдани та звільняють ефіопських дітей, а на задньому плані дві круглі хатини майорять під італійським прапором – приблизно 1936 рік<sup>51</sup> (див. додаток Ш). Ауреліо

<sup>51</sup> r/PropagandaPosters.

URL:[https://www.reddit.com/r/PropagandaPosters/comments/ugofyl/italian\\_colonial\\_propaganda\\_postcard\\_showin](https://www.reddit.com/r/PropagandaPosters/comments/ugofyl/italian_colonial_propaganda_postcard_showin)

Бертільєю (1891–1973). Художник використав зображення дітей у колоніальній військовій формі, які браталися з дружніми тубільцями, щоб натякнути на те, що під час колонізації Ефіопії нормою були товариські та дружні стосунки, а не ворожнеча та насильство<sup>52</sup>.

Таким чином, італійська політична карикатура 1920–1930-х років є цінним джерелом для історії міжнародних відносин, оскільки дозволяє дослідити не лише події та дипломатичні конфлікти, а й механізми формування масових уявлень про зовнішню політику, образи «друзів» і «ворогів», а також роль візуальної пропаганди у мобілізації суспільства на підтримку експансіоністського курсу держави. У 1930-х карикатура частіше зміщувалася в бік «безпечних» тем побут, міська культура, бюрократія, мода, гендерні ролі або до завуальованої критики, що обходила прямий удар по режиму. Це не означало зникнення політичних сенсів: навпаки, вони часто маскувалися під соціальну сатиру, а ідеологічні пріоритети дисципліна, конформізм, культ лідера, мілітаризація повсякдення проникали в гумор як норма. Водночас поряд із «пом'якшеною» сатирою існували видання на кшталт *Il Travaso delle idee* (довготривалий журнал)<sup>53</sup>, де політичний коментар часто подавався через алегорії, гротескні «портрети» чиновників та іронію над економічними рішеннями влади; оцифровані випуски 1920-х доступні у відкритому доступі завдяки бібліотечним цифровим проектам. Італійська політична карикатура 1920–1930-х років є цінним джерелом для історії міжнародних відносин, оскільки дозволяє дослідити не лише події та дипломатичні конфлікти, а й механізми формування масових уявлень про зовнішню політику, образи «друзів» і «ворогів», а також роль візуальної пропаганди у мобілізації суспільства на підтримку експансіоністського курсу

---

[g/](#) (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>52</sup> Italian Ethiopia at The Wolfsonian Library. URL: <https://wolfsonianfiulibrary.wordpress.com/2019/08/06/italian-ethiopia-at-the-wolfsonian-library/> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>53</sup> Picchiorri, Emiliano. “La satira del semicolto nel *Travaso delle idee* e il personaggio di Gennarino Cocozza.” C.56-57

URL:

[https://www.academia.edu/128611989/La\\_satira\\_del\\_semicolto\\_nel\\_Travaso\\_delle\\_idee\\_e\\_il\\_personaggio\\_di\\_Gennarino\\_Cocozza](https://www.academia.edu/128611989/La_satira_del_semicolto_nel_Travaso_delle_idee_e_il_personaggio_di_Gennarino_Cocozza) (останній перегляд: 15.12.2025)

держави.

## 2.2 Карикатура в країнах Центрально-Східної Європи.

У міжвоєнній Польщі (Друга Річ Посполита) свобода преси була відносно широка, хоча після 1926 року режим Юзефа Пілсудського посилив цензуру після захоплення влади. Політична карикатура мала надзвичайно широку тематику: від критики внутрішніх бюрократичних і економічних негараздів до пародії зовнішніх ворогів. Типові «образи ворогів» включали зарозумілих спекулянтів та наростання антисемітських настроїв: наприклад, крайні праві сатиричні видання «*Szabeskurjer*» зображували євреїв як загрозливе «засилля» у Польщі<sup>54</sup>. З іншого боку, карикатуристи висміювали соціальні негаразди: дефіцит продуктів і «черги за хлібом» («останню чергу») у злиденній Варшаві стали об'єктом іронії в журналах *Mucha*, *Ośc*, *Sowizdrzał*. Також польська карикатура часто зображала українців в негативному світлі. Приклад такої карикатури ми знаходимо у статті Історичної Правди<sup>55</sup>. Польська карикатура 1934 року показує українців у концтаборі Береза-Картузька<sup>56</sup> (див. додаток Ю). Варто звернути увагу на кількість людей, які відбувають покарання та наявні предмети, а саме на передньому плані ніж і ядро-вибухівка поряд з ногами ув'язненого. Це свідчить про уявлення українця як терориста, повстанця – загалом небажаним елементом суспільства. 1934 тут перебувало 200 осіб<sup>57</sup>.

Також розглянемо одну з ілюстрацій: карикатура зі сатиричного тижневика *Mucha* 1934(див. додаток Я), де маршал Пілсудський (ліворуч) пропонує «угоду» собаці з

<sup>54</sup> Guja, Aleksandra. *Imaginarium urasowienia – reprezentacje Żydów w karykaturze międzywojennej*. URL: <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/39-urasowienie-i-polityki-widzialnosci/imaginarium-rasy> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>55</sup> Посівнич, Микола. “Степан Бандера в польських тюрмах.” *Історична правда*, 9 березня 2011. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2011/03/9/29017/> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>56</sup> Winiarczyk, Olga. *Szpilki – Polish Magazine*. URL: <https://desa.pl/en/stories/szpilki-polish-magazine/> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>57</sup> Прилуцький В.І. БЕРЕЗА Картузька [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во "Наукова думка", 2003. - 688 с.: іл.. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Bereza\\_Kartuzka](http://www.history.org.ua/?termin=Bereza_Kartuzka) (останній перегляд: 15.12.2025)

нашийником «Литва» – пародія на польсько-литовські відноси та боротьби за Вільно/Вільнюс. Цей малюнок авторства Станіслава Ридигера висміює претензії Литви, переклад надпису «Маршал Пілсудський: на, собако, ковбасу Собака: гавкає «Вільно!» і, навіть маючи Вільну, все одно вимагатиме Гродно та Білосток, тому що я такий...». Такі образи політиків «гігантів» та їх опонентів та їх звірячі форма або риси, або міфічних фігур. Дана карикатура відображає дійсність того часу, оскільки Вільнюс був окупований поляками підчас польсько-литовської війни 1920 року, та згодом був інкорпорований у Другу Річ Посполиту у 1922 році<sup>58</sup>. У 1935 році в Польщі з'явився ідеологічно ліво орієнтований сатиричний тижневик «Szpilki» українською «Шпильки». Цей журнал мав явну антифашистську спрямованість і звертав увагу на загрозу світової війни. *Szpilki* характеризувався лівими політичними поглядами та рахувався антинацистським. Попереджаючи в численних текстах і малюнках про наближення війни. Політичні карикатури польських сатириків зображували погляд на реваншистські настрої сусідів: малюнки висміювали зовнішню агресію, наприклад, загрозу з боку Третього Рейху та підтримували державний курс на зміцнення оборони. Водночас серед польської преси поширювалися й інші настрої: поряд із критичними виданнями існували також націоналістичні сатиричні журнали безпосередньо прихильні авторитарному режиму Санації або опозиційні до нього, які в окремих малюнках прославляли сильну руку влади. Проте основні антивоєнні та антиагресивні повідомлення ширилися через *Szpilki*, у якому зображували Гітлера як загрозу для Європи<sup>59</sup>. Наприклад, в одному з малюнків Гітлер зображений у клітці, намагаючись вирватися, що символізує стримування агресії). Авторитетні художники цього журналу, зокрема Ерік Липінський, отримували міжнародні премії за свої гострі ілюстрації. Таким чином

<sup>58</sup>Srebrakowski, A. *Sejm Wileński 1922 roku: Idea i jej realizacja*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993. С.116 URL: <https://repozytorium.uni.wroc.pl/dlibra/publication//119330/edition/116538> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>59</sup> Winiarczyk, Olga. *Szpilki – Polish Magazine*. URL: <https://desa.pl/en/stories/szpilki-polish-magazine/>

польська карикатура того часу виконувала роль попередження про небезпеку військової ескалації і зміцнювала національну свідомість, відтак ставала цінним джерелом для аналізу польської політики й міжнародного середовища<sup>60</sup>.

Угорщина після поразки в Першій світовій війні і Версальсько-Тріанонських договорів опинилася під владою регента Міклоша Горті. Цензура обмежувала свободу преси, але все ж у 1920–30-х роках діяли гумористично-сатиричні видання наприклад, *Szabad Száj*, *Pesti Izé*, *Fűrés*, що критикували дефіцити та соціальні негаразди<sup>61</sup>. Серед провідних карикатуристів був Емері Келен, чиї роботи іноді потрапляли на міжнародну арену. Натомість в Угорщині гостро висміювали наслідки «білого терору» та антисемітських погромів після 1919 року: у мюнхенському циклі Міхая Біро «Горті» (1920) регент Горті виступає як центральний символ насильства і жорстокості того періоду. Ці графічні коментарі нам важливі політичні події та націоналістичні табу («образи» Іштвана Горті, палички Сент-Іштвана тощо) залишались актуальними й у наступні роки. Карикатура Емері Келена «Індійська конференція 1930–31» (див. додаток АА). Цей умовно політичний малюнок виконано кольоровою літографією – на ній делегати конференції Радянської імперії зображені у вигляді хижих звірів, що символізують геополітичні суперечності. Автор — угорець Емері Келен, який з 1920-х роках працював як художник-мультиплікатор і карикатурист на міжнародних конференціях<sup>62</sup>.

Для міжвоєнної Угорщини карикатура системно працює як джерело з кількох полів: Посттріанонська травма й ревізіонізм. У сатири постійно відтворюються мотиви «скривдженої держави», втрат територій і символічне «відновлення справедливості» це важливо для

<sup>60</sup> Там само.

<sup>61</sup> “A gúnyos rajzok mögött megbúvó magyar parlamentarizmus,” *Múlt-kor*, 11 április 2022. URL: <https://mult-kor.hu/a-gunyos-rajzok-mogott-megbuvo-magyar-parlamentarizmus-20220408>

<sup>62</sup> Conferencing the International. URL: [https://www.nottingham.ac.uk/research/groups/conferencing-the-international/representations/caricature.aspx?MediaGallery\\_List\\_GoToPage=5](https://www.nottingham.ac.uk/research/groups/conferencing-the-international/representations/caricature.aspx?MediaGallery_List_GoToPage=5) (останній перегляд: 15.12.2025)

міжнародних відносин, бо візуально формує уявлення про легітимність/нелегітимність Версальсько-Тріанонського порядку. Навіть у дослідженнях про воєнну пропаганду наголошено, що угорська графічна сатира активно оперує простими символами й наративами кордонів/ворогів, а також працює в умовах цензури.

Карикатури відчитуються як реакція на Францію/Велику Британію (архітектори повоєнного порядку), на «малих сусідів» (контекст регіональних конфліктів/пам'яті), та на питання безпеки в Європі. Типовий механізм — персоніфікації держав, алегорії, «побутові» сценки, які перекладають дипломатію мовою повсякденних емоцій<sup>63</sup>. Також виходив журнал *Borsszem Jankó* — один із ключових угорських ілюстрованих гумористично-сатиричних тижневиків, який виходив до кінця 1930-х і дає безперервний матеріал саме для 1920–1930-х<sup>64</sup>. Варто також розглянути механічну паперову карту Угорщини 1920 року (див. додаток АБ), виготовлена в міжвоєнний період Угорською жіночою національною асоціацією. Ця захоплива та майстерно зроблена листівка (на цьому фото разом із оригінальним захисним конвертом) є зразком угорського іредентизму після Першої світової війни (що стосується політики, спрямованої на повернення країні будь-якої території, що раніше їй належала). Це пропаганда протесту проти Тріанонського договору 1920 року, відомого в Угорщині як Тріанонський диктат<sup>65</sup>.

Перша чехословацька республіка (1918–1938) утримувала демократичний курс, тому ЗМІ були вільні. У міжвоєнній Чехословаччині політична карикатура є репрезентативним джерелом саме для історії міжнародних відносин, бо вона фіксує не стільки “факт події”, скільки її суспільне прочитання: кого вважали загрозою, на яких союзників покладалися, як уявляли механізми колективної

<sup>63</sup>Tamás, Ágnes. “The Faces of the Enemy in the Two World Wars: A Comparative Analysis of German and Hungarian Caricatures.”. С.107-108 URL: [https://real.mtak.hu/32021/1/tamas\\_WWI\\_WWII\\_u.pdf](https://real.mtak.hu/32021/1/tamas_WWI_WWII_u.pdf)

<sup>64</sup>Borsszem Jankó Archive: URL <https://adt.arcanum.com/hu/collection/BorsszemJanko/> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>65</sup>Hungaria 896-1918. URL: <https://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/hungary-emich-1920> (останній перегляд: 15.12.2025)

безпеки, де бачили “слабкі місця” держави. Для ЧСР це особливо показово: зовнішня політика була зосереджена на гарантіях післявоєнного порядку та стримуванні ревізійзму в регіоні, а отже міжнародні сюжети природно ставали центральними і для сатиричної преси. Добрим контекстним каркасом для інтерпретації карикатур є тогочасне пояснення концепції Малих союзів самим у публікації Едвардом Бенешем<sup>66</sup>. Для міжвоєнної Чехословаччини важлива й специфіка сатиричного поля: сучасні огляди підкреслюють, що сатиричні періодики були сильно політизовані й часто пов’язані з конкретними партіями/рухами; водночас за умов відносної свободи преси виходили й видання, критичні не лише до уряду, а й до самої республіки. Це означає, що зовнішня критика джерела (хто видавець, яка партійна лінія, яка аудиторія) є обов’язковою умовою коректного використання карикатур у розділі про міжнародні відносини. Чехословаччина від початку не формувалася як національно гомогенна держава, а проголошена «державотворча» чехословацька нація не являла собою цілісного політичного суб’єкта. Навіть після створення спільної держави чеський і словацький політичні простори функціонували переважно автономно, що зумовлювало відмінність політичних інтересів і електоральних орієнтацій у межах двох суспільств. Загальні риси політичного та історичного розвитку Чехословаччини у 1920-х роках, так само як і становлення медіасередовища Першої республіки та його взаємодія з партійною системою, були окреслені у вступних розділах цієї роботи. Взаємопов’язаність політичної сфери й преси виступала одним із ключових чинників формування чехословацького інформаційного простору. Порівняльний аналіз карикатур у чеських і словацьких періодичних виданнях дає змогу виявити розбіжності в колі тем, які різні сегменти політичної спільноти вважали пріоритетними, а також окреслити специфіку їхнього трактування. Репрезентація окремих політичних діячів, партій або соціальних груп у карикатурах додатково

---

<sup>66</sup> Beneš, Eduard. “The Little Entente.” *Foreign Affairs* 1, no. 1 (September 15, 1922): .C.69-71. URL: [https://is.muni.cz/el/cus/jaro2019/CZS51/um/Little\\_Entente\\_Benes.pdf](https://is.muni.cz/el/cus/jaro2019/CZS51/um/Little_Entente_Benes.pdf) (останній перегляд: 15.12.2025)

відображає відмінності в актуальних політичних подіях.<sup>67</sup>

На рівні подієвої історії показовий кейс 1921 року, коли Чехословаччина відчувала загрозу з боку Угорщини на тлі спроб реставрації Габсбургів і тому демонструвала готовність до військових заходів; у сучасному історичному огляді прямо зазначено, що безпосередньо загрожені сусіди (Чехословаччина, Королівство СХС/Югославія та Румунія) у 1920–1921 рр. вибудували систему союзницьких договорів, відому як Мала Антанта. Саме тут карикатура як джерело “працює” максимально виразно: вона перетворює абстрактну формулу колективної оборони на зрозумілі масовому читачеві образи сили/єдності/стримування — наприклад, через символіку спільного удару чи “захисної бурі” над державами-союзниками. Інший варіант — переведення дипломатії у метафору гри/змагання: коаліція постає командою, а ревізіоніст/монархіст — тим, кого потрібно “переграти” або не допустити до “поля”<sup>68</sup>. Прикладом карикатури було опубліковано в журналі Кропива(див. додаток АВ).

З усіх сусідніх держав молода Чехословаччина мала найпроблемніші стосунки з Угорщиною, яка зазнала таких значних територіальних втрат за рахунок держав-наступниць після розпаду Австро-Угорщини. Переможена, принижена та розчарована нація не мала наміру миритися з несприятливою ситуацією та під червоними прапорами Угорської Радянської Республіки пішла воювати за Словаччину у весняно-літні місяці 1919 року. Чехословацька армія, що опинилася в скрутному становищі, зазнала поразок, і вся республіка опинилася у вкрай критичному становищі. Вона оговталася під верховним командуванням генерала Пелле, глави французької військової місії, який консолідував похитну армію та відправив її в контратаку. Перспективи угорців на військовий успіх поступово згасали.

<sup>67</sup> Bebjak, Pavol. *Česká a slovenská politická satira v ČSR v mezivojnovom období*. Diploma thesis, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, 2025. С.2 URL:

<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/200580/120507915.pdf> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>68</sup> Kykal, Tomáš “Před sto lety, 24. října 1921, Československo mobilizovalo,” VHU Praha (23 October 2021). URL: <https://www.vhu.cz/en/pred-sto-lety-24-rijna-1921-ceskoslovensko-mobilizovalo/> (останній перегляд: 15.12.2025)

Зрештою, вони піддалися тиску Паризької мирної конференції, капітулювали та відійшли до встановленої демаркаційної лінії<sup>69</sup>.

Важливим явищем стала поява близько 1934 року тижневика «*Simplicus*» (назва навмисно перегукувалася з німецьким *Simplicissimus*), заснованого німецькими антинацистськими емігрантами в Празі. Цей журнал друкувався німецькою, але мав і чеських дописувачів. Саме в ньому працював редактором Франтішек Бідло, один з найяскравіших чеських карикатуристів 30-х років. Його вважали “першим політичним карикатуристом” країни та найвпливовішим митцем свого часу. Бідло був відвертим ліваком і переконаним антифашистом. Він різко висміював як внутрішні буржуазні упередження, так і надто м’яку, на його думку, реакцію Заходу на Гітлера. Ще у 1920-х Бідло малював алегорії, що попереджали про небезпеку фашизму: так, у 1934 році на обкладинці журналу він зобразив Адольфа Гітлера (див. додаток АГ) у гротескній ситуації – дуче, увінчаний лаврами, у супроводі чорносорочечників, які навіть до вбиральні ходять разом з ним. Ця карикатура викликала міжнародний резонанс своєю сміливістю. Пізніше Бідло пішов ще далі: Йозефа Геббельса (див. додаток АЕ) він, приміром, висміяв малюнком, де той переміг у змаганні з поїданням спаржі – натяк на абсурдність нацистської пропаганди, адже тільки Геббельс міг “проковтнути” щось, що інші не здатні<sup>70</sup>. Іншим стовпом чехословацької політичної карикатури був Антонін Пельц. Він був молодшим сучасником Бідла, отримав художню освіту і теж схилився до лівих переконань. Пельц працював у багатьох виданнях: соціал-демократичній газеті *Právo lidu*, комуністичній *Rudé právo*, сатиричних журналах *Šibeničník*, *Rarach*, *Simplicius* тощо. Його стиль вирізнявся дещо кубістичною лінією і гострою іронією. Пельц особливо

<sup>69</sup> Kykal, Tomáš “Před sto lety, 24. října 1921, Československo mobilizovalo,” VHU Praha (23 October 2021). URL: <https://www.vhu.cz/en/pred-sto-lety-24-rijna-1921-ceskoslovensko-mobilizovalo/> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>70</sup> “Politické karikatury aneb Jak nacisty páčil dobrý Bidlo.” *ČT24*, September 10, 2015. URL: <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/kultura/politicke-karikatury-aneb-jak-nacisty-palil-dobry-bidlo-128009> (останній перегляд: 15.12.2025)

активізувався в другій половині 30-х, коли зросла загроза з боку нацистів: він малював потужні антивоєнні карикатури, де вже не було місця жарту, а звучав скоріше трагічний пафос. Наприклад, його серія малюнків 1936–1938 рр. зображувала закривавлену Європу, яку розривають на частини Гітлер та Муссоліні – по суті передбачення Мюнхенської змови. 1937 року<sup>71</sup>. До прикладу розглянемо карикатуру, присвячену гонці озброєнь, у якій алегорично зображено нацистську Німеччину, фашистську Італію та СРСР як головних учасників загальноєвропейського військово-політичного протистояння міжвоєнної доби. Ми бачимо як зі німецької сторони надписи на документах як «Pact Locarno» яким ніби знехтує Німеччина і продовжує озброюватись, також зображено товстого Муссоліні поряд з ним видно край ніг та ніби сліди крові, що лише може свідчити про звірства фашистського режиму в Італії (див.додаток АЖ). Підсумовуючи, міжвоєнна Чехословаччина завдяки свободі і таланту своїх митців подарувала Європі блискучий спадок політичної карикатури. Вона була гострою, сміливою, інтелектуальною – і, на жаль, пророчою щодо лих, які насувалися. Доля самих карикатуристів (еміграція Пельца, смерть Бідла) є трагічним відбитком того, як виповнилися їхні гіркі пророцтва. Та їхня творчість продовжує жити, нагадуючи і сучасним поколінням про цінність свободи слова і необхідність сміятися над тими силами, які здаються непорушними – допоки сміх ще можливий.

Міжвоєнна Румунія (1918–1940), період так званої Великої Румунії, теж продемонструвала цікаву картину в царині політичної карикатури. Після Першої світової війни Румунія значно розширила свою територію (отримавши Трансильванію, Бессарабію, Буковину), що привело до зростання національної гордості, але й до нових викликів – інтеграції меншин, економічних проблем, політичної нестабільності. У цій атмосфері преса відігравала важливу роль, і сатирична преса – зокрема.

Ще

<sup>71</sup> Sovadina, Jiří, and Alice Hornová. "Mezinárodní vztahy mezi válkami v karikaturách Antonína Pelce." *Prameny: Evropa a svět mezi válkami*, published May 31, 2013. URL: <https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/mezinarodni-vztahy-mezi-vaikami-v-karikaturach-antonina-pelce/> (останній перегляд: 15.12.2025)

напередодні війни, у 1900-х роках, у Бухаресті виходив дотепний журнал “Furnica” («Мурашка»), заснований журналістом Джордже Ранетті. *Furnica*<sup>72</sup> стала школою румунської карикатури: в ній друкувалися талановиті художники, а сам журнал сміливо висміював міністрів, королівський двір, нову буржуазію. У міжвоєнний час “Furnica” продовжила свою діяльність (відновлена 1919 р. після перерви на війну) і проіснувала до 1930 р. Журнал виходив щотижня і був відомий сатиричними віршами та карикатурами.

У 1920-х з’явилися й нові сатиричні листки, хоча багато з них існували недовго. В Бухаресті певний час видавався журнал «Greerul», у Яссах – «Нора», у Кишиневі – «Rădați și la stînga» «Смійтесь і ліворуч», пристрасний антибільшовицький листок, що висміював небезпеку з Радянської Росії. Багато політичних газет – як «Adevărul» чи «Dimineața» – мали своїх штатних карикатуристів, що малювали до поточного політичного коментаря.

Міжвоєнна Румунія спочатку була конституційною монархією, але з кінця 1930-х рр. перетворилася на авторитарний режим під владою короля Кароля II. Преса була частково під контролем монархії, втім у 1920–30-х рр. існували сатиричні журнали з поміркованою критикою. Серед найпомітніших карикатуристів – Юджен Тару, який почав працювати вже з 1930 року. Вже у 18 років Тару став штатним карикатуристом одного з наймасовіших румунських видань, а 1931 року видав альбом портретів учасників XXVII Міжпарламентської конференції. Його стиль відзначався витонченою сатирою – персонажі масивні, з акцентом на жести і пози, а фон мінімалістичний, що підсилювало емоційність образів. Інші відомі румунські карикатуристи міжвоєння – Нелл Кобер (антрепренер, сатирик) та Міхай Джіон – зазвичай зображували бюрократів і корупціонерів як люмпенів. Урядові чи клерикальні теми також фігурували в ілюстраціях: наприклад, у гумористичних газетах з’являлися образи політиків і олігархів у фарсі, а зовнішні вороги (у першу чергу революційний СРСР) малювалися у

<sup>72</sup> Furnica : revistă umoristică săptămânală / fond. G.Ranetti, N.D. Țăranu. - An.1(1904/05)-An.25(1929/30). URL: <https://dspace.bcucluj.ro/handle/123456789/65588> (останній перегляд: 15.12.2025)

карикатурах як агресивні «Червоні» (пропаганда Варшавського пакту ще зарано, зате румунські сатирики боялися комуністичних заколотів). Важливо, що Юджен Тару належав до так званої «золотої генерації» румунської карикатури міжвоєнної, котрі згодом часто згадувалися в історичних оглядах румунської графіки ХХ ст.<sup>73</sup>

Карикатура у міжвоєнній Болгарії перебувала під владою царя Бориса III (особливо після 1935 року встановився авторитарний режим), тож незалежна преса зазнавала тиску та цензури. Немає вільнодоступних досліджень, присвячених болгарській політичній карикатурі 1920–30-х. За нечисленними згадками, найпоширенішою уявою «ворога» був відновлений Комуністичний союз, якому приписували саботаж в економіці; також тонко висміювали внутрішню корупцію. Відомі сатирики Борис Дьо Тоньо чи Петко Димитров представили карикатури на політиків і іноземних імперіалістів, але конкретних прикладів знайдено не було. Таким чином, аналіз болгарської карикатури між двома війнами через доступні джерела поки що неможливий.

Газета *«Щурец»* демонструє цілісний синтез пародійного в його публіцистично-суспільних проявах, реалізований через гумористично-сатиричні тексти та карикатурні візуальні образи. Увесь цей яскравий, дотепний і винахідливий комплекс артистично-богемних, міфологізовано-урбаністичних і «шлягерних» перевтілень та імітацій постає як вишукано вибудована система, сформована естетичним смаком Райка Алексієва. Феномен *«Щурця»*, з одного боку, пов'язують із тоталітарними політичними репресіями, спрямованими проти видання, але з іншого — і значно більшою мірою — з особливостями міської масової культури та її популістичних проявів, а також із їхньою активізацією у 1930–1940-х роках. Саме в цей час у періодиці закріплюється спостереження Симеона Янева: «гумор і сатира є атакою ззовні на смак; вони виявляють культурний анахронізм як соціальний анахронізм...». Критик також наголошує, що за поверхневою видимістю, у

<sup>73</sup> Baranga, Aurel. "Caricaturistul Eugen Taru: «Adam și Eva»." URL: <https://revistaurzica.ro/caricaturistul-eugen-taru-adam-si-eva-a-avut-o-colaborare-permanenta-cu-revista-de-satira-si-umor-urzica/> (останній перегляд: 15.12.2025)

глибинному плані «гумористичне перетворюється на пародійне, а пародійне виявляється не лише ставленням до літератури, а й до культури загалом». У такому прочитанні «*Щурец*» можна загалом розташувати в полі національної сміхової культури. Література й періодика починають взаємно «віддзеркалюватися», і це стосується не тільки «середніх» авторів, а й «високих», репрезентативних постатей, зокрема Еліна Пеліна<sup>74</sup>.

Узагальнена класифікація карикатурних Центрально-Східної Європи стане корисною для музейних експозицій і публічних лекцій, а також допоможе кураторам структурувати колекції ілюстрованих видань. Інтеграція підходів історії, медіадосліджень і гештальт-психології відкриває нові перспективи міждисциплінарних досліджень візуальної сатири.

## Висновки до розділу 2

Політична карикатура 1920-1930их років у Європи є повноцінним історичним джерелом не лише для реконструкції подій, а насамперед для фіксації суспільних уявлень про міжнародний порядок, «легітимність» миру та образи союзників/ворогів. У західноєвропейському корпусі карикатур домінує інтерпретація великої дипломатії (Версальська система, репарації, механізми колективної безпеки, криза Ліги Націй, зростання фашистської загрози), тоді як у Центрально-Східній і Південній Європі виразніше проступають регіональні конфлікти, питання кордонів, міжетнічні напруження, «постімперські травми» та безпекові дилеми «малих держав». Це дає змогу зіставляти не тільки фактаж, а й відмінні політичні оптики європейських суспільств у 1920–1930-х роках. У підрозділі 2.1 показано, що західна карикатура часто працює як «візуальний коментар» до архітектури міжнародних відносин: вона переводить складні інституційні та договірні конструкції у прозорі метафори. Показовим є приклад «*Punch*»: образ «прогалини в мосту» підкреслює структурну слабкість Ліги Націй без участі

<sup>74</sup> Начева-Лазарова, Гєргана. «Вєстник „Щурец“ на Райко Алексиев и трансформациите на хумористично-сатирично в релацията „битово–политическо“». *Управление и образование* V, № 3 (2009). С.254. URL: [https://conference-burgas.com/maevolumes/vol5\\_2009/BOOK3/B3\\_REP40.pdf](https://conference-burgas.com/maevolumes/vol5_2009/BOOK3/B3_REP40.pdf) (останній перегляд: 15.12.2025)

США, тобто карикатура фактично діагностує дефект системи колективної безпеки ще на етапі її легітимації в масовій свідомості. Так само в британській традиції простежується рання критика Версальського врегулювання як «міни сповільненої дії» майбутньої війни, а у Девіда Лоу репараційна тематика й безпорадність Ліги Націй подаються через виразні алегорії, що полегшує виявлення причинно-наслідкових уявлень сучасників про ескалацію 1930-х.

Німецька сатирична графіка (зокрема *Simplicissimus*) у вашому тексті постає «барометром» суспільних настроїв: вона постійно зводить внутрішню кризовість (радикалізацію, соціальні травми) із зовнішньополітичним тиском та приниженням/страхами після Версаля, а після 1933 року демонструє згортання критичної сатири й її підпорядкування новій владі.

Підрозділ 2.2, натомість розкриває іншу геополітику — геополітику прикордонь, ревізіонізму та регіональних балансів. Польський блок показує, що карикатура одночасно була інструментом політичної боротьби й дзеркалом конфліктних ідентичностей: від уявлень про «внутрішніх» та «зовнішніх» ворогів до репрезентацій сусідів і національних меншин, включно з негативними стереотипами щодо українців Береза-Катрузька та карикатурним «перекладом» польсько-литовського конфлікту навколо Вільно/Вільнюса. Паралельно вказано на антифашистські меседжі «*Szpilki*», де загроза Третього рейху постає як ключовий міжнародний сигнал тривоги для польського суспільства. Угорський сюжет концентрується на посттріанонській травмі та ревізіонізмі: карикатура відтворює мотиви «скривдженої держави» й тим самим фіксує візуальні аргументи проти Версальсько-Тріанонського порядку як підстави зовнішньополітичної поведінки. Чехословаччина у вашому викладі важлива як приклад того, як карикатура формує масове розуміння колективної безпеки (Мала Антанта) і робить «союзницькі формули» читабельними через метафори сили/єдності/стримування, а також демонструє антинацистську мобілізацію сатири (*Simplicus* і постать Ф. Бідло).

Якщо порівнювати, західноєвропейська карикатура загалом “краще” висвітлює

геополітичні відносини у сенсі широти міжнародного горизонту та концентрації на «великих механізмах» (міжнародні інституції, глобальні кризи, дипломатія великих держав). У ваших прикладах Захід дає більше матеріалу про системні вузли міжвоєнного порядку: Ліга Націй, Версаль, репарації, фашизація Європи, а також позаєвропейські сюжети й колоніальні/економічні залежності, що прямо підсилює придатність цього масиву для реконструкції геополітичних уявлень у пан'європейському й навіть глобальному масштабі. Водночас карикатура Центрально-Східної та Європи не є “слабшою” як джерело а радше інакше налаштованою карикатура виявляє регіональні конфлікти, прикордонні спори, політику безпеки малих/середніх держав і міжнародні загрози.

## РОЗДІЛ 3

### РАДЯНСЬКА ПОЛІТИЧНА КАРИКАТУРА

#### 3.1 Політична карикатура в СРСР

Політичний плакат і карикатура в західноєвропейських країнах ще з ХІХ століття функціонували як самостійні інструменти публічної комунікації та політичної агітації. Натомість у Російській імперії ці візуальні форми з'явилися значно пізніше — лише на початку ХХ століття — і розвивалися в особливому художньому ключі, тісно пов'язаному з традиціями лубочної графіки<sup>75</sup>. Із початком Першої світової війни в інформаційному просторі

<sup>75</sup> Лубочні картинки — вид графіки, картинки з підписом (часто віршованим), розраховані на широкі народні верстви. Назва «Лубочні» походить від лубу — липової дошки, на якій гравірували зображення для друку гравюр, а також від кошиків з кори липового дерева, в яких носили картинки на продаж. Увійшов у побут: у Китаї — з 8 ст., Західній Європі — з 15 ст., в Росії — з 17 ст., в Україні — з кінця 18 ст. За сюжетами лубочні картинки були різноманітні: ілюстрували народні пісні, казки, легенди, літературні твори, прислів'я тощо. Нерідко лубочні картинки (в Англії, Франції, Чехії, Росії, в Україні) мали гостро політичний характер. Народні майстри часто випускали сатиричні лубочні картинки, в яких критикували державний лад та його представників. У переджовтневі роки в Росії були поширені лубочні картинки видавця І. Ситіна, в Україні —

імперії домінували плакати з яскраво вираженим патріотичним змістом: вони апелювали до образу «російської зброї», створювали героїчні наративи війни та популяризували уявлення про звитягу солдатів і офіцерів на фронті.

Повноцінне становлення політичного плакату й карикатури як жанрів відбулося вже в умовах революційної трансформації суспільства. Саме ліквідація цензурних бар'єрів у поєднанні з різким загостренням політичної боротьби створила сприятливе середовище для їх активного розвитку. У ширшому контексті дослідники зауважують, що хвилі підвищеної популярності політичної карикатури та плакату зазвичай виникають у періоди глибоких соціально-політичних криз, революційних зламів і масштабних воєнних конфліктів<sup>76</sup>.

У радянській системі масової комунікації політичний плакат та політична карикатура виступали не просто засобом інформування, а повноцінною соціокультурною практикою, спрямованою на конструювання нової колективної ідентичності. Демонстрація «особливого» радянського способу життя, унікальності ідеологічної моделі держави та її громадян як об'єкта гордості посідала центральне місце у змістовому наповненні плакатної продукції й визначала її смислові акценти.

Масова тиражна графіка оперативно відгукувалася на будь-які зміни в діяльності державного апарату, подаючи інформацію в заданому ідеологічному ракурсі, мобілізуючи населення до потрібних форм поведінки та закріплюючи нормативні ідеологічні уявлення. Унаслідок цього ще задовго до відкритого воєнного протистояння з нацистською Німеччиною, починаючи з раннях 1930-х років, радянський плакат фактично виконував

---

одеського видавця Ю. Фесенка та Києво-Печерської і Почаївської лавр. В радянський час в традиціях лубочних картинок працювали Д. Моор, В. Дені, В. Маяковський. Лубочні картинки виходили в роки Другої світової війни 1939—1945 (в Україні — Г. Бондаренка, А. Резниченка, В. Фатальчука, Д. Чернова). Див.: Попов П. Матеріали до словника українських граверів. Додаток 1. К., 1927; Кузьмин Н. Русский лубок. Москва: Правда, 1970.

<sup>76</sup> Маєвський О. Політичні плакат і карикатура як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939-1945 рр. / Відп. ред. О. С. Лисенко. НАН України. Інститут історії України. Київ: Інститут історії України, 2018. С.76.

функцію державного замовлення на формування інформаційного середовища в умовах прихованої підготовки до масштабної війни<sup>77</sup>.

Процес мілітаризації охоплював не лише сферу важкої промисловості, а й ідеологію, систему масової інформації та шкільну освіту. У цьому контексті плакатна пропаганда пройшла дві послідовні стадії критичного осмислення фашизму та мілітаризму, адаптуючись до змін зовнішньополітичної ситуації й внутрішніх ідеологічних пріоритетів радянської держави.

Уже в 1918 році було створено «Революційний трибунал друку», діяльність якого призвела до закриття всієї небільшовицької періодики. У 1927 році відділ друку ЦК ВКП(б) ухвалив постанову «Щодо сатирично-гумористичних журналів», у якій було чітко визначено рамки допустимого гумору — так звану «зону сміху». У документі окреслювались теми, які дозволялося активно висвітлювати: зокрема, повсякденні труднощі, боротьба з «ворогами народу», контрреволюційними елементами, куркулями, образ капіталістичного Заходу, міжнародні суперечності. Водночас існували й теми під суворою забороною — передусім це стосувалося критики внутрішньої політики чи партійного керівництва. Навіть лояльна до радянської влади постреволуційна преса здавалася керівникам партії надто вільною. Під гаслом боротьби з паралельними структурами було фактично згорнуто більшість сатиричних друкованих видань<sup>78</sup>. До речі, кожна радянська республіка отримала право на один журнал.

Для радянської політичної карикатури була характерна складна, перевантажена деталями візуальна структура, що поєднувала кілька рівнів текстового супроводу. Карикатури зазвичай містили епіграф (нерідко у формі цитати), який окреслював конкретний політичний привід для появи

---

<sup>77</sup> Маєвський О. Політичні плакат і карикатура ... С. 88.

<sup>78</sup> Метельницька Д. Сатирична графіка Анатолія Петрицького до журналу «Червоний перець» (1927—1928). *Народознавчі зошити* 6, № 132 (2016). С. 1444: URL <https://nz.lviv.ua/archiv/2016-6/24.pdf> (останній перегляд: 15.12.2025)

зображення, окрему назву твору, підписи під малюнком — найчастіше у вигляді прямої мови персонажів, а також численні пояснювальні написи, розміщені на окремих елементах композиції. Така насиченість текстом була настільки типовою, що сучасники іронічно зауважували у листах до редакцій, що вони «люблять не дивитися, а читати карикатури»<sup>79</sup>.

Звернення до політичної карикатури як історичного джерела дає змогу простежити складну еволюцію радянської пропаганди у 1920–1930-х роках — аж до початку Другої світової війни. Пропагандистські меседжі постають у вигляді низки змінюваних образів, які послідовно закріплювалися у масовій свідомості. Однією з ключових особливостей цього жанру була систематична повторюваність обмеженого набору впізнаваних типажів, своєрідних «масок». Серед них найчастіше траплявся образ імперіаліста — у цилиндрі, з моноклем і мішком грошей, зазвичай без чіткої національної ідентифікації, хоча інколи з прозорим натяком на британське походження. До цієї галереї також належали військові (передусім у формі Франції, Японії чи Польщі), соціал-демократи та поліцейські. У роки громадянської війни, коли радянський плакат лише формувався як інструмент політичної агітації, поступово склався стійкий іконографічний образ «буржуя» — образ як зовнішнього так і внутрішнього ворога. Його визначали не окремі риси, а їх поєднання: огрядна постать, демонстративно елегантний вигляд і набір впізнаваних атрибутів — цилиндр, краватка-метелик, мішок із грошима. Важливу роль у закріпленні цього типажу відіграв Віктор Дені, якого справедливо вважають одним із його основних творців у радянській плакатній традиції та карикатурі.

Водночас у ранніх роботах Дені образ буржуя-капіталіста ще не ототожнювався безпосередньо з багатством або грошима. Такий зв'язок став характерним для пізнішого радянського плаката, де фінансові атрибути на масовому рівні мали підкреслювати класовий характер соціальної боротьби.

---

<sup>79</sup> Голубев А. В. Если мир обрушится на нашу Республику... <https://istmat.org/node/47296>. (останній перегляд: 15.12.2025)

Показовим є плакат «Установчі збори» (1921) (див. додаток АЗ): великий мішок із грошима в ньому отримує не персонаж із написом «буржуй», а постать французького жандарма, прямо позначена як «Франція». Сам же «буржуй» вирізняється лише фатовим костюмом і циліндром, без додаткових знаків матеріального достатку<sup>80</sup>.

Показовою є характеристика узагальненого образу капіталіста, яку наводить можна переглянути у роботах Черемниха 1920-х — початку 1930-х (див. додаток АИ) років тип капіталіста, попри певні індивідуальні нюанси, майже не відрізнявся від зображень у Моора, Дені та інших художників. Це була гротескна постать із жирним, хижим обличчям, оголеними іклами, масивною фігурою у чорному фракку та білій манишці, з лискучим циліндром на голові й золотими персями на руках, прикрашених загостреними, «звірчачими» нігтями. Саме так радянська карикатура протягом тривалого часу візуалізувала капіталізм як уособлення жорстокості, ненаситності, нахабства та хижацької природи, яка мала утотожнюватись з Західним світом<sup>81</sup>.

Візуально радянська карикатура будувалася на різкому контрасті позитивних і негативних образів. «Свої» — робітники й селяни — малювалися сильними, мужніми, стрункими та привабливими; натомість представників «чужих» соціальних груп (буржуазію, іноземних агентів, непманів, духовенство) свідомо зображували потворними або карикатурно перебільшеними: з огрядними постатями, пихатими виразами обличчя та великими черевами. Таким чином, уже на рівні картинки формувався узагальнений негативний образ «ворога радянської держави та соціалістичного будівництва». Як зауважує О. Голубев, карикатура настільки міцно увійшла в повсякденне життя, що читачі не завжди сприймали її як нав'язливу агітацію — вона діяла під маскою розваги; проте завдяки своїй

<sup>80</sup> Николаева М. Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917–1941) и модели идентификации советского человека. *Диалог со временем*. 2012. Вып. 39. С. 372–386. <https://roii.ru/r/1/39.25> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>81</sup> Голубев А. В. Если мир обрушится на нашу Республику ... <https://istmat.org/node/47296> (останній перегляд: 15.12.2025)

повсюдності та специфіці сприйняття такі образи легко запам'ятовувалися і накладали незаперечний відбиток на формування уявлень про інші країни та культури. Отже, навіть у розважальній формі карикатура непомітно виконувала важливу виховну функцію, впливаючи на масову свідомість і закріплюючи нові радянські цінності<sup>82</sup>.

У радянській політичній карикатурі, як і в сатирі на міжнародну тематику загалом, існував суттєвий структурний парадокс. З одного боку, сатириків регулярно звинувачували у зосередженні на другорядних деталях і вимагали порушувати «принципові» питання суспільного життя. З іншого — будь-яка спроба звернутися до внутрішніх проблем супроводжувалася ризиком серйозних санкцій. У такій ситуації міжнародна тематика стала для сатири своєрідним компромісом між критичністю та відносною безпекою. Тим більше, що у 1920–1930-х роках радянське суспільство постійно перебувало в полі глобальних сюжетів — від Ліги Націй до дипломатичних конфліктів і ультиматумів.

Втім, навіть така стратегія не гарантувала повної лояльності з боку контролюючих інстанцій. Показовим є приклад карикатури І. А. Малютіна «Зачемберленилися» (див. додаток АК), опублікованої в журналі «Крокодил» у січні 1926 року, яка іронічно натякала на надмірне захоплення сатириків зовнішньополітичними образами та їх небажання звертатися до теми «внутрішнього ворога». Усвідомлення цієї проблеми простежується і в професійному середовищі самих художників. Так, Борис Єфімов згадував автопародійний шарж одного з відомих карикатуристів із підписом: «В'яжіть мене, братці, я знову Чемберлена намалював», а група Кукриніксів іронічно зобразила самого Єфімова верхи на дерев'яній кониці з головою того ж британського політика. Характерним продовженням цієї теми стала карикатура Ю. Ганфа «Лікар “Крокодил”», де Чемберлену пропонували

---

<sup>82</sup> Покляцька, А. І. Карикатура в радянських сатиричних журналах 1920–1930-х рр. як елемент формування «нового побуту» в СРСР. *Наукові записки*. С. 155–156. URL: <https://dspace.vspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/e912a811-7d16-4c45-adf6-5b076da6831a/content> (останній перегляд: 15.12.2025)

«зайти в наступний номер», оскільки журнал тимчасово «зайнятий внутрішніми хворобами»<sup>83</sup>.

Борис Єфімов був також одним з найвідоміших радянських політичних карикатуристів. Працював у провідних виданнях СРСР, насамперед у журналі «Крокодил», а також у газетах «Правда» й «Известия». Його творчість охоплює міжвоєнний період, Другу світову війну та післявоєнні десятиліття. Б. Єфімов спеціалізувався на політичній сатири, створюючи впізнавані образи «ворогів» радянської держави — від західних політиків до внутрішніх опонентів режиму. Його карикатури були важливим інструментом радянської пропаганди та вирізнялися чіткою ідеологічною спрямованістю<sup>84</sup>. Візьмемо до уваги одну з його ранніх робіт (див. додаток АЛ) де зображено Бреський мир. Надпис на карикатурі «Сначала было тяжело, Но силой красных рук, Мы Брестскую бумажку Свернули под махру». Свідчить про глузливе ставлення до вимушеного миру зі сторони Радянського Союзу. Роботи мали різний характер, але загалом зберігали запал радянської ідеї. В наступній карикатурі 1926 року<sup>85</sup> (див. додаток АМ) ми бачимо постать Муссоліні, яка займає вищоку позицію на стільцях які обізначають кабінет міністрів Італії. Буквально кажучи, що Муссоліні уже сконцертував максимум влади у своїх руках. Його карикатури зображали складні структури міжнародних відносини, які він перетворював з політичної ситуації в політичну карикатуру.

Період найвищого піднесення радянської політичної карикатури припав на 1920-ті роки. Саме тоді активно працювали провідні майстри, сформовані ще в дореволюційному середовищі (Дені, Моор, Черемних та ін.), а мережа сатиричних журналів охоплювала не лише столичні центри, а й провінційні міста. Більшість таких видань, однак, виявилися недовговічними. Відносну стабільність зберігали лише окремі

<sup>83</sup> Голубев А. В. Если мир обрушится на нашу Республику... URL: <https://istmat.org/node/47296> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>84</sup> Boris Efimov Biography. URL: [https://spartacus-educational.com/Boris\\_Efimov.htm](https://spartacus-educational.com/Boris_Efimov.htm) (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>85</sup> Ефимов, Борис Ефимович. Ровесник века: Воспоминания. Москва: Советский художник, 1987. С. 64: [https://archive.org/details/1987\\_20220412](https://archive.org/details/1987_20220412) (останній перегляд: 15.12.2025)

журнали — зокрема московські «Смехач» і «Чудак», ленінградські «Бегемот», «Пушка» та «Ревізор», а також спеціалізовані видання «Лапоть» і «Безбожник». З початку 1930-х років кількість сатиричних журналів різко скоротилася, а в Ленінграді їхнє видання практично припинилося<sup>86</sup>.

Найпослідовнішим, масовим і впливовим сатиричним журналом радянського періоду залишався «Крокодил», який виходив у Москві з 1922 року й мав значні накладі. Саме матеріали цього видання дозволяють простежити еволюцію радянської політичної карикатури в динаміці та становлять ключову джерельну базу для аналізу.

Політична карикатура в СРСР поширювалася не лише через спеціалізовані сатиричні журнали, а й регулярно публікувалася на сторінках загальнополітичної преси — зокрема в «Правде», «Известиях». Окремі твори виходили також у форматі альбомів провідних карикатуристів. Проте ключову роль у розвитку та популяризації радянської сатиричної графіки відігравав журнал «Крокодил», який безперервно видавався в Москві з 1922 по 2000 рік із середньою періодичністю близько трьох номерів на місяць. Про його значення свідчать і накладі: від 150 тисяч примірників у 1923 році до 500 тисяч у 1933-му та 275 тисяч напередодні Другої світової війни. Саме корпус матеріалів «Крокодила» дає змогу простежити еволюцію радянської політичної карикатури в динаміці та слугує основною джерельною базою для аналізу цього жанру<sup>87</sup>.

Інтенсивність звернення радянської сатири до міжнародної тематики не була сталою й істотно коливалася залежно від внутрішньополітичної ситуації та офіційної оцінки зовнішнього світу з боку партійного керівництва. Аналіз В. Голубєва свідчить, що список номерів «Крокодила» за 1922–1939 роки показує, що найбільший масив карикатур на зовнішньополітичні сюжети

---

<sup>86</sup> Метельницька Д. Сатирична графіка Анатолія Петрицького ... С. 1445: URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2016-6/24.pdf> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>87</sup> Голубев А. В. Если мир обрушится на нашу Республику ... <https://istmat.org/node/47296> (останній перегляд: 15.12.2025)

припадає на 1923 рік — період, коли в СРСР серйозно очікували початку світової революції. Упродовж цього року в 48 номерах журналу було опубліковано близько 180 відповідних карикатур. До прикладу візьмем карикатуру 1927 року (див. додаток АН), у якій міжнародна політика була подана у формі циркової вистави. На арені демонстрували силу не «чемпіони світу», як іронічно наголошувала авторська підпис, а «чемпіони війни». Кожна держава була персоніфікована своїми політичними лідерами: Велику Британію представляли О. Чемберлен і С. Болдуїн, Францію — Р. Пуанкаре, Італію — Б. Муссоліні, Іспанію — Прімо де Рівера, Польщу — маршал Ю. Пілсудський. Показовою деталлю композиції стала відсутність Німеччини серед учасників цього «змагання», що надавало карикатурі додаткового політичного підтексту. Характерний приклад політичної карикатури в журналі це – підписання договору Бріана — Келлога, та його карикатуризація. Випуск з'явився 1928 року у журналі Крокодил (див. додаток АП). Приєднання СРСР до пакту в серпні 1928 року отримало характерне сатиричне відображення на сторінках журналу «Крокодил». На карикатурі західні дипломати урочисто ставлять підписи під документом, супроводжуючи це реплікою: «Із задоволенням підписали б і обома руками». Втім, друга рука кожного з них зайнята — за спиною вони приховують пістолет або бомбу, що виразно підкреслює лицемірство декларативних мирних намірів.

Також на обкладинці 1931 році журналу Крокодил, де показано радянську війну з релігією та зовнішнім ворогом. У сатиричній формі показано європейських діячів, які чекають освячення «пасок» у вигляді зброї. Зображені представники самих популярних релігій: ми бачимо католика, православного, мусульманського та єврейського священника, які в колоні освячують «куличі» – зброю. Зображені вони типово в гротескній глузливій формі – товсті, маленькі з огидними рисами на обличчі. Допис до карикатури також свідчить про готування нападу усього духовенства світу на СРСР (див. додаток АР). Наступні піки активності спостерігаються у 1930-их — напередодні приходу Адольфа Гітлера до влади

в Німеччині. У карикатурі за 1931 рік у журналі крокодил ми бачимо сатиричне зображення Ліги Націй (див. додаток АС). а також у 1936 і 1939 роках, що збіглися із загостренням міжнародної обстановки, громадянською війною в Іспанії, початком Другої світової війни та радянсько-фінським конфліктом. Натомість у 1927–1928 роках, у період згортання непу та старту індустріалізації, інтерес до зовнішньої проблематики був мінімальним; навіть «воєнна тривога» 1927 року істотно не вплинула на цю тенденцію.

Ідеологічний зміст радянських карикатур відображав ключові напрями пропаганди того часу. Основними темами сатиричних малюнків 1920-х років були боротьба з буржуазією і «старим ладом», антирелігійна пропаганда, антиалкогольна кампанія, викриття бюрократизму та хабарництва, а також утвердження «нового побуту». У 1930-х роках до цього переліку додалися сюжети, пов'язані із закликами до колективізації, «чистками» державного апарату та боротьбою з «лженаукою». Карикатури майже завжди супроводжувалися так званою «легендою» — дотепним підписом, що роз'яснював зміст зображеного; нерідко такі підписи були стилізовані під діалог між героями або у формі народних частівок чи анекдотів.

Візуально радянська карикатура будувалася на різкому контрасті позитивних і негативних образів. «Свої» — робітники й селяни — малювалися сильними, мужніми, стрункими та привабливими; натомість представників «чужих» соціальних груп (буржуазію, іноземних агентів, непманів, духовенство) свідомо зображували потворними або карикатурно перебільшеними: з огрядними постатями, пихатими виразами обличчя та великими черевами. Таким чином, уже на рівні картинки формувався узагальнений негативний образ «ворога радянської держави та соціалістичного будівництва». Як зауважує О. Голубєв, карикатура настільки міцно увійшла в повсякденне життя, що читачі не завжди сприймали її як нав'язливу агітацію — вона діяла під маскою розваги; проте завдяки своїй повсюдності та специфіці сприйняття такі образи легко запам'ятовувалися і накладали незаперечний

відбиток на формування уявлень про інші країни та культури. Отже, навіть у розважальній формі карикатура непомітно виконувала важливу виховну функцію, впливаючи на масову свідомість і закріплюючи нові радянські цінності<sup>88</sup>.

Дослідження Ксенії Кузіної щодо радянської графіки та дослідження 21 плаката та 17 карикатур 1930-х років, у яких висвітлюється діяльність радянських силових структур, демонструє домінування ідеологічного нарративу у візуальному мистецтві. Художники Віктор Дені, Дмитро Моор, Олексій Кокорекін, Михайло Хазановський, Борис Єфімов та інші працювали в умовах централізованого замовлення, яке з 1932 року зосередилося у видавництві «ІЗОГИЗ» після ліквідації альтернативних художніх об'єднань. Відповідно до постанови ЦК ВКП(б) від 11 березня 1932 року, уся «плакатно-карикатурна справа» мала відповідати партійній лінії. Символи, що походили з релігійної, фольклорної або історичної традиції, зазнали переосмислення й стали дієвими інструментами формування нової колективної ідентичності. Візуальний меседж мусив бути максимально простим, контрастним і позбавленим багатозначності — саме це робило його дієвим у контексті масової комунікації. Як казала стара східна мудрість, «одне зображення варте тисячі слів» — і радянська пропаганда використала це твердження на повну<sup>89</sup>. Утвердження радянської влади вимагало використання ідеологічних засобів масового впливу, і карикатура стала одним із найефективніших. Наочність і доступність графічного гумору робили її ідеальним засобом агітації: дослідники підкреслюють, що вона мала «важливість як інструмент радянської пропаганди» завдяки саме легкості сприйняття. У виданнях 1920–1930-х рр.

<sup>88</sup> Покляцька, А. І. «Карикатура в радянських сатиричних журналах 1920–1930-х рр. ... С.155-156 URL: <https://dspace.vspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/e912a811-7d16-4c45-adf6-5b076da6831a/content> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>89</sup> Кузіна К. ОДПУ/НКВС у радянському плакаті та карикатурі (1930-ті – початок 1940-х рр.). *Вісник Українського центру вивчення історії Голокосту*. № 1 (2019). С. 2-. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Kuzina\\_Kseniia/ODPU\\_NKVS\\_u\\_radianskomu\\_plakati\\_ta\\_karykaturi\\_1930-ti\\_pochatok\\_1940-kh\\_rr.pdf?PHPSESSID=nmcg89rj7ui9ba0fuhssmrvaos5](https://shron1.chtyvo.org.ua/Kuzina_Kseniia/ODPU_NKVS_u_radianskomu_plakati_ta_karykaturi_1930-ti_pochatok_1940-kh_rr.pdf?PHPSESSID=nmcg89rj7ui9ba0fuhssmrvaos5) (останній перегляд: 15.12.2025)

карикатурні малюнки прямо виконували роль політичних плакатів та журналів на друкарському аркуші. Вони зображували «викриття сил світової реакції», боротьбу з «пережитками капіталізму» й антирелігійну пропаганду.

### 3.2 Українська політична карикатура

Після завершення Першої світової війни сатирична графіка на території радянської України набула чітко вираженого політичного спрямування. В умовах формування тоталітарної культури національні українські гумористичні видання поступово витіснялися або зникали, натомість активно розвивалася більшовицька сатирична преса, що перебувала під жорстким контролем партійних органів і була насичена ідеологічно спрямованими ілюстраціями. Саме в цей період склалася система радянської візуальної сатири, репрезентована низкою ключових журналів, серед яких провідне місце посідав харківський *«Червоний перець»*. Він акумулював основні риси нової сатиричної моделі та став важливим інструментом політичної пропаганди.

Сатиричні видання, що з'являлися в більшовицькій пресі з 1919 року, заклали підвалини принципово нового типу політичної сатири. Її характерними рисами стали різкість, агресивність і часто брутальне висміювання політичних опонентів радянської влади. Центральне місце в цій системі посідала візуальна складова: саме образ, а не текст, виконував головну смислову функцію. Для сатиричної графіки цього періоду була типовою «плакатність», тобто свідоме прагнення до спрощених, максимально зрозумілих форм і сюжетів. Аналогічні тенденції простежувалися й у загальному художньому оформленні гумористичних журналів. Порівняно з дореволюційною традицією практично зникають декоративні елементи — орнаментальні рамки, заставки, кінцівки, складні шрифтові композиції. Уся увага зосереджується на ілюстрації як головному носії ідеологічного повідомлення. Титульні шрифти стають стриманішими й лаконічнішими, хоча інколи зберігають образні асоціації, стилізуючись під

побутові предмети або знаряддя праці. Таке оформлення відповідало загальній логіці радянської пропаганди, орієнтованої на швидке й однозначне сприйняття<sup>90</sup>.

Спрощення змісту й форми гумористичних видань було безпосередньо пов'язане з цільовою аудиторією радянської преси. Основним реципієнтом виступали робітники та селяни, значна частина яких у 1920-х роках не мала системної освіти. У цих умовах візуальні образи, наповнені впізнаваними символами, гаслами та закликами, виявлялися значно ефективнішими за складні текстові конструкції. Саме така наочність забезпечувала сильний емоційний і пропагандистський вплив. Вагомий вплив на формування сатиричної графіки гумористичних видань 1920–1930-х років у Радянській Україні мали агітаційні серії «Вікна сатири УкРОСТА» (1920–1921), які широко розповсюджувалися в Харкові, Києві та Одесі. Їхньою ключовою особливістю було оперативне реагування на актуальні події, що зумовлювало використання максимально простих і лаконічних художніх засобів. Обмежена кольорова гама, чіткі силуети, активне застосування символіки, гіперболи, алегорії та гротеску поєднувалися з традиціями народного лубка й частівки. Помітним був і вплив конструктивізму, який визначав композиційну чіткість і ритміку зображень<sup>91</sup>.

Досвід, набутий у межах «УкРОСТА», безпосередньо вплинув на розвиток української радянської гумористичної преси. Частина художників, пов'язаних із цими серіями, згодом активно працювала в сатиричних журналах, переносючи плакатну манеру в журнальний формат. Серед них — Ю. Ганф, С. Зальцер, Б. Єфімов, Л. Каплан, С. Фикс та інші. На сторінках радянських сатиричних видань поступово сформувався стійкий набір негативних персонажів, які репрезентували «ворогів» соціалістичного ладу: спекулянтів, хабарників, бюрократів, куркулів, непманів, священнослужителів, а також різні девіантні типи повсякденного життя.

<sup>90</sup> Михалевич В. Пропагандистська сатирична графіка в гумористичній періодиці ... С. 2.

<sup>91</sup> Михалевич В. Пропагандистська сатирична графіка в гумористичній періодиці.... С. 3

Значну частину матеріалів становила побутова сатира та критика культурної сфери за відхилення від офіційних радянських норм<sup>92</sup>.

Як зазначає Маєвський у своїй роботі то наприкінці 1930-х — на початку 1940-х років значна частина українського суспільства перебувала під потужним тиском ідеологічного апарату. Суцільна обробка масової свідомості, поєднана з мілітаризацією та досвідом «Великого терору», сприяла формуванню моделі підлеглої, дисциплінованої поведінки й культу вождя. Радянський плакат і карикатура досить відверто віддзеркалювали ці настрої, що системно конструювалися агітпропом. Водночас ідеологічній машині не вдалося забезпечити стовідсотковий ефект «переконання». По-перше, в будь-якому суспільстві навіть за найбільш репресивних умов залишається невелика група людей, здатних зберігати критичне ставлення до влади й перебувати у внутрішній (часто латентній за тоталітаризму) опозиції. По-друге, значно ширший прошарок населення на підсвідомому рівні не приймає насильства, приниження особистої та соціально-економічної свободи; він «накопичує» травматичний досвід — образу за кривди, репресії, втрати близьких — навіть якщо зовні демонструє лояльність. Режим, переполивши «критичну масу» терпіння, провокував те, що за сприятливих для нього зовнішніх обставин приглушені емоції виривалися назовні: презирство й ненависть до представників влади, зловтіха щодо невдач Червоної армії та розгубленості керівництва, а інколи й симпатія до сил, які виступали проти сталінської тиранії (включно з окупантами). Масштаби дефетизму, дезертирства та свідомого колабораціонізму свідчать, що таких настроїв було чимало<sup>93</sup>. Журнал *«Перець»*, головне сатиричне видання радянської України, завжди дотримувався чіткої соціалістичної ідеології. Хоча в ньому не бракувало дотепів на побутові теми, такий «дозволений»

<sup>92</sup> Там само. С. 4

<sup>93</sup> Маєвський О. Політичні плакат і карикатура як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939–1945 рр. : [монографія]. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2018. С. 61. URL: [http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=2&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&Image\\_file\\_name=book/0014062.pdf&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=0](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=2&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&Image_file_name=book/0014062.pdf&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=0) (останній перегляд: 15.12.2025)

гумор, як правило, був передбачуваним і позбавленим гостроти. Інша справа — політична сатира. Тут художники не стримувалися в образах. Хоч вони й не відходили від офіційної ідеології, самі карикатури вражали агресивністю: черепи, кров, монстри, свастики — усе це створювало яскраву й лякливу картинку. На останній сторінці часто публікували «великий постріл» — потужну карикатуру з політичним підтекстом. Була й рубрика про «загниваючий Захід», де висміювали демократії капіталістичних країн. До участі залучали навіть читачів — їхні роботи іноді друкували на рівні з професійними художниками. Сам *«Червоний Перець»* з'явився у 1927 році як харківський додаток до «Вістей ВУЦВК». У ті роки редакція мала порівняно більше свободи, а фокус був на внутрішніх темах. Перші два номери двотижневика *«Червоний перець»* побачили світ у Харкові 1922 року українською мовою. До створення та редагування журналу, поряд із Василем Елланом-Блакитним, долучився також Остап Вишня. Видання вирізнялося помітною ідеологічною спрямованістю та було глибоко занурене в радянський пропагандистський дискурс. Через складну соціально-економічну ситуацію у країні його випуск було тимчасово призупинено, і лише через п'ять років, у 1927 році, видання було відновлено. Проте вже наприкінці 1920-х журнал потрапив під тиск: один випуск конфіскували 1929 року, у 1933-му почалися арешти. Однак і ця спроба виявилася недовготривалою: із початком 1930-х, на тлі посилення сталінського терору, публічна критика радянської дійсності стала вкрай небезпечною. У 1933 році репресії торкнулися і редакції журналу — розпочалися арешти, розстріли й інші форми переслідування. Радянська сатира в Україні існує в умовах певної жанрової та стилістичної рухливості. З одного боку, вона успадковує дореволюційні та ранньомодерні традиції журнальної карикатури (персоніфікації держав, алегорії, «типи» міщанина/спекулянта/чиновника, гротескні деформації фігури). З іншого — входить у поле радянської «плакатної» естетики, авангардних експериментів 1920-х (особливо в харківському культурному середовищі) та уніфікованих пропагандистських

кодів (червоний колір/символіка революції, індустріальні мотиви, опозиція «праця—експлуатація»). Уже в ранніх радянських сатиричних журналах України графіка нерідко зближується з агітплакатом: композиція спрощується, контур посилюється, підпис перетворюється на лозунг, а сюжет — на «урок» читачеві. Цю тенденцію — проникнення плакатності й модерністських стилів у журнальну обкладинку та ілюстрацію першої третини ХХ ст. — спеціально підкреслено в дослідженні про вплив мистецьких стилів на обкладинки тогочасних часописів.<sup>94</sup> Головного редактора Василя Чечвянського (брата Остапа Вишні) заарештували 1936 року, а наступного — розстріляли<sup>95</sup>. Для того, щоб оцінити потенціал певних карикатур з журналу ми звернулися до роботи Маєвського<sup>96</sup> політичному плакату або карикатурі притаманні обидва типи взаємовідносин: перший – типовий для творів із частковою креалізацією, другий – із повною.

До уваги візьмемо перший випуск перцю 1922 року. Карикатура в чорно-білому репертуарі зображає (див. додаток АТ)<sup>97</sup> трьох чоловіків різного розміру. Допис дає змогу зрозуміти зображених персонажів, допис під карикатурою «Петлюра: Дядечку, пустіть і мене до Генуї. Пуанкаре: Прогуляйся, хлопчику, ще трохи в лісі. Подивимося: можна буде я тебе покличу.» З надпису зрозуміло, що річ йде про Генуезьку конференцію 1922 року. Якщо коротко, то уряд Української Народної Республіки в еміграції, зі свого боку, направив до Генуї делегацію на чолі з Олександром Шульгиним.

<sup>94</sup> Про Часопис Перець. URL:

<https://www.perets.org.ua/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C/> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>95</sup> Клятї капіталісти! 77 карикатур «Перця» про міжнародну політику. Друга світова, Карибська криза, війни у В'єтнамі і Кореї, деколонізація Африки, арабо-ізраїльський конфлікт, гонка озброєнь. Читаємо криваву історію ХХ століття очима українсько-радянських карикатуристів. URL: <https://amnesia.in.ua/perets-cold-war> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>96</sup> Маєвський О. Політичні плакат і карикатура як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939-1945 рр. / Відп. ред. О. Є. Лисенко. НАН України. Інститут історії України. – К.: Інститут історії України, 2018. – 268 с. URL:

[http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=2&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&Image\\_file\\_name=book/0014062.pdf&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=0](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=2&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&Image_file_name=book/0014062.pdf&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=0) (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>97</sup> Червоний Перець. Вип.1, 1922, квітень. URL:

[https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB\\_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C\\_1922\\_01/?page=6](https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C_1922_01/?page=6) (останній перегляд: 15.12.2025)

Втім, ця делегація не була визнана повноправним учасником конференції, у зв'язку з чим її діяльність відбувалася поза офіційними засіданнями — через неформальні контакти з представниками західних держав та шляхом поширення відповідних меморандумів. Під час Генуезької конференції делегації РСФРР було висунуто вимоги з боку іноземних держав щодо визнання всіх міжнародних боргів і фінансових зобов'язань колишньої Російської імперії, а також прийняття відповідальності за збитки, завдані діями радянської влади, попередніх урядів або місцевих адміністрацій. Окремо наголошувалося, що позики, укладені з Росією після 1 серпня 1914 року, можуть вважатися погашеними лише після сплати визначених сум, а всі націоналізовані підприємства мають бути повернуті іноземним власникам. Делегація РСФРР на чолі з Георгієм Чичеріним висловила готовність обговорювати питання державних боргів, концесій і компенсацій колишнім іноземним власникам, водночас висунувши зустрічні вимоги: відшкодування збитків, завданих іноземною інтервенцією, офіційного визнання радянського уряду де-юре та надання йому фінансової допомоги<sup>98</sup>.

Ця карикатура характеризує намагання УНР на визнання на міжнародній арені, однак з розміру чоловіків ми розуміємо, що карикатура передає глузливе ставлення щодо намагання УНР та її представників отримати підтримку. Бачимо, що Петлюра зображений розплаканим та у козацькій формі – на протигагу Пункуаре – який одягнутий в смокінг та має образ велетня. Варто зазначити, що в цьому випуску наявні дві карикатури по цій темі. Друга карикатура, яку ми розглянемо зображає «капітал» (див. додаток АУ)<sup>99</sup>, образ товстосума, буржуя та капіталіста, який намагається перестребнути з Ірландії та Індії через Геную у Радянський союз (поряд з

<sup>98</sup> Варварцев М.М. ГЕНУЕЗЬКА КОНФЕРЕНЦІЯ 1922 [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 2: Г-Д / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2004. 688 с.: іл.. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Genuezka\\_konferencija\\_1922](http://www.history.org.ua/?termin=Genuezka_konferencija_1922) (останній перегляд: 13.12.2025)

<sup>99</sup> *Перець. Випуск 1, 1922 квітень*: URL: [https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB\\_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C\\_1922\\_01/?page=6](https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C_1922_01/?page=6)

ним надпис «безробіття». Надпис «Капітал: -А, прокляття!.. Далі Генуї ніяк не стрибнеш!..». По-перше, образ капіталіста формується як образ західного ворога для радянської карикатури, який намагається проникнути в Радянський союз. По-друге, надписи свідчать, що цей «капітал» може походити з Британської імперії – оскільки події 1922 якраз були пов’язані якраз з Британією та її домініонами: Індією та Ірландією. В Індії це було пов’язано з рухом за незалежність, що закликав до бойкоту британських товарів, установ, судів під проводом Махатми Ганді. Однак, інцидент який стане відомим як «Різанина в Чаурі» (4 лютого 1922). Це була кульмінація насильства. Розлючений натовп селян підпалив поліцейський відділок, убивши близько 22 поліцейських. Цей інцидент шокував Ганді, який був прихильником ненасильства, оскільки показав, що рух втрачає контроль над насильством<sup>100</sup>. В Ірландії ж розпочалась громадянська війна між прибічниками республіканського ладу та прихильників корони і домініону<sup>101</sup>.

Для прикладу розглянемо один з випусків журналу «Червоний Перець»<sup>102</sup> (див. додаток АФ) від 1928 року. Дана карикатура має назву «Як уявляє собі роботу «Красіна» Чехо-словацький уряд», тема повідомлення телеграми Чехословацького уряду щодо криголама «Красін» ніби він подорожує та поширює радянську пропаганду. Очевидно, по малюнку ми бачимо, що у комічній формі члени екіпажу розмальовують білого ведмедя у червоний колір – колір союзу, а ось поряд морж отримав прапор союзу та стоїть на сторожі. Ведмідь виглядає нехарактерним для тварини, до того ж ми бачимо що у білого ведмедя також розмальовані губи. Карикатура

<sup>100</sup> Preeti Trivedi, Jaya Bharti, Priyanka Singh, and Hitaishi Singh, Associate and Assistant Professors at the Departments of History, Psychology, Physical Education, and Home Science, A.N.D.N.N.M.M. (C.S.J.M.U.), Kanpur. P.1143.

[https://www.researchgate.net/publication/353317660\\_TOWN\\_OF\\_CHAURI\\_CHAURA\\_A\\_HISTORICAL\\_PERSPECTIVE](https://www.researchgate.net/publication/353317660_TOWN_OF_CHAURI_CHAURA_A_HISTORICAL_PERSPECTIVE) . (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>101</sup>Theilish: Wars 1919–1921 WAR OF INDEPENDENCE IRISH CIVIL WAR 1922–1923 <https://www.museum.ie/getmedia/d3e984bd-c569-43a1-b124-921a3a9a5f25/Irish-Wars-factsheet-links-PF6.pdf> (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>102</sup>Перець. 1928. Вип. 21.

[https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB\\_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C\\_1928\\_21-22/?page=2](https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C_1928_21-22/?page=2) (останній перегляд: 15.12.2025)

гіперболізує повідомлення чехословацького уряду порівнюючи її з абсолютною нісенітницею.

Не менш цікавою є карикатура від січня 1928 року № 1 (див. додаток АХ)<sup>103</sup>. Малюнок Я. Бельського під назвою «З новорічною візитом до американського дядюшки» зображає чоловіків з різними постатями – їхній розмір, а також бачимо, що вони ідуть, ніби колядують, під американським банком на фоні (American Bank). Надпис «Титулеску, Чемберлен, Пілсудський, (хором): — Чи дома, дома пан-господар!!». Надпис допомагає нам зрозуміти персонажів карикатури, які очікують коли їх приймуть на візит. Скоріше ситуація пов'язана з міжвоєнним американським кредитуванням Європи.

Наступна карикатура буде більш комплексною і більш складнішою за своїм декодуванням. Карикатура 1931 року (див. додаток АЦ) «Лікарі Капіталізму». На малюнку зображено товсту діву, яку лікують два лікарі. Надпис «Не врятують від хвороби Ес-декські ліки й лікарі. А що до гроба -То не турбуйсь, гнила Європо, -Турбуються пролетарі!»<sup>104</sup>. Карикатура багато на символи, позаду ліжка ми бачимо надпис «Європа», на рукаві у відвідувача хворої видно Німецьку свастику та надпис на спині П.П.С. Також бачимо лікаря з звичайною зовнішністю і також бачим лікаря з класичними антисемітськими напрямими. Також підпис біля лівого лікаря над капельницею «Наступ на зарплати», «Нові податки». Також ми бачимо як чоловік витягує з лікарського буфету танк. Над танком є надпис «Демпінг». Ціновий демпінг — продаж на експортному ринку товару за ціною, яка нижче його ціни на національному ринку. Маю гадку, що дана карикатура описує стан речей в Європі та майбутній прихід Нацистів до влади, можливо, автор має на увазі поступове захоплення нацизмом Європи. У деяких випадках карикатури виходили також у центральних газетах чи царинних

<sup>103</sup> *Перець*. 1928. Січень Вип.1. С.6 [https://archive.org/details/perec/Perec\\_1928\\_01/page/n6/mode/1up](https://archive.org/details/perec/Perec_1928_01/page/n6/mode/1up) (останній перегляд: 15.12.2025)

<sup>104</sup> *Перець*. 1931. Вип. 9.С.4 [https://archive.org/details/perec/Perec\\_1931\\_09.pdf](https://archive.org/details/perec/Perec_1931_09.pdf) (останній перегляд: 15.12.2025)

(наприклад, антицерковного характеру) виданнях. Усе це свідчить, що карикатура була поширеною формою графіки в українській періодиці 1920-1930их років.

### **Висновки до розділу 3**

Радянська політична карикатура та плакат у 1920–1930-х рр. були не просто жанром публіцистичної графіки, а складовою державної системи масової комунікації: вони працювали на виробництво “правильних” уявлень про світ, закріплення політичних установок і формування радянської колективної ідентичності. Відповідно, їхня функція полягала не лише в коментуванні подій, а у цілеспрямованому конструюванні соціальної реальності через візуальні образи, які легко впізнавалися й повторювалися.

Ключовим чинником, що визначав зміст і межі сатири, виступав інституційний контроль. У тексті акцентовано, що механізми цензури та регламентації (зокрема ранні інструменти контролю друку та нормативні обмеження «дозволеного сміху») формували тематичну рамку карикатури, фактично задаючи список легітимних мішеней та водночас блокуючи критику партійного керівництва; у результаті жанр дедалі більше тяжів до виконання «держзамовлення», а простір для автономної сатири звужувався.

Важливий висновок розділу полягає в тому, що радянська карикатура виробила стійку «мову типажів» і візуальних стереотипів, які діяли як своєрідні «маски» через атрибути зовнішності, одягу, предметів і поведінки глядачеві пропонували готову інтерпретацію персонажа та ситуації.

Особливо показовим у цьому контексті є універсальний образ «буржуя/капіталіста», чия еволюція простежується як інструмент позначення ворога — зовнішнього і внутрішнього — із відносно стабільним набором ознак та прийомів візуального приниження; при цьому підкреслено роль окремих митців у стандартизації цього образу.

Окремо наголошено на композиційній специфіці радянської сатиричної графіки: вона часто була “перевантажена” словом — підписами, репліками,

поясненнями, заголовками, що перетворювало карикатуру на гібридний формат «зображення + читання». Така структурна риса підсилювала дидактичну функцію: аудиторії не залишали простору для альтернативного прочитання, натомість пропонували максимально однозначний висновок.

У розділі також простежується, що в ранніх 1930-х карикатура дедалі виразніше вбудовується у логіку мобілізації та мілітаризації, віддзеркалюючи зовнішньополітичні акценти та внутрішні пріоритети режиму ще до переходу Європи у фазу відкритої великої війни. Паралельно працює базовий пропагандистський поділ «свої/чужі»: позитивні образи “народу” конструюються через протиставлення гротескно дегуманізованим ворогам, а самі карикатури виконують виховну роль — під маскою розваги вони закріплюють потрібні уявлення про держави, політичні сили та соціальні групи.

Джерельний потенціал матеріалу розкрито через приклад провідних видань. «Крокодил» у тексті постає як системоутворювальна платформа радянської карикатури завдяки регулярності та масштабам поширення, що робить його репрезентативним для аналізу пропагандистських наративів міжвоєнного часу.

Водночас у випадку радянської України наголошено на поєднанні загальносоюзних механізмів контролю з локальними практиками сатири: з одного боку — традиція плакатності та лаконізму, підсилена досвідом «Вікон сатири УкРОСТА», з іншого — роль «Червоного перцю» як помітного інструменту політичної пропаганди, діяльність якого супроводжувалася прямим репресивним тиском конфіскації, арешти, переслідування.

У підсумку розділ 3 вибудовує цілісне уявлення про радянську карикатуру як про керований державою інструмент пропаганди зі стандартизованими образами, високою повторюваністю прийомів і виразною нормативною функцією. Саме тому такі матеріали є цінним джерелом для історика: вони дозволяють реконструювати не лише подієвий контекст, а й

механізми формування “правильних” інтерпретацій міжнародної політики та внутрішніх процесів у міжвоєнний період.

## ВИСНОВКИ

У цьому дослідженні три розділи виконують взаємодоповнюючу функцію: розділ 1 формує теоретико-методологічний і джерелознавчий «каркас», без якого аналіз карикатури як історичного джерела ризикує перетворитися на ілюстративний переказ; розділ 2 демонструє практичну реалізацію цього каркасу на європейському матеріалі, показуючи, як саме карикатура «перекладає» міжнародні процеси: угоди, інституції, кризи безпеки, в мову метафор і політичних оптик різних суспільств.

У вступній частині роботи мету сформульовано як визначення ролі політичної карикатури як історичного джерела для аналізу ключових процесів міжвоєнного періоду, а серед завдань — від характеристики джерельної бази й аналізу символіки до оцінки впливу карикатури на суспільну думку та порівняння моделей візуалізації міжнародних подій. Саме ці орієнтири і «зшивають» перший та другий, третій розділи в логічно завершений блок.

У розділі 1 доведено, що політична карикатура є специфічним різновидом візуального джерела: вона поєднує художні прийоми з актуальним політичним змістом і функціонує в полі масової комунікації. Це

означає, що джерельна критика має бути двошаровою: з одного боку, карикатура підлягає «прочитанню» як креолізований текст: образ + підпис, символ + натяк. З іншого — вона потребує обов'язкового врахування виробничого та комунікативного контексту: редакційна політика, аудиторія, партійна/ідеологічна рамка, цензурні умови.

У роботі прямо підкреслено, що зовнішня критика джерела (хто видавець, яка лінія, яка аудиторія) є обов'язковою умовою коректного використання карикатур у блоці про міжнародні відносини. Важливо також, що в підсумку розділу 1 наголошено: карикатура, на відміну від дипломатичного листування, не «фіксує подію» у протокольному сенсі, але дозволяє реконструювати сприйняття міжнародних процесів сучасниками, образи держав/лідерів/союзів і емоційно-оцінний вимір зовнішньої політики; водночас вона залежить від сатиричного перебільшення, цензури та політичного контексту, що вимагає критичного підходу.

Отже, перший розділ розв'язує ключову «методологічну проблему»: як зробити з карикатури не «ілюстрацію», а повноцінне джерело — через процедури контекстуалізації, порівняння, інтерпретації символічних кодів і співвідношенням з медійним режимом епохи.

Логічним продовженням цього є розділ 2, у якому теоретичні засади «перевіряються» на європейському корпусі. Його висновок формулює центральну тезу: політична карикатура 1920–1930-х років у Європі є повноцінним історичним джерелом не лише для реконструкції подій, а передусім для фіксації суспільних уявлень про міжнародний порядок, «легітимність» миру та образи союзників/ворогів. Це принципово, бо для міжнародних відносин важливі не тільки «факти дипломатії», а й те, як суспільства легітимують або делегітимують угоди, підтримують чи не підтримують політичну тенденцію, інституції та «ворожі» держави через масові уявлення, страхи й очікування.

У другому розділі чітко простежується регіональна асиметрія тематичних фокусів. У західноєвропейському корпусі домінує «велика

дипломатія»: Версальська система, репарації, колективна безпека, криза Ліги Націй, зростання фашистської загрози.

Це проявляється в тому, що карикатура тут часто працює як візуальний коментар до архітектури міжнародних відносин: складні інституційні конструкції переводяться у прозорі метафори, які швидко «зчитуються» масовою аудиторією. Показовими є приклади британської традиції: у роботі наведено, що Лоу через алегорію репараційної політики Unlimited Reparations візуалізує уявлення про економічний тягар і неможливість стабілізації післявоєнної Німеччини, а також демонструє безпорадність Ліги Націй через образ «пожежі» під натиском Гітлера.

Німецький матеріал так само показує, як карикатура фіксує «ментальний стан» поразки та розрив між декларованими принципами і реальною політикою: у роботі акцентовано, що через іронічний діалог про «14 пунктів» Вільсона висміюється невідповідність між обіцянками справедливого миру та післявоєнними рішеннями, а сюжет «Німеччина і Росія – початок» візуалізує нову політичну комбінацію після Рапалльського договору. Французькі приклади, своєю чергою, демонструють роль сатиричної/ілюстрованої преси як «трибуна» альтернативного погляду: надано кейс антибільшовицької візуальної пропаганди *Le Petit Journal* і підкреслено, що карикатура «проколювала» офіційні завіси замовчування, подаючи політичну критику у гумористичному пакуванні.

Центрально-Східна Європа в розділі 2 має іншу «оптику»: виразніше проступають регіональні конфлікти, питання кордонів, міжетнічні напруження, постімперські травми та безпекові дилеми «малих держав». Тобто карикатура дає тут матеріал не стільки про «архітектуру» всієї системи, скільки про її болючі периферійні вузли — локальні уявлення про загрози, сусідів, «небажані» групи та внутрішні соціальні тріщини. Наприклад, у польському матеріалі підкреслено широту тематичного поля й наявність стійких «образів ворогів», включно з негативними репрезентаціями українців у контексті репресивної політики.

Реалізується вивчення карикатури як джерела міжнародних відносин відбувається через логічний ланцюжок «проблема > джерельний інструмент > відповідь». У моєму тексті роботи прямо поставлено питання: як сучасники уявляли нового актора міжнародної арени — Лігу Націй — у 1920-х роках і як зображали її в умовах криз 1930-х?

Інше базове питання роботи можна сформулювати так: чи справді західна карикатура «краще» висвітлює геополітичні відносини? Матеріал розділу 2 дозволяє дати нюансоване розв'язання. Так, західноєвропейська карикатура частіше і системніше працює з «великою дипломатією» та інституційними конструкціями міжнародного порядку, тобто є дуже зручною для реконструкції уявлень про Версальську систему, репараційні конфлікти, колективну безпеку і наростання фашистської загрози. Але Центрально-Східна і Південна Європа дає інший тип знання: вона «загострює» регіональні безпекові дилеми, кордонні суперечки, міжетнічні напруження й постімперські травми, без яких картина міжнародних відносин 1920–1930-х є неповною.

Розділ 3 вводить у роботу принципово інший тип карикатурного матеріалу — не плюралістичний медійний простір європейських сатиричних журналів, а керовану державою систему масової комунікації, де карикатура і плакат функціонують як інструменти пропаганди та мобілізації, а не як відносно автономний жанр публічної критики. Уже сам вступ розділу задає ключовий контраст: на Заході карикатура в XIX – поч. XX ст. існувала як усталений інструмент публічної політики, тоді як у російсько-радянському контексті її становлення відбувається пізніше і під сильним впливом лубочної традиції та воєнно-революційної агітації.

Найсильніша частина розділу 3 — пояснення того, як саме політичний контроль формує межі сатири. Показано, що радянська сатирична графіка розвивалася в умовах інституційної цензури й регламентації: зокрема, згадується створення «Революційного трибуналу друку» 1918 року, а також постанова відділу друку ЦК ВКП(б) 1927 року «Щодо сатирично-

гумористичних журналів», яка визначала «зону сміху» - дозволені теми, і те, що критику внутрішньої політики/керівництва фактично виводили за межі легального гумору. Для джерелознавчого висновку це принципово: радянська карикатура придатна для аналізу міжнародних відносин не як «вільний індикатор громадської думки», а як матеріал про офіційно сконструйовані уявлення, образи ворога/союзника та пропагандистські рамки, у яких суспільству пропонували інтерпретувати події.

Далі розділ переходить до того, як саме радянська карикатура «працює» як пропагандистський формат. Підкреслено агресивність і різкість більшовицької сатири з 1919 року, її «плакатність», прагнення до максимально спрощених і однозначних сюжетів, орієнтованих на швидке прочитання робітничо-селянською аудиторією. Це добре стикується з методологією, закладеною в розділі 1: у радянському кейсі «зовнішня критика» джерела (хто продукує, для кого, в яких регуляторних рамках) стає не фоном, а ключем до інтерпретації змісту.

У висновках до розділу 3 зафіксовано ще одну важливу характеристику — стандартизовану «мову типажів» і стереотипів. Карикатура створює «маски» або «типи» через впізнавані атрибути зовнішності/одягу/поведінки, пропонуючи глядачеві готовий висновок про персонажа та ситуацію. В якості ядра цієї мови показано еволюцію універсального образу «буржуа/капіталіста» як позначення ворога — зовнішнього і внутрішнього, з конкретизацією іконографічних ознак: циліндр, «буржуазний» костюм, мішок із грошима тощо. Плакт Віктора Дені у демонструє це.

Для дослідження міжнародних відносин це важливо тому, що «ворог» у радянській карикатурі часто є не конкретною державою як суб'єктом права, а морально-ідеологічною категорією «капіталізм», «світова реакція», через яку події зовнішньої політики переводяться в маніхейську схему «свої/чужі».

Окремо у висновках до 3 розділу акцентовано композиційну специфіку радянської сатиричної графіки: вона часто «перевантажена» словом — підписами, репліками, поясненнями, заголовками — і працює як гібрид

«зображення + читання», мінімізуючи простір для альтернативної інтерпретації це безпосередньо впливає на джерельний потенціал: радянська карикатура сильна там, де досліднику потрібно реконструювати офіційний спосіб пояснення міжнародних подій масовій аудиторії, але слабша як інструмент виявлення суспільною політичної волі.

Отже, коректніше говорити не про «краще» чи «гірше» у відношенні щодо політичної карикатури, а про різну аналітичну придатність: західні корпуси політичної карикатури є сильнішими для аналізу міжнародної «архітектури» та функціонування глобальних інституцій, тоді як карикатури «малих держав» виявляють більший потенціал для вивчення локальних конфліктів і повсякденних страхів безпеки. У поєднанні ці два масиви джерел дозволяють розв'язати завдання порівняння моделей відображення міжнародних подій у різних політичних і медійних режимах.

У найбільш загальному вигляді політична карикатура функціонує як джерело для історії міжнародних відносин через візуалізацію механізмів масової інтерпретації дипломатії. Вона перетворює договори, міжнародні інституції та конфлікти на репертуар упізнаваних образів, демонструє способи конструювання образів «союзників» і «ворогів» та відкриває доступ до емоційно-оцінного шару політики, який лише фрагментарно фіксується в офіційних документах.

Водночас аналіз трьох розділів окреслює межі коректного використання цього типу джерел. Карикатура є продуктом конкретного медійного середовища, редакційної політики та режиму контролю, а отже потребує критичного прочитання, обов'язкової перевірки з політичним і культурним контекстом та порівняння між країнами й типами видань. Саме така комбінація — методологічна дисципліна, закладена в першому розділі, та порівняльна емпірична демонстрація другого і третього розділу — дозволяє завершено обґрунтувати головну тезу роботи: політична карикатура у міжвоєнній Європі є не допоміжною ілюстрацією, а повноцінним

історичним джерелом, що відтворює політичні оптики суспільств і тим самим розширює інструментарій вивчення міжнародних відносин.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### I. Джерела:

1. Ballot for the Saarland Referendum (January 13, 1935); URL: <https://germanhistorydocs.org/en/nazi-germany-1933-1945/ballot-for-the-saarland-referendum-january-13-1935>
2. Decree of the Reich President for the Protection of the People and State ("Reichstag Fire Decree") (February 28, 1933 URL [https://ghdi.ghi-dc.org/sub\\_document.cfm?document\\_id=2325](https://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=2325)
3. *Kladderadatsch*. Nr. 49, 86. Jahrg. Berlin, 3. Dezember 1933; URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1933/0775/image,info>
4. *Kladderadatsch*. Nr. 50, 89. Jahrg. Berlin, 13. Dezember 1936; URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1936/0825/image,info>
5. *Kladderadatsch*. Nr. 89. Berlin, 28. Januar 1934; URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1934/0080/image,info>
6. *Le Petit Journal*. 1919.07.13; URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717375t/f2.item>
7. *Le Petit Journal*. 1930.03.09; URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k632083c/f1.item>
8. *Punch*. 1919.12.10; URL: <https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Leonard-Raven-Hill-Cartoons/G00002GdkHW9x2vk/I0000JMDAJHNJDn4>

9. *Punch*. London, 1935.02.06; URL:  
<https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Leonard-Raven-Hill-Cartoons/G00002GdkHW9x2vk/I0000vo2xVqxmmDM>
10. *Punch*. London, 1936.02.12; ; URL: [https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000\\_xSMzDQG4iQ/I0000uh6knlRyItk](https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000_xSMzDQG4iQ/I0000uh6knlRyItk)
11. *Punch*. London, 1937.07.21; ; URL:  
[https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000\\_xSMzDQG4iQ/I0000UTN8yM4yQI4](https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000_xSMzDQG4iQ/I0000UTN8yM4yQI4)
12. Senate's Rejection of the Treaty. *Current History* 12, no. 1 (1920): 27–29; URL:  
<https://online.ucpress.edu/currenthistory/article-abstract/12/1/27/122715/Senate-s-Rejection-of-the-Treaty?redirectedFrom=PDF>
13. *Simplicissimus*. München, 3. Juni 1919. 24. Jahrgang, Nr. 10, S. 132; URL:  
<https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2024/page/n131/mode/2up>
14. *Simplicissimus*. München, 17. Juni 1919. 24. Jahrgang, Nr. 12, S. 149; ; URL:  
<https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2024/page/n147/mode/2up>
15. *Simplicissimus*. München, 10. Mai 1922. 27. Jahrgang, Nr. 6, S. 77; URL:  
<https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2027/page/76/mode/2up>
16. *Simplicissimus*. München, 5. April 1922, S. 15; URL:  
<https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2027/page/n14/mode/2up>
17. *Simplicissimus*. Stuttgart, 31. Januar 1927; URL:  
<https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2031/page/585/mode/2up>
18. *Simplicissimus*. Stuttgart, 22. April 1929, S. 36; URL:  
<https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2034/page/36/mode/2up>
19. *Simplicissimus*. Stuttgart, 6. Mai 1929, S. 72; URL:  
<https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2034/page/72/mode/2up>
20. *Simplicissimus*. Stuttgart, 27. Mai 1929, S. 100; URL:  
<https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2034/page/100/mode/2up>
21. *Червоний Перець*. Вип. 1, квітень 1922; URL:  
<https://www.perets.org.ua/>

22. *Червоний Перець*. 1928. Січень, вип. 1,; URL:  
[https://archive.org/details/perec/Perec\\_1928\\_01/page/n6/mode/1up](https://archive.org/details/perec/Perec_1928_01/page/n6/mode/1up)
23. *Червоний Перець*. 1931. Вип. 9; URL:  
[https://archive.org/details/perec/Perec\\_1931\\_09.pdf](https://archive.org/details/perec/Perec_1931_09.pdf)
24. *Червоний Перець*. 1928. Вип. 21. URL:<https://www.perets.org.ua/>  
 II. Історіографії та наукові статті:
25. Варварцев М. М. Генуезька конференція 1922 [Електронний ресурс] // *Енциклопедія історії України*. Т. 2: Г–Д. Київ: Наукова думка, 2004. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Genuezka\\_konferencija\\_1922](http://www.history.org.ua/?termin=Genuezka_konferencija_1922)
26. Голубев А. В. Если мир обрушится на нашу Республику... URL: <https://istmat.org/node/47296>
27. Ефимов, Борис Ефимович. *Ровесник века: Воспоминания*. Москва: Советский художник, 1987. URL: [https://archive.org/details/1987\\_20220412](https://archive.org/details/1987_20220412)
28. Карліна О. М. Візуальна історія як напрям дослідження в сучасній історіографії // *Public history: selected issues : collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2024. Р. 120–140.
29. Кляті капіталісти! 77 карикатур «Перця» про міжнародну політику URL: <https://amnesia.in.ua/perets-cold-war>
30. Кузіна К. ОДПУ/НКВС у радянському плакаті та карикатурі (1930-ті – початок 1940-х рр.). *Вісник Українського центру вивчення історії Голокосту*, № 1 (2019).
31. Маєвський О. «Креолізовані тексти періоду Другої світової війни в медіалізованій культурі сьогодення», у: *Речі і образи: Матеріали конференції “Спеціальні історичні дисципліни в контексті ‘речового’ та ‘візуального’ поворотів європейської гуманітаристики”*. Київ: Інститут історії України НАН України та ін. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi68/0049901.pdf>
32. Маєвський О. *Політичні плакат і карикатура як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939–1945 рр.* / Відп. ред. О. Є. Лисенко. НАН України. Інститут історії України. Київ: Інститут історії України, 2018. 268 с.
33. Метельницька Д. Сатирична графіка Анатолія Петрицького до журналу «Червоний перець» (1927–1928). *Народознавчі зошити*, 6, № 132 (2016).
34. Михалевич В. Пропагандистська сатирична графіка в гумористичній періодиці.

35. Николаева М. Ф. Динамика образа врага в советском плакате (1917–1941). *Диалог со временем*, 39 (2012). URL: <https://roii.ru/r/1/39.25>
36. Папакін Г. Речові та візуальні джерела у загальній джерельній базі історії України. Київ, 2020.
37. Покляцька А. І. Карикатура в радянських сатиричних журналах 1920–1930-х рр.
38. Посівнич, Микола. Степан Бандера в польських тюрмах. *Історична правда*, 9 березня 2011. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2011/03/9/29017/>
39. Прилуцький В. І. Береза Картузька [Електронний ресурс] // *Енциклопедія історії України*. Т. 1: А–В / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 2003. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Bereza\\_Kartuzka](http://www.history.org.ua/?termin=Bereza_Kartuzka) (останній перегляд: 15.12.2025)
40. Рабенчук О. До питання про візуальне джерело історичних досліджень. *Україна ХХ століття*, вип. 17 (2012).
41. *A gúnyos rajzok mögött megbúvó magyar parlamentarizmus*. *Múlt-kor*, 11 April 2022. URL: <https://mult-kor.hu/a-gunyos-rajzok-mogott-megbuvo-magyar-parlamentarizmus-20220408>
42. Baranga, Aurel. Caricaturistul Eugen Taru: “Adam și Eva”. URL: <https://revistaurzica.ro/caricaturistul-eugen-taru-adam-si-eva-a-avut-o-colaborare-permanenta-cu-revista-de-satira-si-umor-urzica/>
43. Bebjak, Pavol. Česká a slovenská politická satira v ČSR v mezivojnovom období. Diploma thesis. Praha, 2025. URL: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/200580/120507915.pdf>
44. Beneš, Eduard. The Little Entente. *Foreign Affairs* 1, no. 1 (1922). URL: [https://is.muni.cz/el/cus/jaro2019/CZS51/um/Little\\_Entente\\_Benes.pdf](https://is.muni.cz/el/cus/jaro2019/CZS51/um/Little_Entente_Benes.pdf)
45. Conferencing the International. Representations: Caricature. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/research/groups/conferencing-the-international/representations/caricature.aspx>
46. Fresnault-Deruelle, Pierre. Le verbal dans les bandes dessinées (1970). URL: [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_15\\_1\\_1219](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1219)

47. Goldstein, Robert Justin. Censorship of Caricature and the Theater in Nineteenth-Century France. URL:  
<https://books.openedition.org/pur/44954>
48. Guja, Aleksandra. Imaginarium urasowienia – reprezentacje Żydów w karykaturze międzywojennej. URL:  
<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/39-urasowienie-i-polityki-widzialnosci/imaginarium-rasy>
49. Herrero-Senes, Juan. A Caricature of Futurism in the Spanish Magazine *Buen Humor* (1923). URL:  
[https://www.academia.edu/17807307/A\\_caricature\\_of\\_Futurism\\_in\\_the\\_Spanish](https://www.academia.edu/17807307/A_caricature_of_Futurism_in_the_Spanish)
50. Italian Ethiopia at The Wolfsonian Library. URL:  
<https://wolfsonianfiulibrary.wordpress.com/2019/08/06/italian-ethiopia-at-the-wolfsonian-library/>
51. Kykal, Tomáš. Před sto lety, 24. října 1921, Československo mobilizovalo. *VHU Praha*, 2021. URL:  
<https://www.vhu.cz/en/pred-sto-lety-24-rijna-1921-ceskoslovensko-mobilizovalo/>
52. Laguna Platero, Antonio, and Francesc-Andreu Martínez Gallego. The Satirical Press and the Struggle for Cultural Hegemony in Spain. *Culture & History Digital Journal* 8, no. 1 (2019). URL:  
<https://www.researchgate.net/publication/334522429>
53. Monzali, Luciano. Mussolini and the First Austrian Republic. URL:  
[https://www.academia.edu/91983745/Mussolini\\_and\\_the\\_First\\_Austrian\\_Republic](https://www.academia.edu/91983745/Mussolini_and_the_First_Austrian_Republic)
54. Núñez Florencio, Rafael. El humor agresivo: el caso de Gracia y Justicia. *Revista de Libros*, 2017. URL:  
<https://www.revistadelibros.com/el-humor-agresivo-el-caso-de-gracia-y-justicia-y-ii/>
55. Picchiorri, Emiliano. La satira del semicolto nel Travaso delle idee. URL:  
<https://www.academia.edu/128611989>
56. Reef, Paul. Framing the League of Nations. MA paper, 2018. URL:  
<https://projects.au.dk/inventingbureaucracy/blog/show/artikel/framing-the-league-of-nations>
57. Scully, Richard. The Political Cartoon: History and Historiography // *Cartoon Conflicts*. Chapter 2. July 2025. C. 17–86.  
URL:  
<https://www.researchgate.net/publication/394084310>

58. Sovadina, Jiří, and Alice Hornová. Mezinárodní vztahy mezi válkami v karikaturách Antonína Pelce. 2013. URL: <https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/mezinarodni-vztahy-mezi-vačkami-v-karikaturach-antonina-pelce/>
59. Srebrakowski, A. Sejm Wileński 1922 roku. Wrocław, 1993. URL: <https://repozytorium.uni.wroc.pl/dlibra/publication/119330>
60. Tamás, Ágnes. The Faces of the Enemy in the Two World Wars. URL: [https://real.mtak.hu/32021/1/tamas\\_WWI\\_WWII\\_u.pdf](https://real.mtak.hu/32021/1/tamas_WWI_WWII_u.pdf)
61. Trivedi, Preeti et al. Town of Chauri Chaura: A Historical Perspective. URL: <https://www.researchgate.net/publication/353317660>
62. Winiarczyk, Olga. Szpilki – Polish Magazine. URL: <https://desa.pl/en/stories/szpilki-polish-magazine/>

### III. Онлайн архіви та бібліотеки:

63. «Червоний Перець» URL: [https://archive.org/details/perec/Perec\\_1928\\_01/page/n5/mode/1up](https://archive.org/details/perec/Perec_1928_01/page/n5/mode/1up)
64. *Borsszem Jankó* Archive. URL: <https://adt.arcanum.com/hu/collection/BorsszemJanko/>
65. *Furnica* : revistă umoristică săptămânală / fond. G. Ranetti, N. D. Țăranu. An. 1 (1904/05) – An. 25 (1929/30). URL: <https://dspace.bcucuj.ro/handle/123456789/65588>
66. Gallica est la bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. URL: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/accueil-fr>
67. *Kladderadatsch*. URL: <https://www.ub.uni-heidelberg.de/Englisch/helios/digi/kladderadatsch.html>
68. *Punch*. URL: <https://magazine.punch.co.uk/archive/>
69. *Simplicissimus*. URL: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2027/page/76/mode/2up>

## **ДОДАТКИ**

### Додаток А



THE GAP IN THE BRIDGE.

Рейвен Гілл Леонарда. The Gap In The Brdige. *Punch*. 1919.12.10

Джерело: <https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Leonard-Raven-Hill-Cartoons/G00002GdkHW9x2vk/I0000JMDAJHNJDn4>

## Додаток Б

## PEACE AND FUTURE CANNON FODDER



Дайсон Вілсон. Peace and Future Cannon Fodder.

17 травня 1919, The Daily Herald.

Джерело: <https://ashweetha.wordpress.com/2012/05/07/treaty-of-versailles-cartoon-analysis-3/>

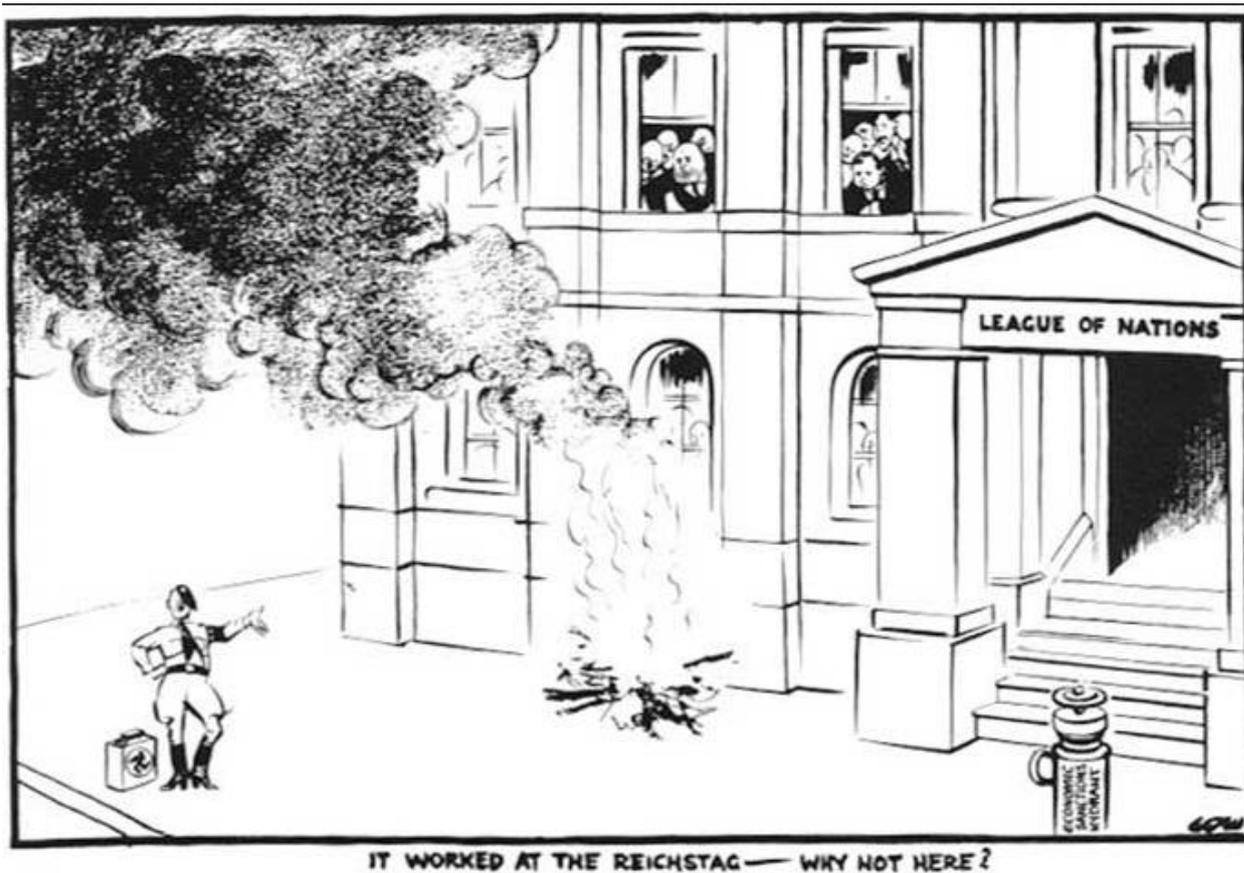
## Додаток В



Лоу Девід. Unlimited Indemnity. Опубліковано в The Evening Standard 1919 року.

Джерело: <https://ashweetha.wordpress.com/2012/05/07/treaty-of-versailles-cartoon-analysis-3/>

## Додаток Г

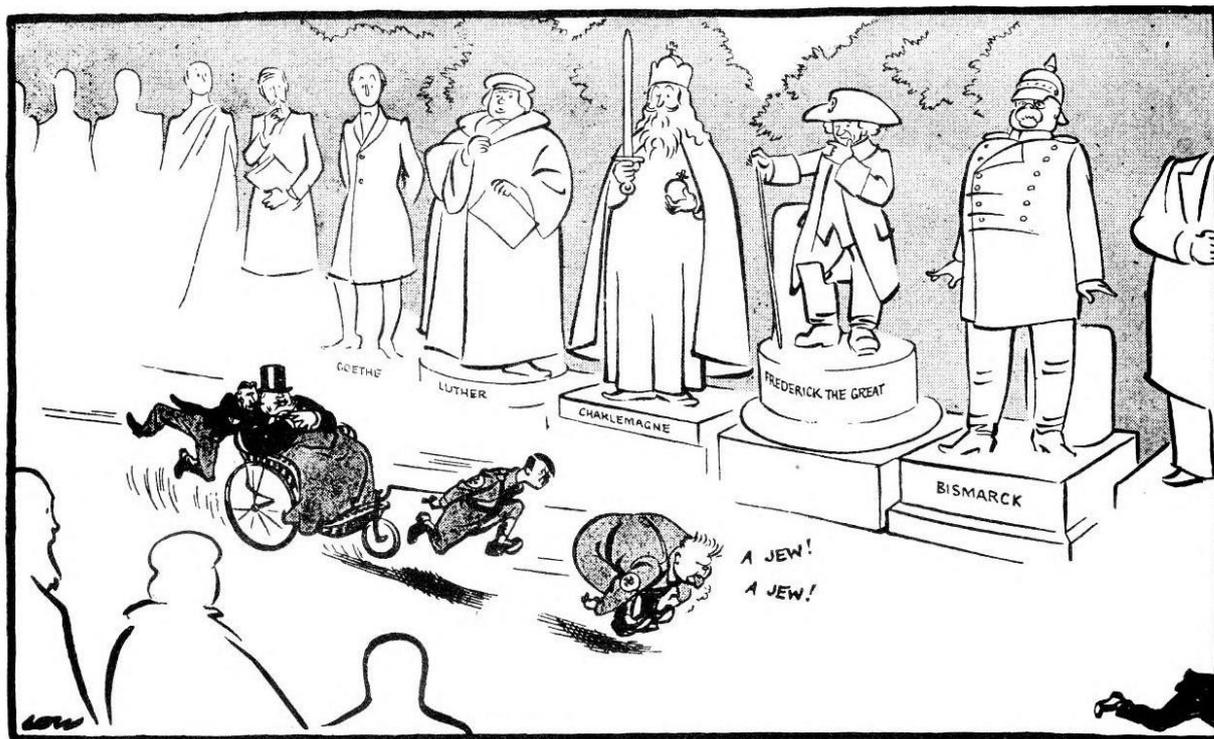


Лоу Девід. IT WORKED AT THE REICHSTAG WHY NOT HERE? .1933 рік.

Опубліковано в The Evening Standard

Джерело: <https://www.historyhit.com/culture/anti-nazi-david-low-cartoons/>

## Додаток Д

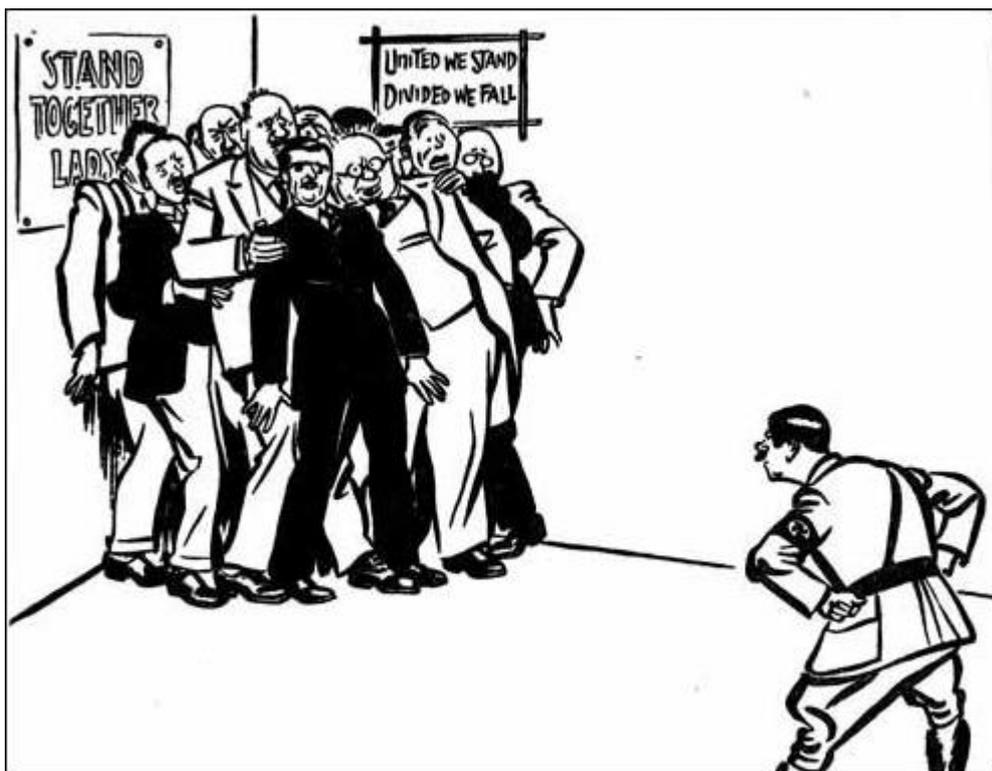


**THE ARYAN RACE – GERMANY 1933**

Лоу Девід. «The ARYAN RACE – GERMANY 1933». Оpubліковано 1933 року  
в The Evening Standard.

Джерело: <https://www.newspapers.com/image-view/751867299/?match=1&terms=Aryan%20Race%20-%20Germany%201933>

## Додаток Е



Лоу Девід. How much will you give me not to kick your pants for, say, twenty-five years?. The Evening Standard 12 березня 1936 року

Джерело: <https://spartacus-educational.com/Jlow.htm>

Додаток Ж



THE EXPANSIONISTS.

"COME ON, BOYS! LET'S ALL MAKE OURSELVES AS BIG AS BULLS."

Бернард Петрідж Джон. The Expansionists. Опубліковано в журналі *Punch*

1936.02.12

Джерело: [https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000\\_xSMzDQG4iQ/I0000uh6knlRyItk](https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000_xSMzDQG4iQ/I0000uh6knlRyItk)

## Додаток 3



## S.O.S.

CHINESE DRAGON. "I SAY, DO BE CAREFUL WITH THAT SWORD! IF YOU TRY TO CUT OFF MY HEAD I SHALL REALLY HAVE TO APPEAL TO THE LEAGUE AGAIN."

Бернард Петрідж Джон. «S.O.S.». Опубліковано в журналі *Punch* 1937.07.21

Джерело: [https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000\\_xSMzDQG4iQ/I0000UTN8yM4yQ14](https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Bernard-Partridge-Cartoons/G0000_xSMzDQG4iQ/I0000UTN8yM4yQ14)

## Додаток И.



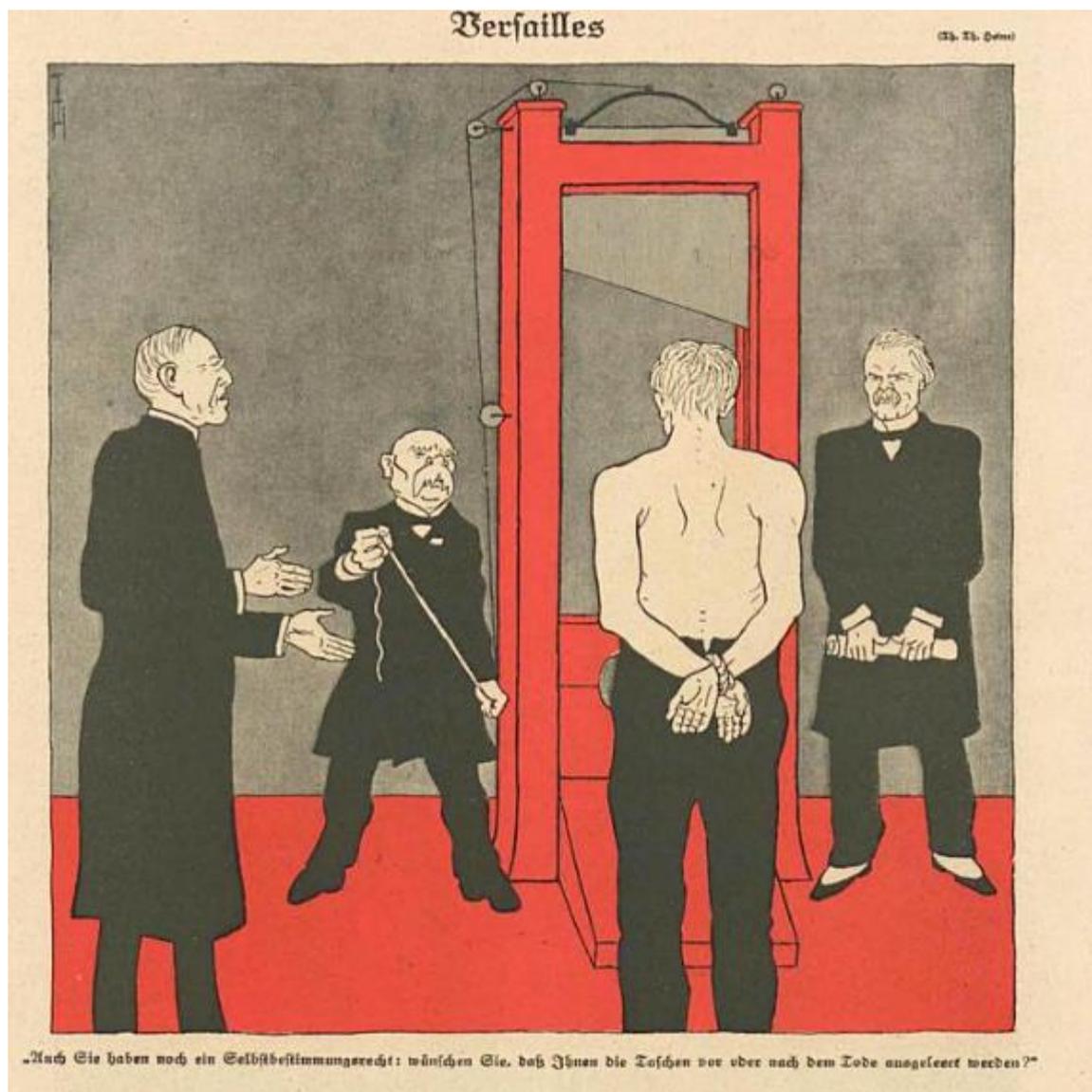
## THE KNIGHT-ERRANT.

"UNHAPPY CREATURE! ONE BY ONE I PROPOSE TO SEVER THE BONDS OF YOUR MISERABLE ENSLAVEMENT."

Леонард Рейвен-Гілл. The Knight-Errant. Опубліковано в журналі *Punch*  
1935.02.06.

Джерело: <https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Leonard-Raven-Hill-Cartoons/G00002GdkHW9x2vk/I0000vo2xVqxmmDM>

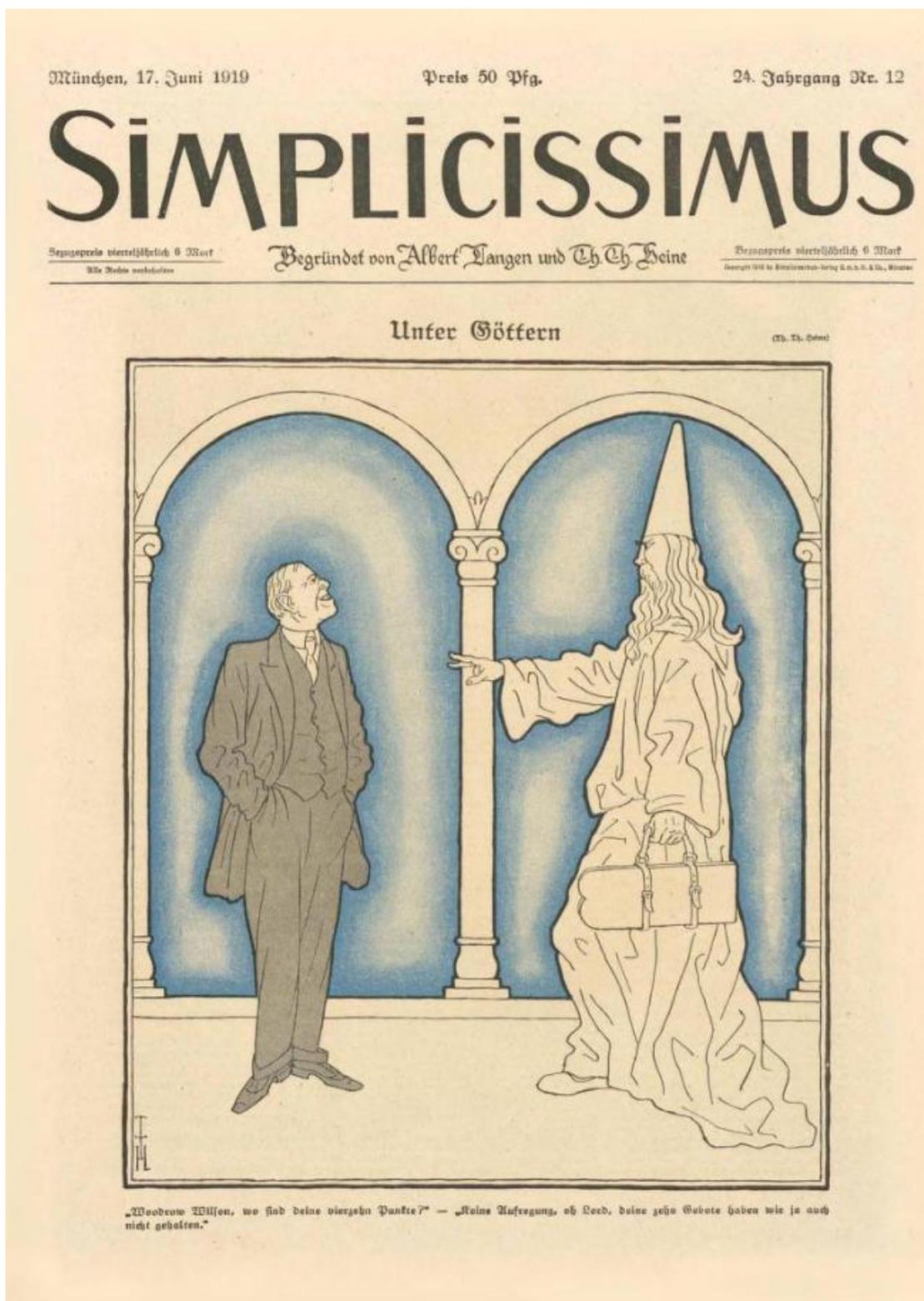
## Додаток К.



Хайне Теодор. «Versailles». Журнал *Simplicissimus*, червень 1919 року.

Джерело: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2024/page/n131/mode/2up>

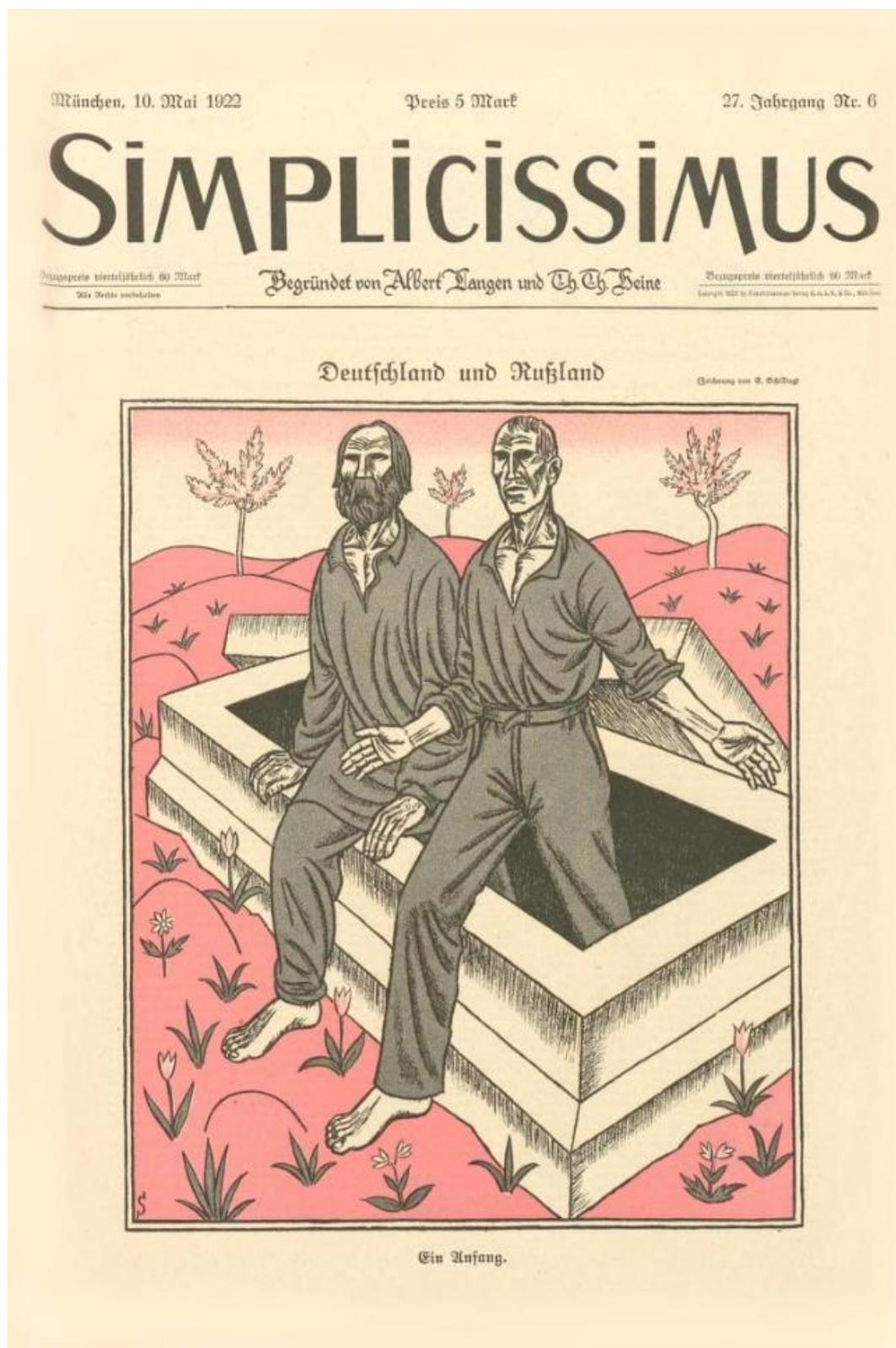
## Додаток Л.



Хайне Теодор. Unter Göttern. Журнал *Simplicissimus*, 17 червня 1919 року.

Джерело: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%202024/page/n147/mode/2up>

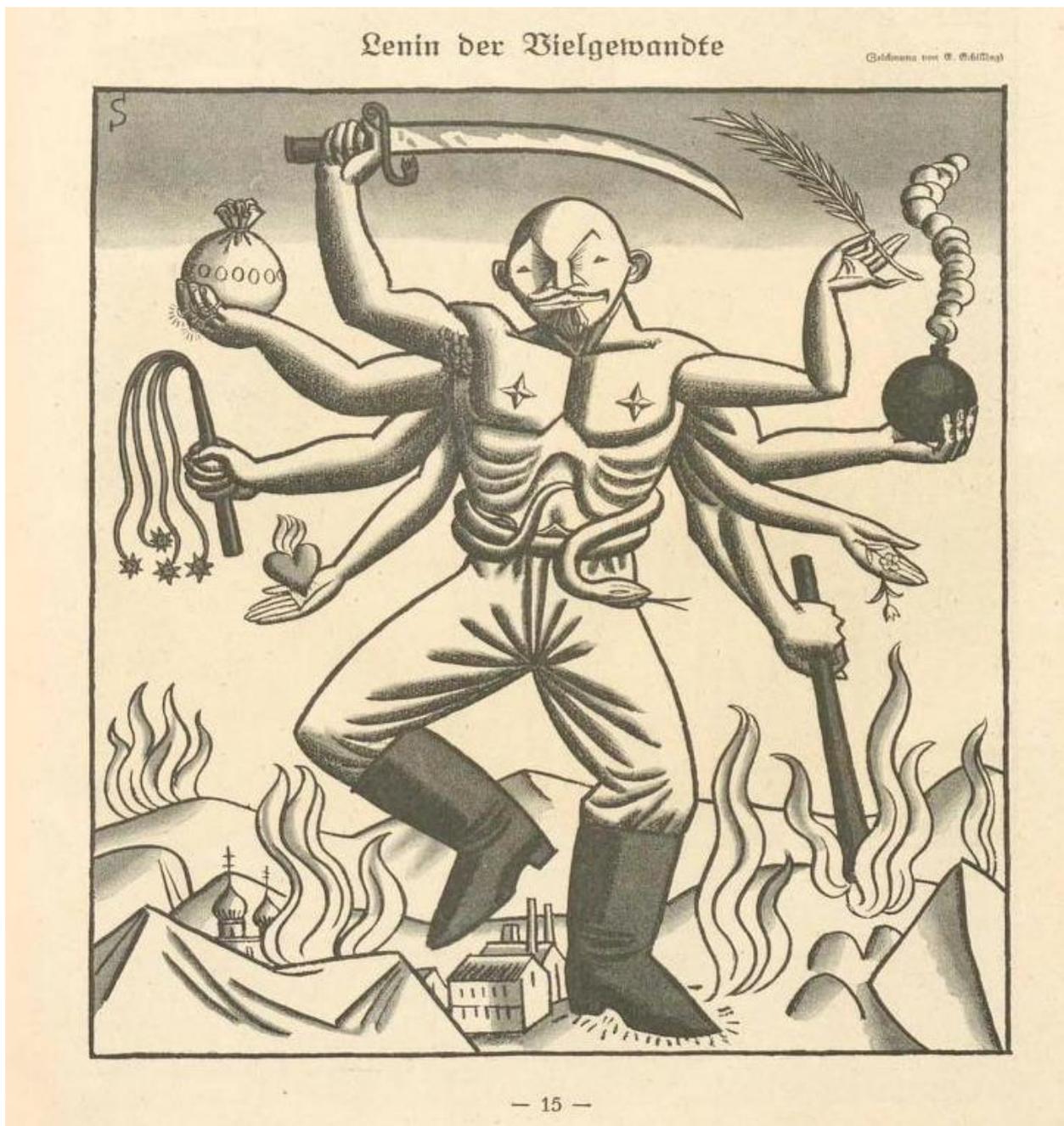
Додаток М.



Шиллінг Еріх. Deutschland und Rußland. Журнал *Simplicissimus* 10 травня 1922 року.

Джерело: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2027/page/76/mode/2up>

## Додаток Н

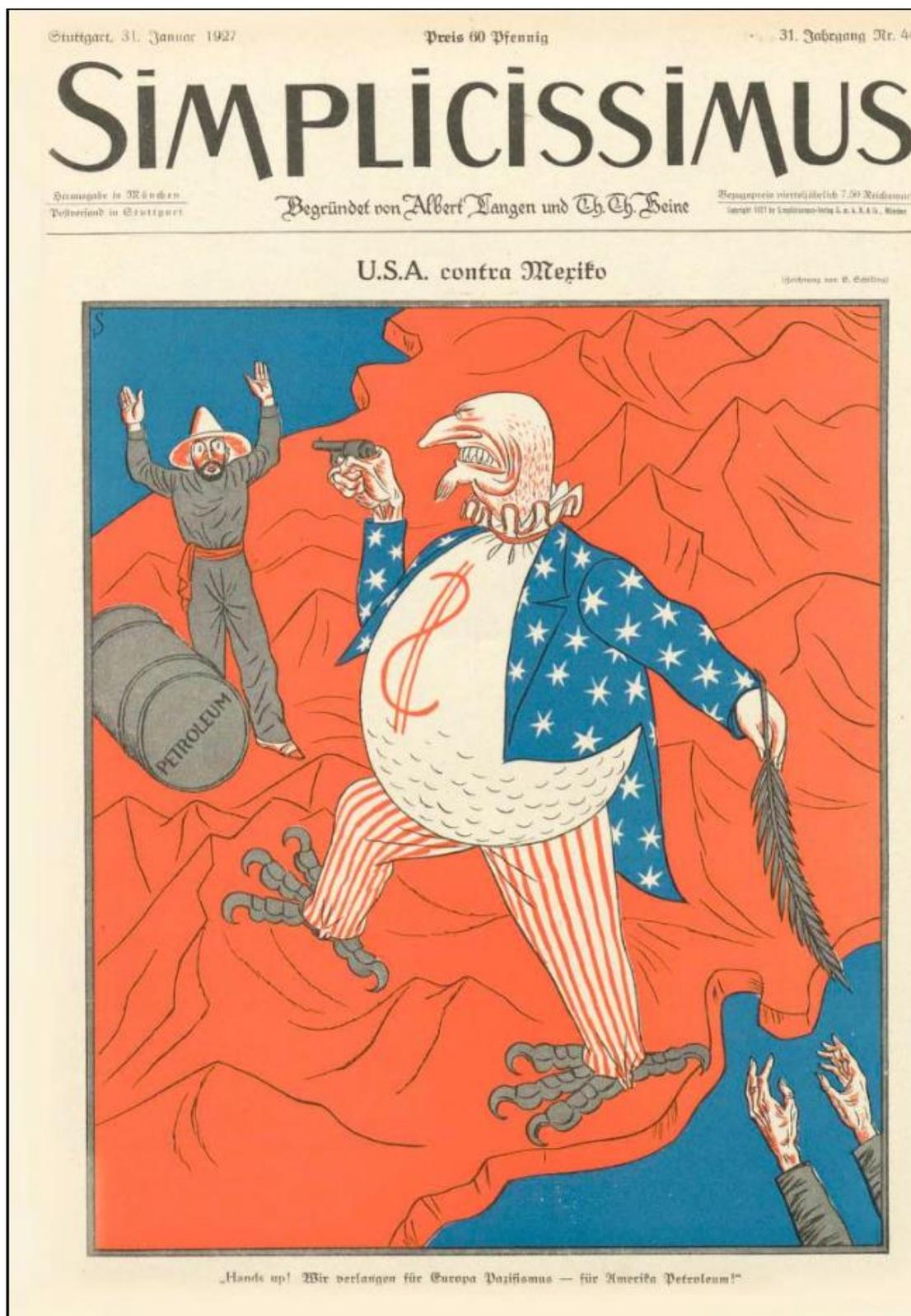


Шиллінг Еріх. Lenin der Vielgewandte

10 травня 1922 року журнал *Simplicissimus*.

Джерело: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2027/page/76/mode/2up>

## Додаток П



Шиллінг Еріх. «U.S.A. contra Mexiko».

31 січня 1927 року журнал *Simplicissimus*.

Джерело: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2031/page/584/mode/2up>

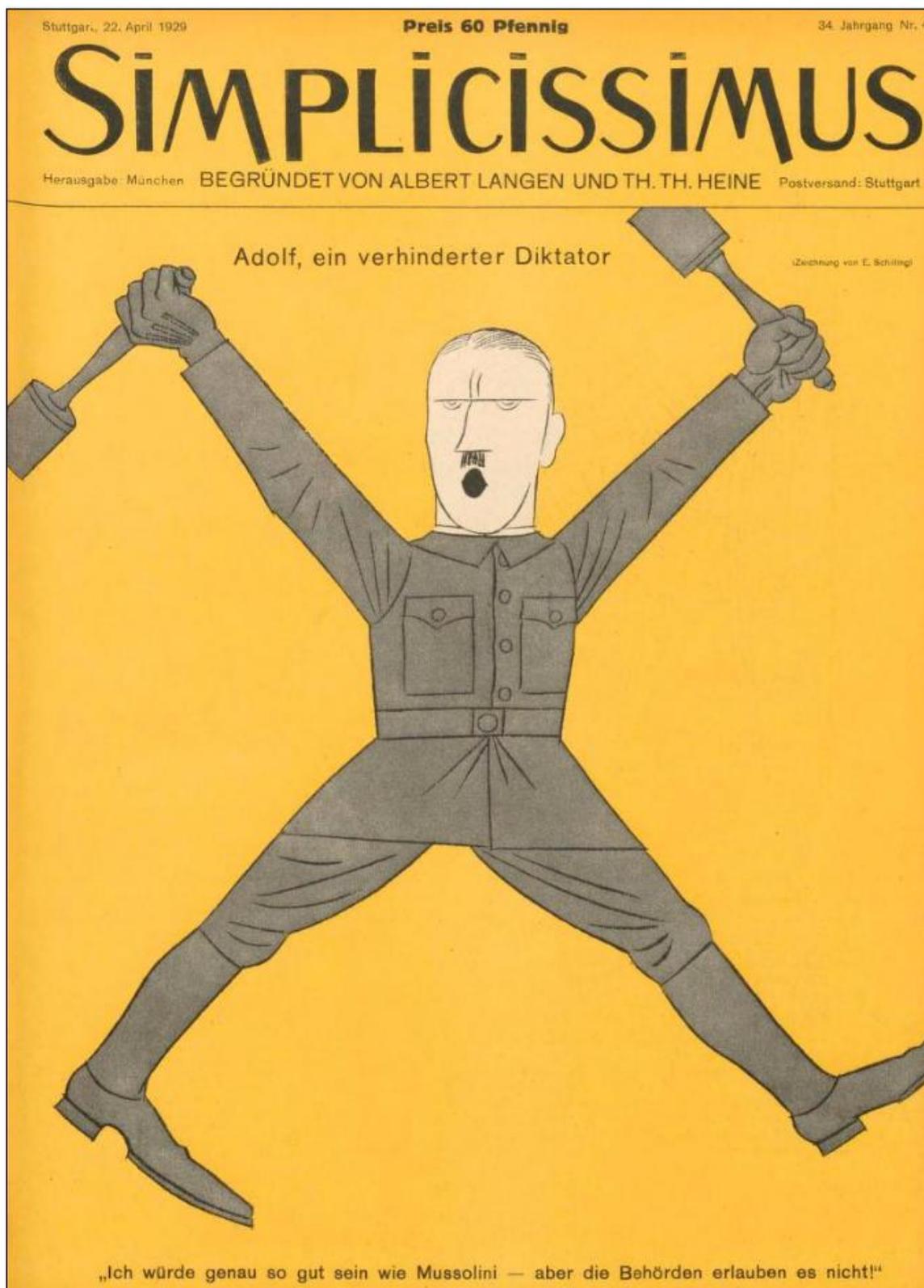
## Додаток Р



Тоні Едуард. «Sklaven Amerikas». Журнал *Simplicissimus* 1929 року 6 травня.

Джерело: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2034/page/72/mode/2up>

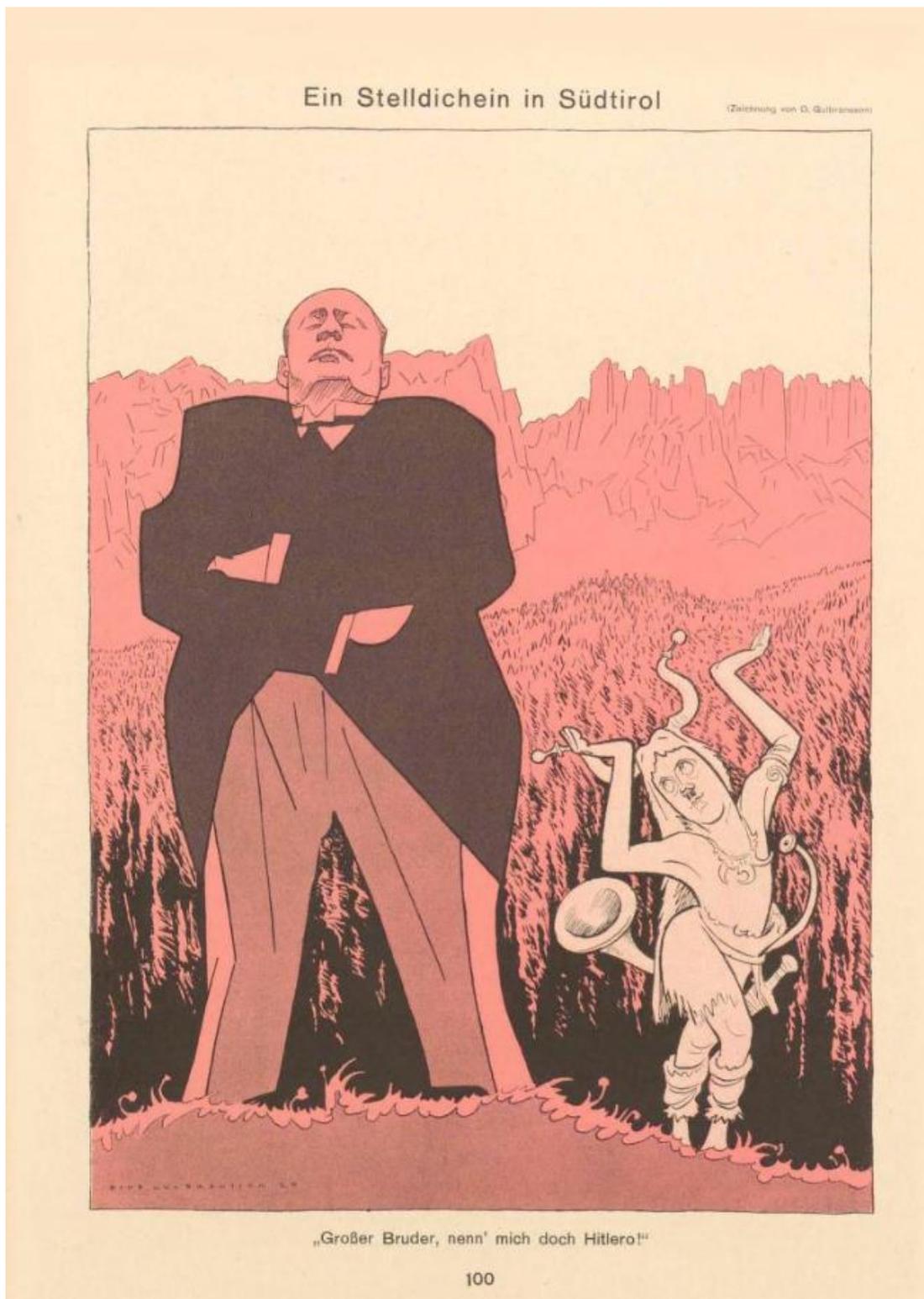
## Додаток С



Шиллінг Еріх. Adolf, ein verhinderter Diktator. 22 квітня 1929 року журнал *Simplicissimus*.

Джерело: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2034/page/36/mode/2up>

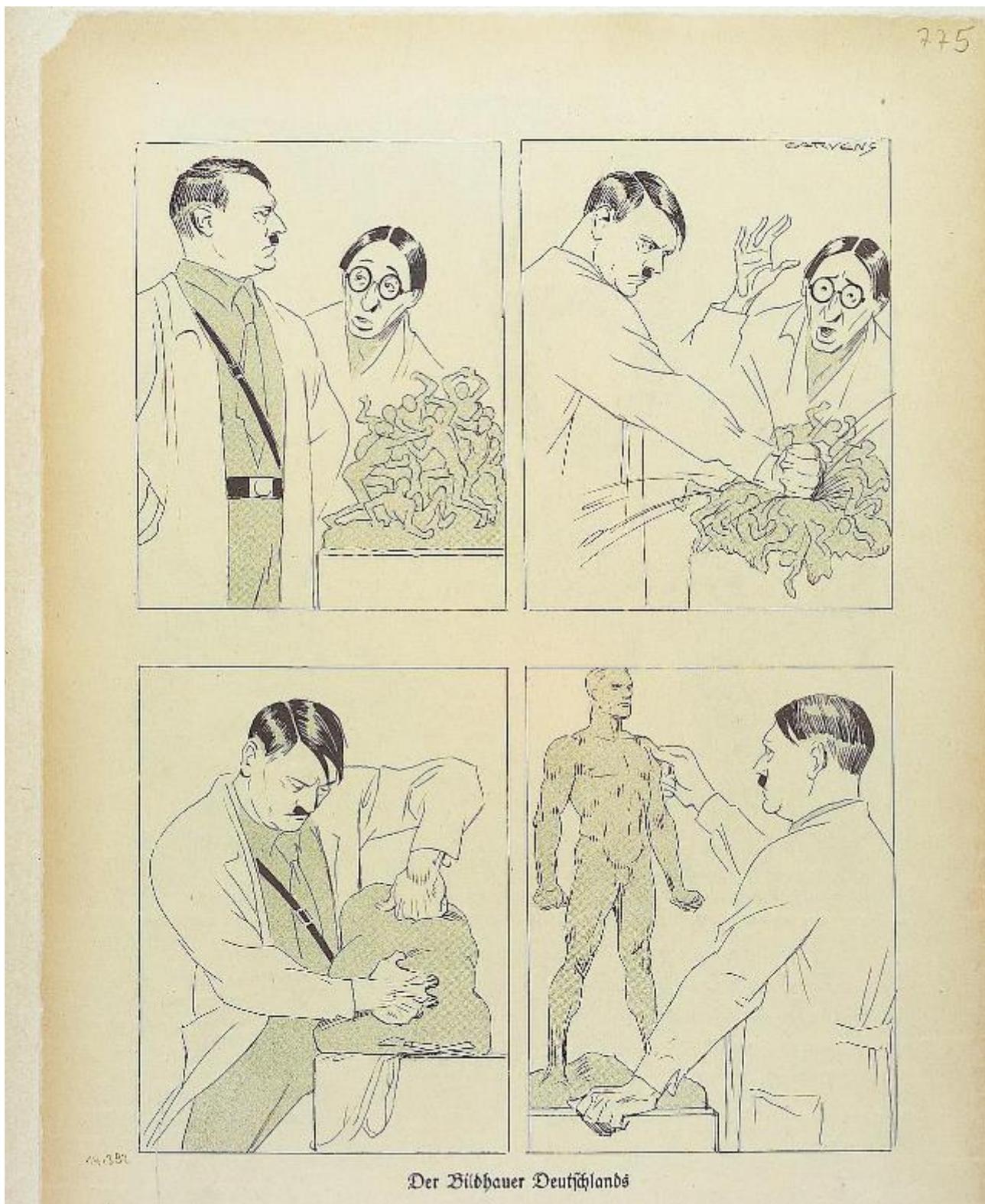
## Додаток Т



Гульбранссон Олаф. Ein Stelldichein in Südtirol. 27 травня 1929 року журнал *Simplicissimus*.

Джерело: <https://archive.org/details/simplicissimus-magazine/Simplicissimus.%20Year%2034/page/100/mode/2up>

## Додаток У



Гарвенс Оскар. Der Bildhauer Deutschlands. 1933 рік 3 грудня.

Джерело: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1933/0775/image/info>

## Додаток Ф



Гарвенс Оскар. Ein gebieterisches Halt. 1936 рік 13 грудня.

Джерело: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1936/0825/image.info>

## Додаток Х



Гаманн Вернер. Heiliges Martyrium. 28 січня 1934 року.

Джерело: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kla1934/0080/image.info>

Додаток Ц



Автор: Анонімний. А Ton Tour Germania!. 1919 рік 13 липня журнал *Le Petit*.

Джерело: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717375t/f1.item>

## Додаток Ш

**AU PAYS DES SOVIETS**

Par ordre du gouvernement, les édifices religieux sont détruits systématiquement.

Автор невідомий. «AU PAYS DES SOVIETS». 9 березня 1930 року *Le Petit Journal*.

Джерело:

[https://www.reddit.com/r/PropagandaPosters/comments/1c8zoao/in\\_the\\_soviets\\_country\\_french\\_illustration\\_9/](https://www.reddit.com/r/PropagandaPosters/comments/1c8zoao/in_the_soviets_country_french_illustration_9/)

## Додаток Ш



Бертільой А. Італійська колоніальна пропагандистська листівка 1936 рік.

Джерело:

[https://www.reddit.com/r/PropagandaPosters/comments/ugofyl/italian\\_colonial\\_propaganda\\_postcard\\_showing/](https://www.reddit.com/r/PropagandaPosters/comments/ugofyl/italian_colonial_propaganda_postcard_showing/)

## Додаток Ю



Автор невідомий. З книги "Obóz odosobnienia w Berezie Kartuskiej 1934–1939"

Джерело: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2011/03/9/29017/>

Додаток Я.

STOSUNKI POLSKO - LITEWSKIE.



*Marszałek Piłsudski.* — Naści, piesku, kielbasę...

*Piesek.* — Choćbyście mi nawet Wilno dali, to zacznę szczekać o Grodno i Białystok, bo już taki jestem...

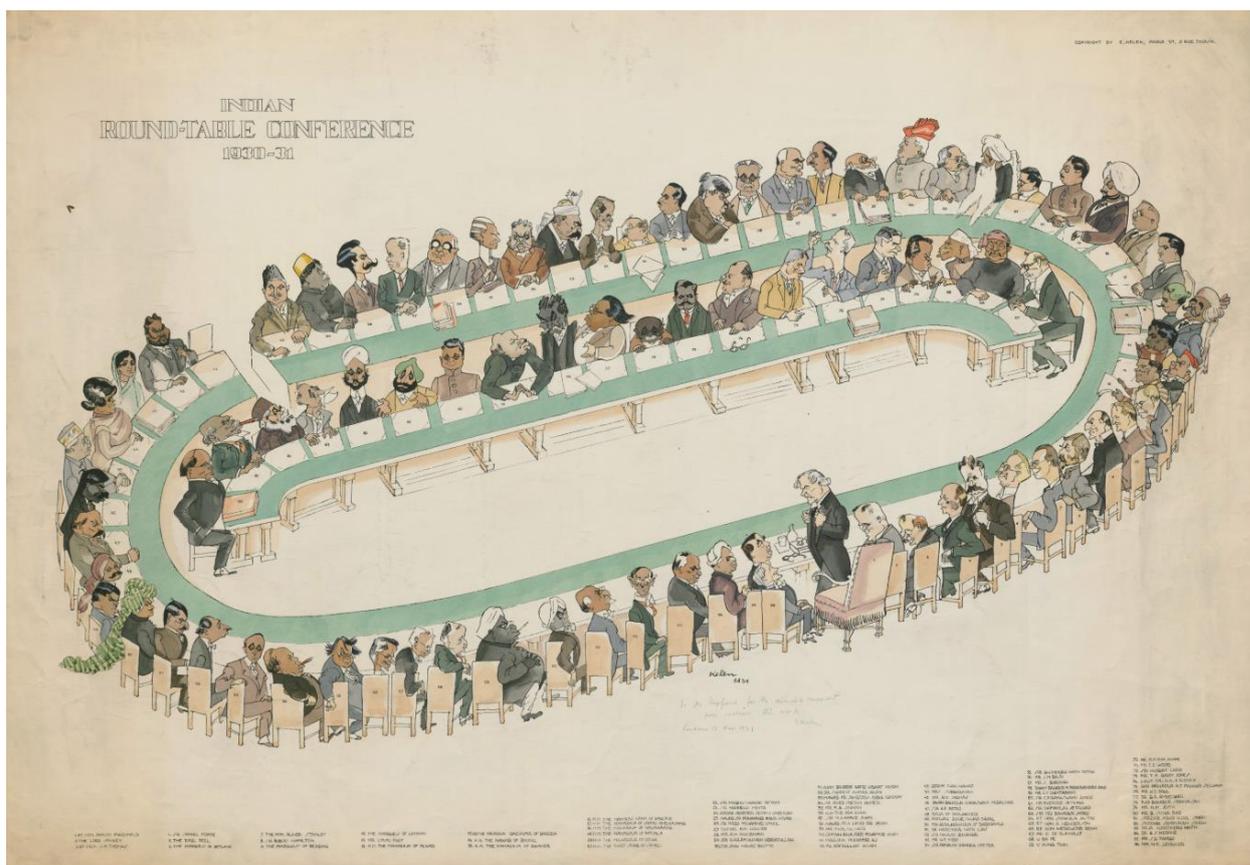
Rydygier Stanisław. Stosunki Polsko-Litowskie. *Mucha* (Warsaw) 66 (1934),

№50, p.4.

Джерело:

<https://crispa.uw.edu.pl/object/files/331097/display/Default>

## Додаток АА

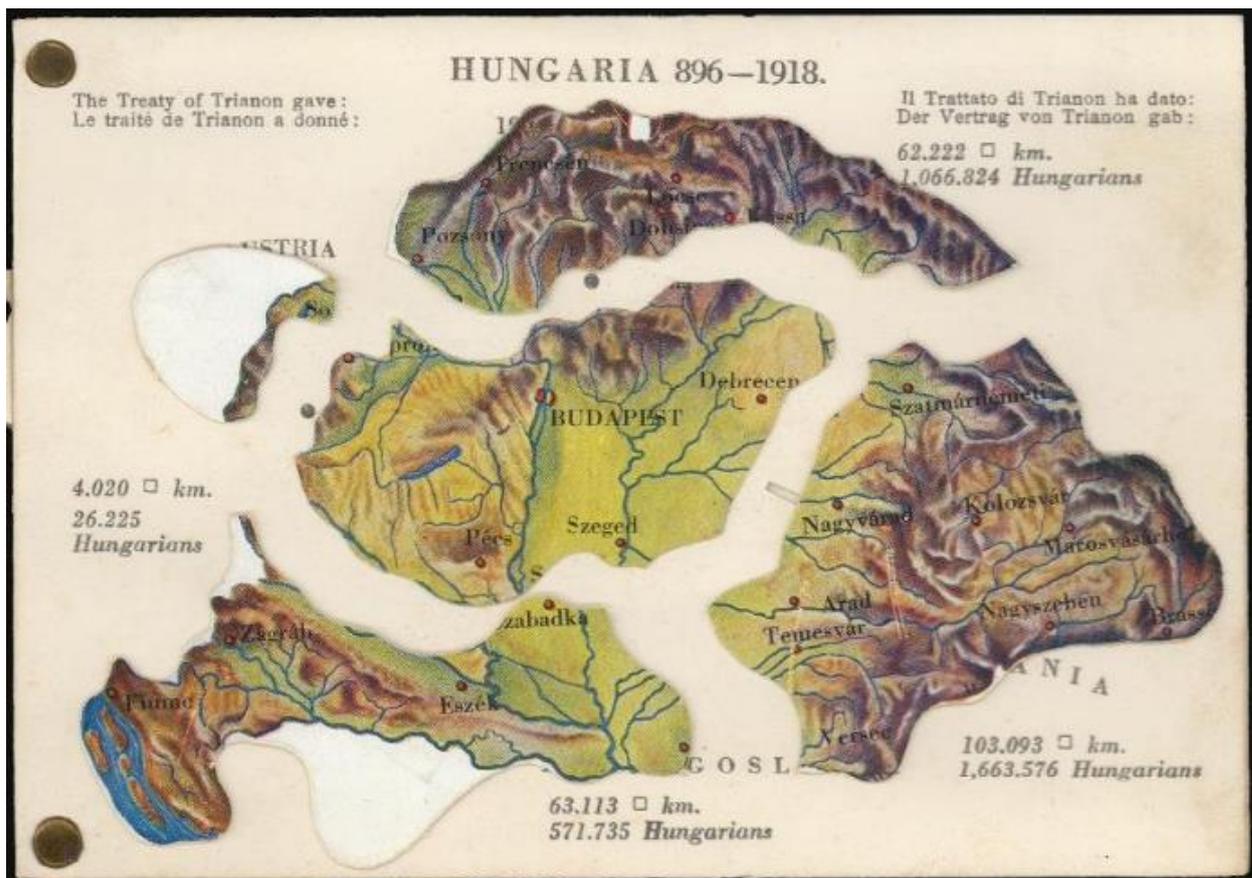


Emery Kelen. Indian Round Table Conference 1930-31. Coloured print. 1931.

Courtesy of British Library (shelfmark P 1524).

Джерело: [https://www.nottingham.ac.uk/research/groups/conferencing-the-international/representations/caricature.aspx?MediaGallery\\_List\\_GoToPage](https://www.nottingham.ac.uk/research/groups/conferencing-the-international/representations/caricature.aspx?MediaGallery_List_GoToPage)

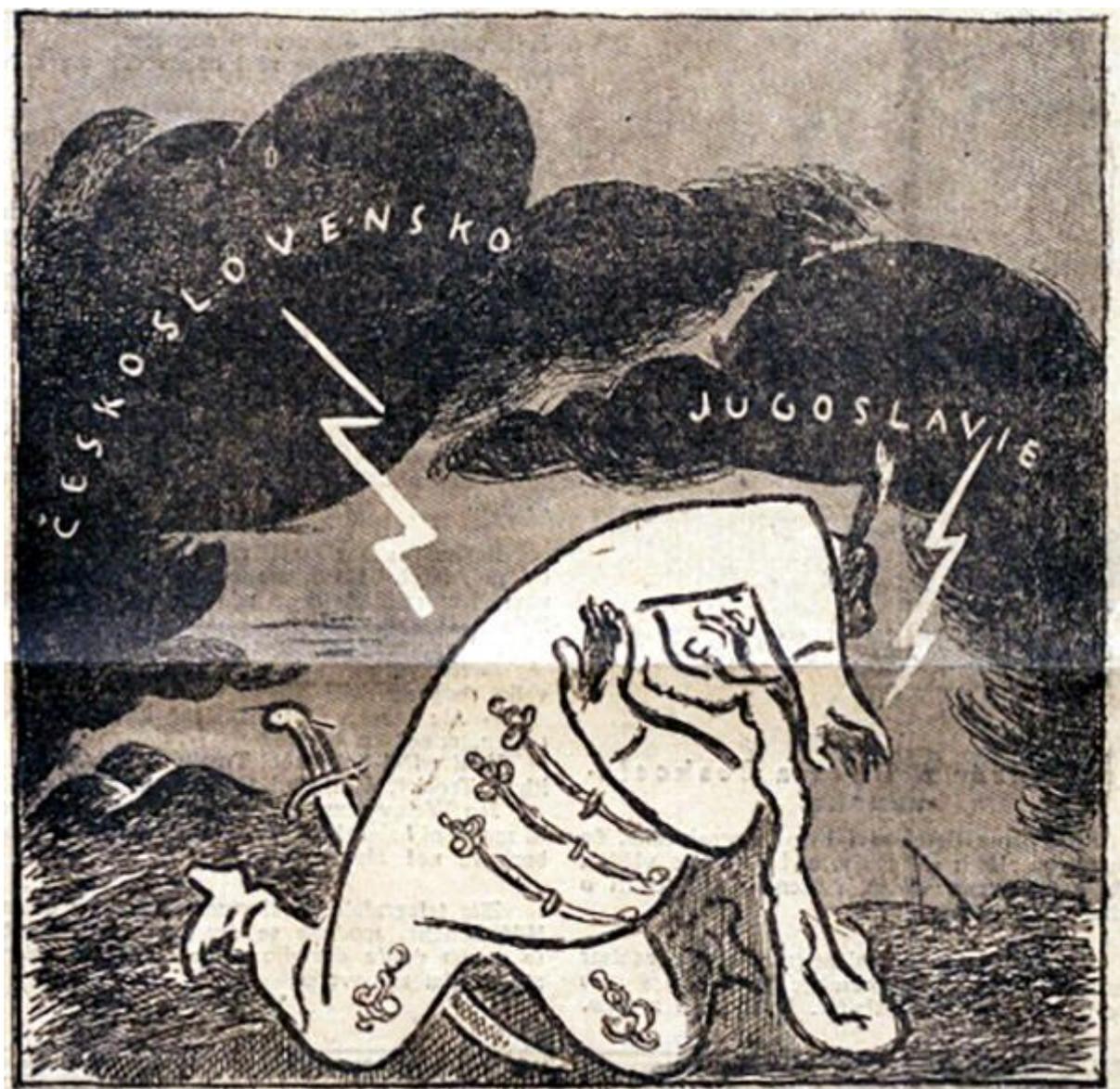
## Додаток АБ



By Hungarian Women's National Association. Hungaria 896-1918, 1920.

Джерело: <https://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/hungary-emich-1920>

## Додаток АВ



Автор невідомий. V satirickém časopise *Korřivý*, 1920.

Джерело: <https://www.vhu.cz/en/pred-sto-lety-24-rijna-1921-ceskoslovensko-mobilizovalo/>

Додаток АІ



Бідло Ф. «Jejich první máj» 3 kvetna, 1934.

Джерело: <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/kultura/politicke-karikatury-aneb-jak-nacisty-palil-dobry-bidlo-128009>

## Додаток АЕ



Бідло Ф. Karikatura Josepha Gobbelse od Františka Bidla

Джерело: <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/kultura/politicke-karikatury-aneb-jak-nacisty-palil-dobry-bidlo-128009>

## Додаток АЖ



Пельц, А. «PROTI BOLŠEVISMU» рік 1937.

Джерело: <https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/mezinarodni-vztahy-mezi-valkami-v-karikaturach-antonina-pelce/>

## Додаток АЗ



Дені В. Установчі збори. Петербург, 1921 рік. (Плакат) Джерело:  
[https://arhive.com/uk/artists/30887~Viktor\\_Nikolaevich\\_Deni/works/540099~Uchreditel'noe\\_sobranie#google\\_vignette](https://arhive.com/uk/artists/30887~Viktor_Nikolaevich_Deni/works/540099~Uchreditel'noe_sobranie#google_vignette)

## Додаток АІ



Черемних М. Капітал та його слуги. 1930 рік.

Джерело: <https://maysuryan.livejournal.com/2830775.html>



## Додаток АЛ



Єфімов Борис. Брестський мир. 1923 рік. Джерело:

<https://maysuryan.livejournal.com/2814999.html>

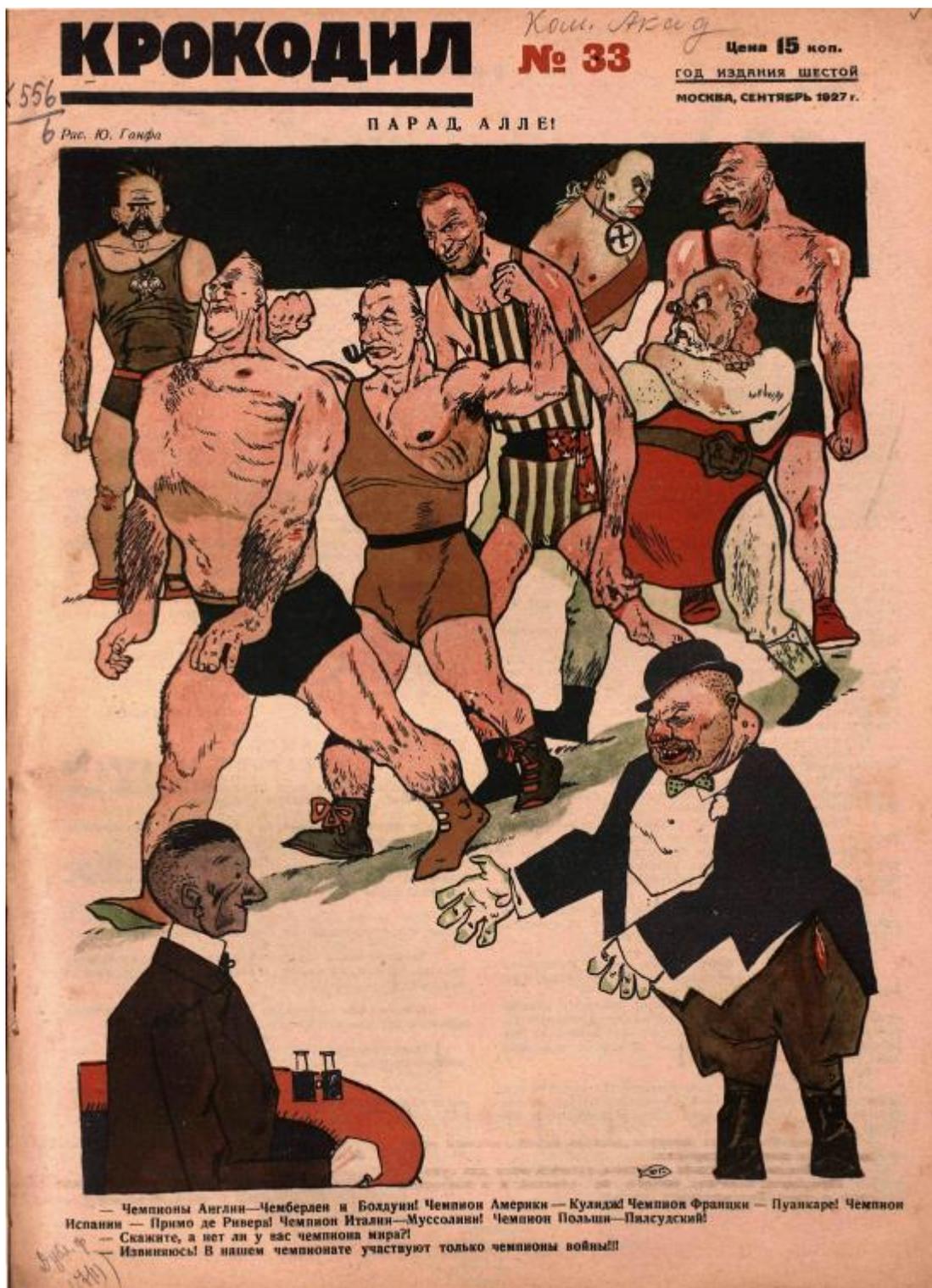
## Додаток АМ

18. Муссоліні на висоті положення. 1926

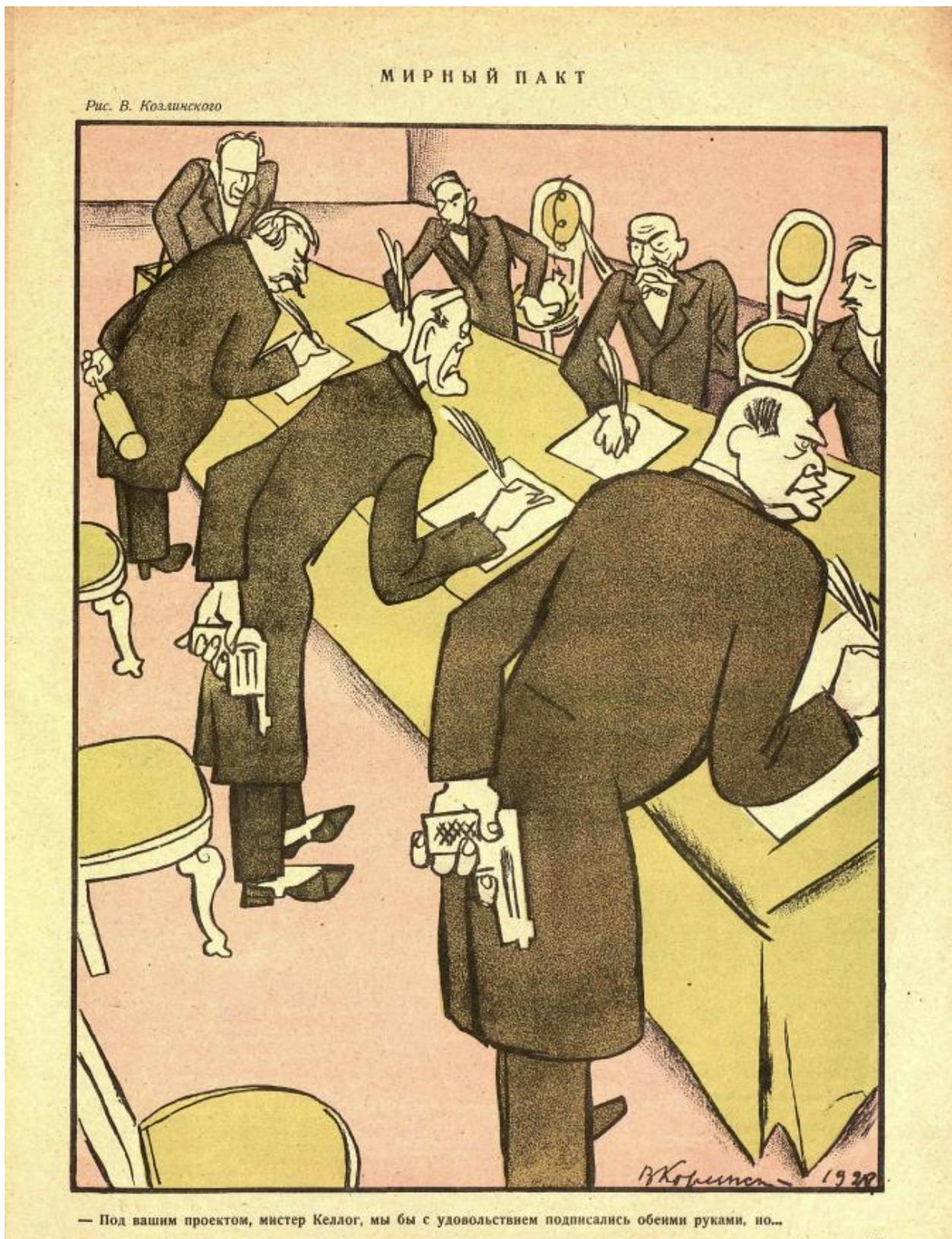


Єфімов Б. Муссоліні на висоті становища. 1926. Джерело:  
[https://imwerden.de/pdf/efimov\\_rovesnik\\_veka\\_vospominaniya\\_1987\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/efimov_rovesnik_veka_vospominaniya_1987_ocr.pdf)

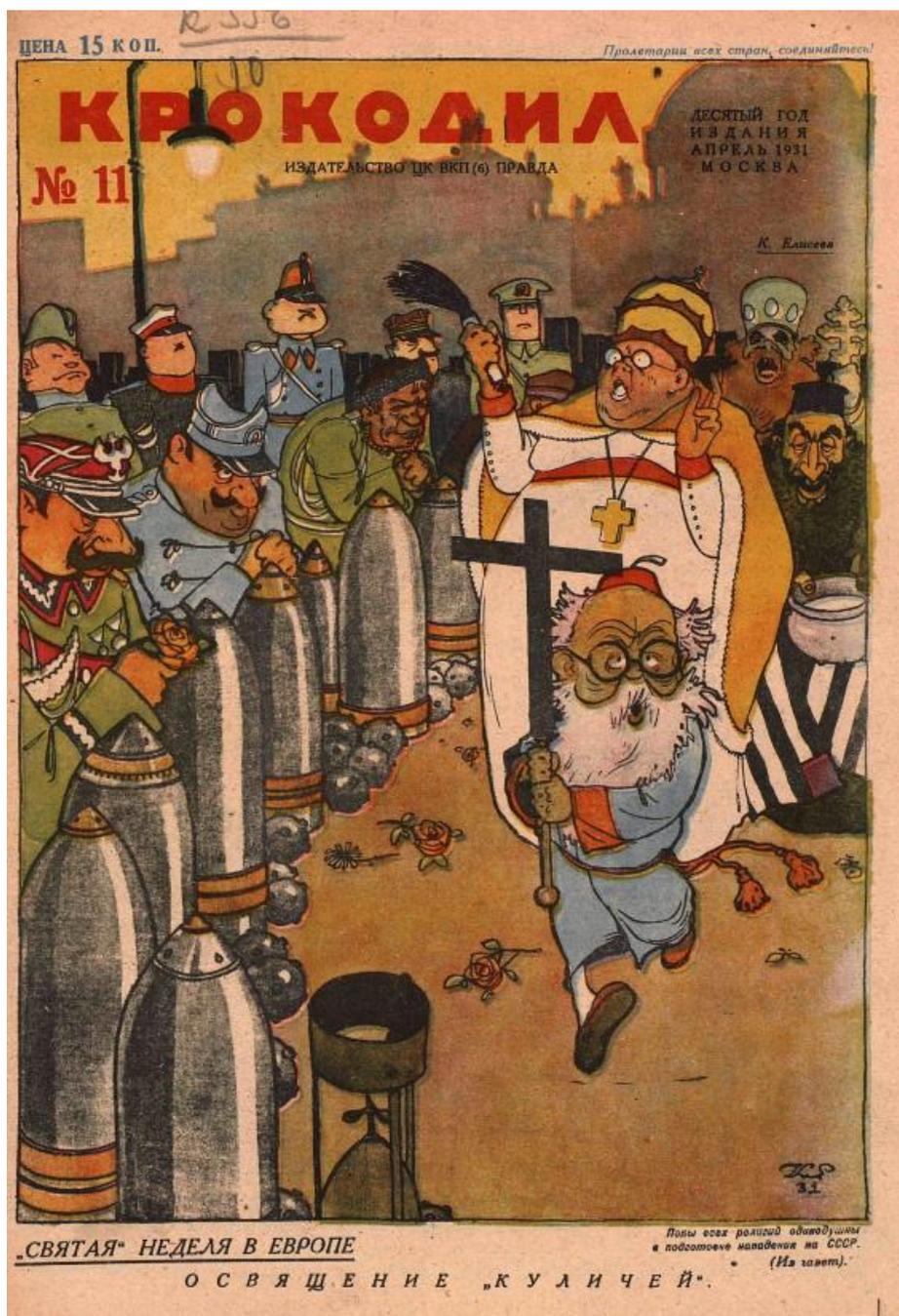
Додаток АН

Ганф Ю. Парад-алле! *Крокодил*. 1927.

## Додаток АП

Козлинский В. Мирный пакт. *Крокодил*. 1928. Август.

## Додаток АР



Елисеев К. Святая неделя в Европе, освящение «Куличей». *Крокодил*. 1931.

№ 11. Апрель.

Джерело:

<https://npnuhistory.wordpress.com/2016/04/22/%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0-20-30-%D0%B3%D0%B3/#jp-carousel-566>

## Додаток АС



Белянин П. В школе Лиги Наций. *Крокодил*. 1931. Август.

## Додаток АТ



*Петлюра.* Дядечку, пустіть і мене до Генуї.  
*Пуанкаре.* Погуляйся, хлопчику, ще трохи в лісі. Подивимося: можна буде—я тебе покличу.

Автор невідомий, без назви. *Перець*. 1922.

Джерело:

[https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB\\_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C\\_1922\\_01/?page](https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C_1922_01/?page)

≡6

## Додаток АУ

16.

ЧЕРВОНИЙ ПЕРЕЦЬ.

№ 1.



Капітал:—А, прокляття!.. Далі Генуї ніяк не стрибнеш!..

Автор невідомий. Карколомний пляжок. *Червоний Перець*. 1922.

Джерело:

[https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D%BB\\_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C\\_1922\\_01/?page=](https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D%BB_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C_1922_01/?page=)

1

## Додаток АФ

## ЯК УЯВЛЯЄ СОБІ РОБОТУ „КРАСІНА“ ЧЕХО-СЛОВАЦЬКИЙ УРЯД

Прага. Міністерство внутр. справ заборонило доклад красініці, молячи: „доклади можуть скористувати для комуністичної пропаганди“ (2 тижнів)

Мад. Самума



— Що? Красініці? Новітнє горел!  
Пропагувати? Це вже — ні!  
Хто знає, що в полярнім морі  
Тоді робили всі вони.

У них на все свої закони,  
Вони для нас цілком чужі.  
Ведмеді Білі — вже ЧЕРВОНІ,  
І з прапорами — всі моржі!!!  
О. К.

1928, №21

Уманський (Самум) Самуїл Абрамович. Як уявляє собі роботу «Красіна»

Чехо-словацький уряд. *Червоний перець*. 1928. № 21. Джерело:

[https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB\\_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C\\_1928\\_21-](https://www.perets.org.ua/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C_1928_21-)

## Додаток АХ

## З НОВОРІЧНОЮ ВІЗИТОЮ ДО АМЕРИКАНСЬКОГО ДЯДЮШКИ

Мал. Я. Бельського

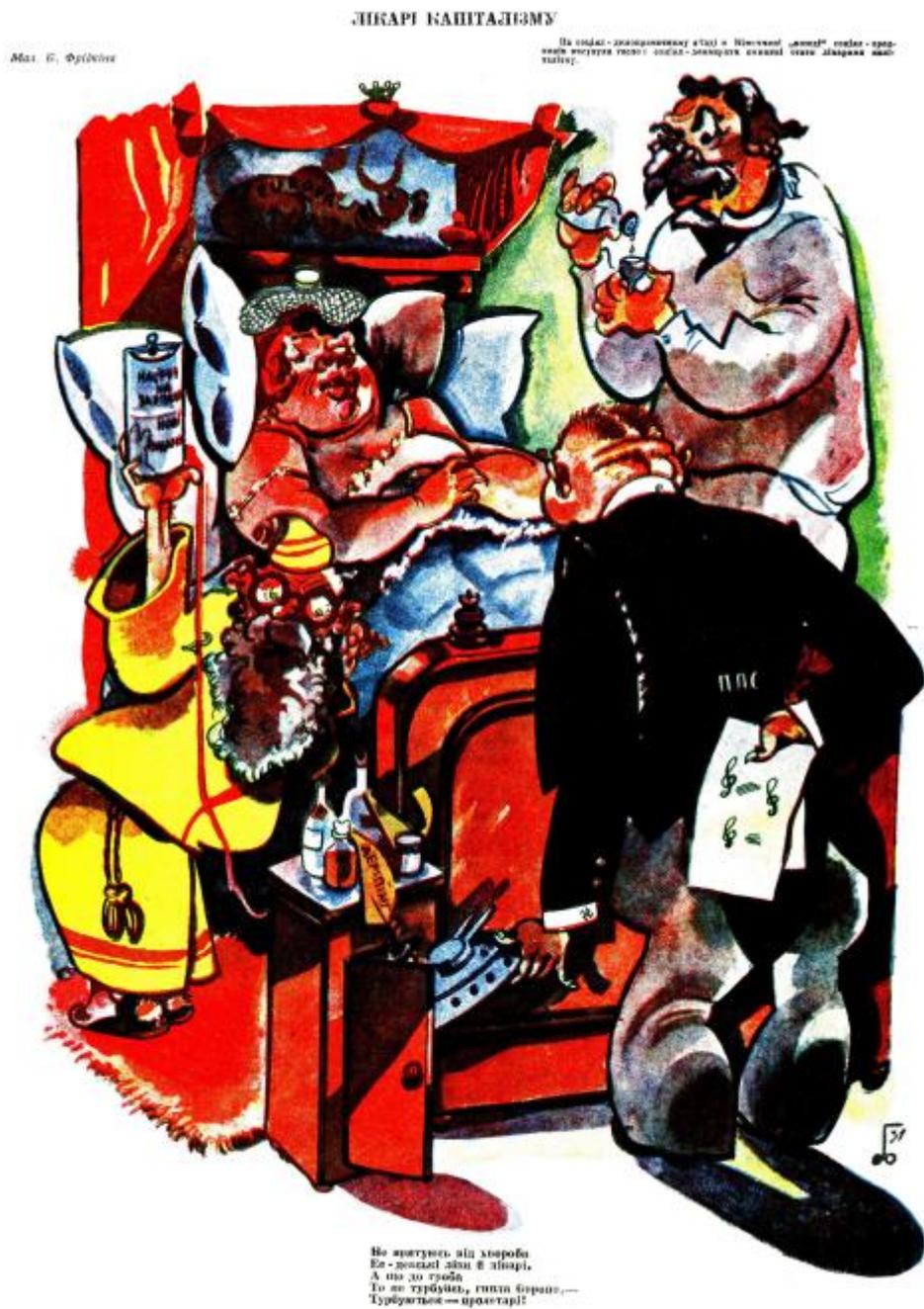
В Західній Європі набу-  
вані золото

Титулеску, Чемберлен, Пілсудський, Брін (хорол): — Чи дома, дома пан-господарі!

Бельський Я. З новорічною візитом до американського дядечки. *Червоний перець*. 1928. Січень.

Джерело: [https://archive.org/details/perec/Perec\\_1928\\_01/page/n6/mode/1up](https://archive.org/details/perec/Perec_1928_01/page/n6/mode/1up)

## Додаток АЦ



Фрідкіна Б. Лікарі капіталізму. *Червоний перець*. 1931.

Джерело: [https://archive.org/details/perec/Perec\\_1931\\_09.pdf](https://archive.org/details/perec/Perec_1931_09.pdf)