

НЕВИМОВНЕ В КІНО. МИСТЕЦТВО РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТРАВМИ І ВПЛИВУ НА ГЛЯДАЦЬКЕ СПРИЙНЯТТЯ

Демура

Алла Анатоліївна

аспірантка кафедри кінознавства,
Київський національний
університет театру, кіно
і телебачення
ім. І.К. Карпенка-Карого,
Київ
alla.demura@gmail.com

Alla Demura

postgraduate student at the
Department of Film Studies,
I.K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television,
Kyiv
alla.demura@gmail.com

Анотація. Стаття аналізує кінематографічні стратегії репрезентації травматичного досвіду та їхній вплив на глядача. У фокусі — типологія підходів: від символічного опосередкування (іронія, метафора, алюзії) до документального фіксування моментів трагедії. Розглянуто візуальні та наративні засоби (мовчання, пауза, фрагментарність), які дають змогу передавати досвід, що важко піддається вербалізації. Теоретичну основу становлять концепції постпам'яті, етики свідчення та травматичного наративу. Особливу увагу приділено українському кіно часів війни — як художньому, так і документальному — у його функції формування колективної пам'яті. Аналіз охоплює приклади з фільмів «Атлантида», «Відблиск», «20 днів у Маріуполі», «Мирні люди» тощо у зіставленні з класичними зразками документального кіно про травму (Клод Ланцман, Ален Рене). Порівняльний підхід дозволяє виявити як універсальні естетичні прийоми репрезентації травми, так і специфіку українського візуального дискурсу, зумовлену культурною та історичною ситуацією.

Ключові слова: репрезентація травми, колективна пам'ять, мовчання, українське кіно, наратив, символ, режисер, актор, емоційний вплив фільму, документальне свідчення.

Актуальність теми дослідження. У сучасних гуманітарних науках репрезентація травми в кіно є однією з ключових тем, адже саме кінематограф здатний передавати складні психологічні й колективні переживання, що часто виходять за межі вербального опису. В українському контексті це питання набуло особливої гостроти через війну, що спричинила нові форми соціальної й особистої травматизації. Дослідження спрямоване на з'ясування того, як художнє та документальне українське кіно формує візуальні образи травми, впливаючи на колективну пам'ять і глядацьке сприйняття. Приклади таких репрезентацій охоплюють як метафоричні естетизовані образи («Атлантида», «Відблиск»), так і документальні свідчення трагедій («20 днів у Маріуполі», «Мирні люди»). Водночас аналіз українського досвіду в співставленні з іншими культурними традиціями відкриває додаткові перспективи для осмислення феномену травми в кіномистецтві. Зіставлення різних національних моделей художньої репрезентації допомагає виявити

спільні та унікальні риси візуалізації травматичного досвіду, а також зрозуміти роль кіно у формуванні механізмів суспільної рефлексії та пам'яті.

Постановка проблеми та її актуальність.

Сучасне кіно дедалі частіше звертається до теми особистої та колективної травми, зокрема в контексті війни та соціальних катастроф. Візуальна мова фільму надає унікальні можливості для репрезентації досвіду, що не піддається повноцінному мовному вираженню. Це «невимовне» супроводжує ключові травматичні події, залишаючи глибокий слід у свідомості людини та спільноти. Репрезентація травми в кіно виконує культурну, психологічну й етичну функції: вона фіксує біль і водночас впливає на формування колективної пам'яті та механізмів співпереживання.

Однак перед митцем постає складне завдання — уникнути спрощення чи естетизації болю, зберегти автентичність і повагу до досвіду іншого. Особливо це стосується українського кінематографу, який реагує на виклики війни. Необхідно проаналізувати, якими художніми засобами режисери передають досвід травми, і як ці стратегії впливають на глядача — емоційно, когнітивно та етично. Це дозволить глибше осмислити потенціал кінематографу в сучасному суспільстві та визначити особливості українського досвіду в загальносвітовому контексті.

Останні дослідження і публікації. Питання репрезентації травми в кіно посідає важливе місце на перетині кінознавства, психології, культурології та теорії медіа. Ця проблема активно осмислюється в сучасній гуманітаристиці, оскільки кінематограф здатний відтворювати та транслювати складні емоційні й колективні переживання, які часто виходять за межі звичних вербальних форм.

Художній феномен «невимовного», тобто того, що не піддається простому словесному вираженню, досліджувався низкою провідних теоретиків. Зокрема, Кеті Карут у праці «Незатребуваний досвід: травма, нарратив, історія» (*Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, 1996), Домінік ЛаКапра «Травма, відсутність, втрата» (*Trauma, Absence, Loss*, 1999) та Шошана Фелман і Дорі Лауб «Свідчення: кризи засвідчення в літературі, психоаналізі та історії» (*Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*) підкреслювали фрагментований характер травми, що ускладнює її передачу й осмислення (Felman,

& Laub, 1992). На думку цих дослідників, травма позначає не тільки психологічну рану, але й порушення самої структури пам'яті й мовлення, що визначає складність її репрезентації в мистецтві.

Окрему увагу приділено ролі кінематографа у фіксації травматичного досвіду. У працях Джанет Вокер «Кіно травми: документування інцесту та Голокосту» (*Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*, 2005) та Енн Каплан «Культура травми: політика терору й втрати у медіа та літературі» (*Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, 2005) аналізується створення так званого «травматичного простору» у фільмі, що дозволяє глядачеві пережити емоції героїв на рівні емпатії. Е. Каплан звертає особливу увагу на залежність художньої репрезентації травми від національного і культурного контекстів, наголошуючи на крос-культурних аспектах сприйняття (Kaplan, 2005).

У дослідженнях Маріанни Гірш «Покоління постпам'яті» (*The Generation of Postmemory*, 2008) розглядається концепція постпам'яті — механізму передачі травматичного досвіду між поколіннями через візуальні наративи, у тому числі кіно. Візуальна мова, на думку М. Гірш, здатна зберігати й транслювати не лише факти минулого, а й пов'язані з ними емоційні стани (Hirsch, 2008).

Техніки відтворення «невимовного» у фільмі досліджують також Лаура Малві «Візуальні та інші насолоди» (*Visual and Other Pleasures*, 1989), яка аналізує роль візуального як катализатора глядацького досвіду (Mulvey, 1989), і Томас Ельзессер «Постмодернізм як робота скорботи» (*Postmodernism as Mourning Work*, 2001), котрий звертає увагу на те, як сучасне мистецтво перетворює травму на естетичний та культурний феномен (Elsaesser, 2001).

Як бачимо, у науковому полі сформувалися кілька основних підходів до аналізу репрезентації травми в кіно: психологічний (дослідження механізмів впливу травми на особистість і пам'ять), естетико-нарративний (вивчення кіномови та художніх прийомів, що забезпечують передачу емоцій і досвіду), а також культурологічний (аналіз впливу колективної пам'яті та історичних контекстів на форми репрезентації).

Попри значний доробок західних дослідників саме специфіка українського кінематографу в аспекті репрезентації травми залишається ще не-



Лл. 1



Лл. 2



Лл. 3



Лл. 4



Лл. 5



Лл. 6

достатньо осмисленою. Окремі аспекти цієї теми досліджувалися в роботах Ірини Зубавіної, Окса-

ни Мусієнко, Олени Оніщенко, Галини Погребняк та інших, однак комплексний міждисциплінарний

аналіз тільки формується. Це зумовлює актуальність подальших студій, спрямованих на з'ясування меж репрезентації травми, ролі індивідуального й колективного досвіду, ефективності різних наративних стратегій (зокрема фрагментарності й мовчання), а також впливу культурного й історичного контексту на глядацьке сприйняття.

Метою статті є комплексне вивчення кінематографічних стратегій репрезентації травматичного досвіду та виявлення особливостей їхнього впливу на глядацьке сприйняття з акцентом на український контекст воєнної дійсності. Для реалізації цієї мети в межах дослідження здійснюється аналіз візуальних і наративних засобів, зокрема мовчання, пауз, фрагментарності та символізму, що дозволяють передати досвід, що не піддається лінійному вербалізуванню. Аналіз зосереджений на специфіці українських фільмів про війну, а також включає порівняння з міжнародним досвідом для виявлення універсальних і культурно обумовлених особливостей глядацького сприйняття. Дослідження також спрямоване на осмислення ролі кіно у формуванні колективної пам'яті та етичному вимірі свідчення.

Виклад основного матеріалу. Осмислення травми — як особистої, так і колективної — є однією з ключових інтелектуальних і культурних проблем сучасності, особливо в контексті суспільств, що переживають війну, масове насильство й тотальні потрясіння. Кінематограф, на відміну від інших мистецьких форм, володіє унікальними можливостями для вираження того, що лишається поза межами мови, — досвіду, який за визначенням Кеті Карут, завжди «є історією рани, що кричить, звертаючись до нас із намаганням розповісти про реальність або істину, недоступну інакше» (Caruth, 1996, p. 4) [тут і далі — переклад А.Д.].

Сучасна гуманітаристика пропонує багатошаровий інструментарій для аналізу травми. Водночас різниця між історичною травмою, пов'язаною з конкретними подіями (LaCapra, 1999), і культурною чи колективною травмою, яка формується через тривалі соціальні й символічні трансформації (Assmann, 2012; Alexander, 2004), дозволяє виявити, як пам'ять ідентифікується, ретранслюється, перетворюється на наративи та ритуали. Поняття постпам'яті (Hirsch, 2008) актуалізує діалог між поколіннями через візуальні образи і свідчення, зокрема в кіно. Саме кінематограф як медіум надає

можливість передавати досвід, що опирається словам, завдяки монтажу, символам, тиші й фрагментації (Assmann, 2012; Caruth, 1996).

Водночас міждисциплінарний підхід є принципово необхідним: травма функціонує не лише в межах психології, а й у полях культурної пам'яті, етики свідчення, теорії наративу (Felman, & Laub, 1992). Саме тому аналіз репрезентації травматичного досвіду вимагає поєднання психологічної чутливості, культурологічного мислення й медіазнавчого інструментарію.

Досвід колективної травми завжди багатоголосий, а кожна спроба його репрезентації натрапляє на межі комунікації. Австрійський есеїст і кінокритик Жан Америк, який пережив нацистські концтабори, наголошував на існуванні нездоланного розриву між тими, хто зазнав катувань, і тими, хто не має цього досвіду. Він називав цю відмінність *character indelebilis* — незгладимою міткою, що назавжди відокремлює жертву від інших. Хоча Ж. Америк публічно ділиться досвідом катувань із надзвичайною для жертви відвертістю, навіть він визнає межу, за якою комунікація стає неможливою: «Біль був таким, яким був. Тут більше нема про що сказати» (Améry, 1980, p. 33). Ця межа, яку часто не здатна подолати мова, стає простором роботи для кіно — медіуму, що може як наблизити глядача до досвіду іншого, так і виявити його незбагненність.

Ці питання — баланс між мовою і тишею, між особистим і колективним, між глядацьким катарсисом і етичною дистанцією — стають предметом подальшого аналізу. Далі буде розглянуто, як режисери сучасного кіно шукають нові форми вираження травматичного досвіду, що не піддається повному осмисленню чи передачі словами.

Мовчання, пауза та фрагментарність як стратегії візуалізації травматичного досвіду. Німецький філософ і літературний критик Вальтер Бенямін наголошував на особливій ролі оповіді та мовлення в подоланні травми, адже символічне висловлення пережитого сприяє інтеграції болю в структуру пам'яті. Казки та притчі, за його спостереженням, здатні перетворювати хаос особистого й колективного страждання на впорядкований наратив, створюючи простір для рефлексії та символічного відновлення цілісності. Водночас В. Бенямін зазначає, що в ХХ столітті «мистецтво розповіді добігає кінця»: стрімкі історичні зміни позбавили людей можливості осмислювати й передавати зна-

ння через звичні наративи. Навпаки, за його словами, «досвід зникав, а дезорієнтація зростала». Після Першої світової війни, як зауважує він, чоловіки поверталися з фронту «мовчазними — не багатшими, а біднішими на досвід, який можна передати» (Benjamin, 1969, p. 84). Травматичні переживання війни виявилися такими невимовними, що багато свідків цих подій втрачали здатність розповідати власні історії у звичних наративних формах. Саме екран, з його візуальним багатоголоссям, перебрав на себе функцію носія пам'яті, здатного передавати фрагментарність і напруження травматичного досвіду. Це безпосередньо пов'язано з тим, як працює людська пам'ять: згадки про травму часто зберігаються не в словесній, а в зоровій формі. Німецька історикня та культурологиня Аляйда Ассман зазначає (2012, с. 234), що образи, які постають у пам'яті, здебільшого виникають у тих зонах, куди не сягає мовна обробка, особливо це стосується травматичного й напівусвідомленого досвіду, і такі спогади тісно пов'язані з медійними технологіями, які надають їм специфічної форми. Вона наводить приклад, що найперші спогади людини зазвичай не виражаються у вигляді думок, а постають у формі яскравих чуттєвих уявлень, які залишаються в пам'яті подібно до дагеротипів. Візуальні медія заповнюють ці прогалини, надаючи форму спогадам, що залишаються невловимими для слів. Візуальна мова мистецтва здатна фіксувати й передавати такі емоційно насичені моменти, які важко описати мовними засобами. У цьому контексті кінемато-

граф виступає як спосіб «перекладу» внутрішніх переживань у зрозуміліші форми, що зберігають пам'ять про травму й роблять її доступною для колективного осмислення. Такі образи часто проковують у глядачів сильні емоції та стають інструментом для особистої та суспільної рефлексії. Одним із символів здатності екрану передавати досвід, що опирається мовній артикуляції, є сцена з фільму Сідні Люмета «Лихвар» (1964), у якій Род Стайгер в ролі Сола Назермана втілює стан людини, охопленої невимовною травмою. Після вбивства Хесуса Ортиса – молодого помічника, який бачив у Солі вчителя і був для нього єдиною близькою людиною — герой схиляється над його тілом на вулиці (іл. 1, 2). Сол намагається закричати, але замість голосу — лише німий крик, зафіксований у викривленому обличчі та напрузі всього тіла (іл. 3, 4, 5, 6). Цей крик не озвучує біль, але повністю його втілює, відкриваючи глядачеві те, що сам герой не здатен проговорити. У ньому сходяться всі його втрати — і теперішня, і та, коли в концтаборі загинула його родина. Беззвучний вибух болу несе глибоку емоційну силу: через образ Сола кіно передає те, що не можна артикулювати словами, лише співпережити.

Цей потенціал активно досліджується в сучасному кінознавстві. Теоретики, зокрема Джанет Вокер (Walker, 2005), Енн Каплан (Kaplan, 2005), Лаура Малві (Mulvey, 1989) та Томас Ельзессер (Elsaesser, 2001), аналізують, як візуальна мова, монтаж, звук, мовчання та символічні образи здат-



Іл. 7



Лл. 8

ні стати засобом емпатії, рефлексії та етичного осмислення болю. Особливу увагу вони звертають на такі прийоми, як фрагментарність наративу, навмисні паузи, тривале мовчання героїв, відсторонене або суб'єктивне кадрування, варіативність роботи з архівними матеріалами чи створення простору «відсутності». Е. Каплан слушно зауважує, що саме національний контекст, історична пам'ять і медійні традиції визначають художні способи осмислення травматичного досвіду (Kaplan, 2005, p. 9).

В українському кінематографі це особливо помітно на прикладі творчості Валентина Васяновича. В «Атлантиді» (2019) мовчання та фрагментарність набувають майже ритуального характеру:

глядач занурюється в простір постапокаліптичної України, де біль і втрата проявляються в довгих статичних планах, пустоті кадру, повторюваних побутових діях і відчутті тотальної ізоляції. Відсутність звичних діалогів, гучної музики чи ефектних подій підкреслює психологічну «мертвотність» світу, який щойно пережив катастрофу. Простір і час у цьому фільмі сприймаються як фрагментовані, а травма стає невидимою, «розчинившись» у повсякденності, де навіть емоції передаються через мовчання та мінімалізм.

У «Відблиску» (2021) режисер по-іншому підходить до репрезентації болю: натуралістична, затяжна сцена катувань українського військового,



Лл. 9



Лл.10



Лл.11

знята загальним планом з відчутною документальною точністю, викликає в глядача потужний емоційний шок (іл. 7). Цей момент ставить питання про межі зображуваного та про етичну відповідальність митця: В. Васянович свідомо не фрагментує цю сцену і не «полегшує» її сприйняття монтажем, натомість пропонує глядачу зіткнутися з реальністю страждання без фільтрів (іл. 8). Однак далі фільм робить крок від натуралізму до внутрішнього світу героя: травма не проговорюється, не візуалізується в деталях, а переживається як мовчання, статика, відсутність звукової доріжки та «гнітюча тиша», що охоплює Сергія після полону. Його досвід стає прикладом того, як травма змінює не лише тіло, а й саме сприйняття часу, простору, себе й інших (іл. 9).

Сумарно ці дві стрічки ілюструють, наскільки багатоголосим і складним може бути екранне «свід-

чення» травми. У кожному випадку вибір стратегії — мовчання, фрагментарність, натуралізм чи візуальний мінімалізм — визначає, чи може глядач лише «побачити» біль, чи буде змушений співпережити його як особистий досвід. У цьому підході В. Васянович виявляє ідейну близькість до сучасних теоретиків кіно, адже розглядає кінотекст як простір співучасті, у якому болісний досвід набуває сенсу через спільне проживання та осмислення, а не через пасивне споглядання.

Символізм та іронія як інструменти репрезентації травми. Ще однією ключовою стратегією кінематографічної репрезентації травматичного досвіду є використання символів, алюзій та іронічних кодів, що дозволяють відтворювати складні емоційні й колективні переживання, уникаючи прямолінійності чи надмірної деталізації. Символічний



Лл. 12



Лл. 13



Лл. 14



Лл. 15

образ у кіно трансформує індивідуальний біль у впізнавану культурну матрицю, водночас створюючи простір для багатозначного тлумачення.

Особливої гостроти символізм та іронія набувають у документальному фільмі Павла Фаренюка «Ой горе, це ж гості до мене» (1989), присвяченому досвіду Голодомору та радянських репресій. Уже сама назва стрічки є алюзією на вірш Павла Тичини «Загупало в двері прикладом...», написаний у 1921 році. Наступні рядки поезії відкривають жахливу суть ситуації, яка спочатку маскується під традиційний мотив української гостинності:

... ой горе, це ж гості до мене!

Та чим же я буду вітати — іще ж не вварився синочок...

У цьому фрагменті — концентрований трагізм Голодомору: символізм і гірка іронія формують місток між особистим та колективним досвідом, між приватною трагедією й національною пам'яттю. Шокує усвідомлення, що жінка збирається частувати «гостей» власною дитиною, несе значніший травматичний потенціал, ніж будь-яке документальне свідчення. У фільмі П. Фаренюка цей мотив посилюється кадрами руїни, обличчя героїні, яка мовчить, але в її виразі читається глибокий біль, скорбота, втома, і водночас відсутністю прямого зображення жахить — саме тому глядач опиняється «загиснутим» між культурною іронією та неможливістю відступити від жахливої правди (іл. 10, 11, 12, 13). Така інтерпретація алюзії змушує глядача переглянути звичний казковий чи пі-

сенний мотив гостинності: він перетворюється на страшний символ абсолютної втрати людяності, підмінений виживанням будь-якою ціною. Це впливає у стратегію опосередкованої репрезентації травми — коли режисер відмовляється від натуралістичних сцен на користь символічних, спонукаючи до глибшого осмислення й емоційного шоку (іл. 14, 15).

У цьому контексті іронія — не «захисна оболонка», а потужний художній засіб, що відкриває простір для переосмислення колективної катастрофи й осмислення «невимовного» болю. Не менш значущим є образ хатини, що просіла в землю: це символ забутої правди, зниклої справедливості й колективної травми, що досі не проговорена до кінця. Через побутову деталь, поетичну алюзію і гірку іронію, фільм створює багатоплановий наратив, що діє на рівні емоційної пам'яті й культурної свідомості.

Подібну гірку іронію спостерігаємо в документальному фільмі Юлії Лазаревської «Без пафосу» (2002), яка досліджує трагедії сталінських репресій та Другої світової війни, зокрема Бабиного Яру крізь призму особистих спогадів, міських пейзажів і авторських інсталяцій (іл. 16, 17, 18, 19). Тут режисерка майстерно поєднує побутову конкретику, наприклад, звуки повсякденного життя, фрагменти старих фотографій — із символічними образами саморобних скульптур. Ці об'єкти позбавлені нарочитої патетики, що й відображено у самій назві стрічки, — і саме завдяки цьому стають носіями глибокого трагічного змісту (іл. 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27).



Іл.16



Іл.17



Іл.18



Іл.19



Іл.20



Іл.21

Іронія в цій стрічці проявляється на різних рівнях: у несподіваному поєднанні «малого» та «великого», у зміні тональності зі спогаду на коментар, у використанні звичних, навіть затертих формул. За-

вершальна фраза однієї з героїнь «Яке було весілля! Які були всі щасливі! І померли в один день...», стає алюзією на фінал казок, що традиційно обіцяє спокій і гармонію. Ю. Лазаревська завершує емоційну роз-



Ил.22



Ил.23



Ил.24



Ил.25



Ил.26



Ил.27

повідь про щасливе весілля-зображенням «Дороги смерті» — низки фігурок, які уособлюють єврейську громаду, приречену на знищення. Цей прийом ство-

рює гострий когнітивний дисонанс: гепі-енд трансформується на іронічний епітафій, а казковий троп «щастя» — на візуальну й моральну трагедію (ил. 28).



Л. 28

Таке переосмислення звичних мовних кліше в документальному кіно має кілька концептуальних функцій. По-перше, іронія тут розкриває глибину розриву між повсякденням і катастрофою: банальні речі набувають моторошного значення, і саме ця «зламана» символіка дозволяє глядачу усвідомити жах трагедії. По-друге, іронія діє як своєрідний міст між глядачем і темою фільму, дозволяючи не відсторонюватися від болю, а, навпаки, «вивільнити» й прожити складні емоції в безпечнішій формі. Це дає змогу рефлексувати над катастрофою, не впадаючи в пафос або жорстокий натуралізм. Потретьє, іронія і символічність у «Без пафосу» наочно ілюструють концепцію травматичної пам'яті, яку неможливо опрацювати лише мовними засобами або фактологічним викладом. Ю. Лазаревська, зберігаючи дистанцію, використовує прості й навіть наївні елементи, щоб підкреслити незбагненність і «невимовність» масової трагедії. Тут, як і у фільмі П. Фаренюка, іронія стає не просто формою «обходу» болю, а способом відновлення зв'язку з ним — через здивування, абсурд, гірку усмішку (іл. 29, 30,

31, 32), що супроводжує справжню рефлексію..

Завдяки іронічній дистанції глядач не отримує готових відповідей або емоційного «катарсису», співчуття не виникає миттєво, а формується поступово — як результат глибшого осмислення історичної правди. У цьому є гуманістична й педагогічна функція іронії в документальному кіно: вона руйнує ілюзію простого розуміння і відкриває простір для співпереживання, що народжується у взаємодії з парадоксальними, багатозначними образами.

Сучасний воєнний український кінематограф часто оперує схожими проблемами невимовності. Назва стрічки Оксани Карпович «Мирні люди» (2024) стає антитезою до реальності. Подібно до аллюзії на рядок П. Тичини в «*Ой горе, це ж гості до мене*», де «гості» перетворюються з позитивного образу на символ страху та смерті, поняття «*мирні люди*» набуває гостро-іронічного забарвлення. Перехоплені телефонні розмови дружин і матерів російських солдатів оголюють потворність колективної свідомості, що виправдовує агресію та насильство, розкриваючи глибину дегуманізації і розриву

з елементарними етичними категоріями. Іронічна назва перетворюється на гостре звинувачення, де «мирні» постають не жертвами, а активними учасниками трагедії — тими, хто несе відповідальність за злочини та хто втілює приховану жорстокість у повсякденному житті.

Символічна та етична вага документального свідчення: від Ланцмана до Чернова. Символічний вимір репрезентації травми, тобто використання візуальних наративів, що опосередковано передають досвід без прямого відтворення насильства, виразно виявляється в низці іноземних документальних фільмів, де режисери звертаються до візуальних метафор, повторюваних образів і складної взаємодії між архівними матеріалами та сучасними локаціями. Показовим є фільм Клода Ланцмана «Шоа» (1985), який став канонічним зразком осмислення травми Голокосту. К. Ланцман принципово відмовляється від використання архівних кадрів злочинів, натомість будує наратив на сучасних пейзажах місць масових убивств, обличчях свідків та їхніх мовчазних реакціях. Ці пейзажі — залиті сонцем поля, покинуті станції, тихі дороги — перетворюються на багатошарові символи «відсутності», сліди пам'яті й незворотності втрати. Відмова від буквального зображення лише підсилює шок: глядач вимушений уявляти невимовне, співставляючи спокій сучасності з невидимою присутністю трагедії. Символіка ландшафту тут працює як «мовчазний свідок» і несе на собі відбиток колективної травми.

Цей фільм втілює те, що К. Карут означає як «колапс свідчення» — моменти, коли учасники інтерв'ю не можуть знайти слів для опису пережитого. Як вона зазначає (1995, р. 151), феномен травми виявляється в її нездатності бути повністю засвідченою; вона є одночасно подією і відсутністю події в пам'яті. Цю ж ідею межі мовного висловлення підтримує українська дослідниця Тетяна Гребенюк, яка підкреслює, що в роботі з травматичним досвідом ключовим є баланс між говорінням і мовчанням. На її думку, вербалізація несе в собі потенціал переосмислення та трансформації болю, але водночас може відкрити старі рани. Мовчання ж виконує амбівалентну функцію: воно може бути як формою захисту від повторного переживання, так і ознакою глибини травми та межі, до якої доходить мова (Гребенюк, 2022, с. 107). Саме на цьому розриві між можливістю сказати й неможливістю говорити вибудовується символічна мова

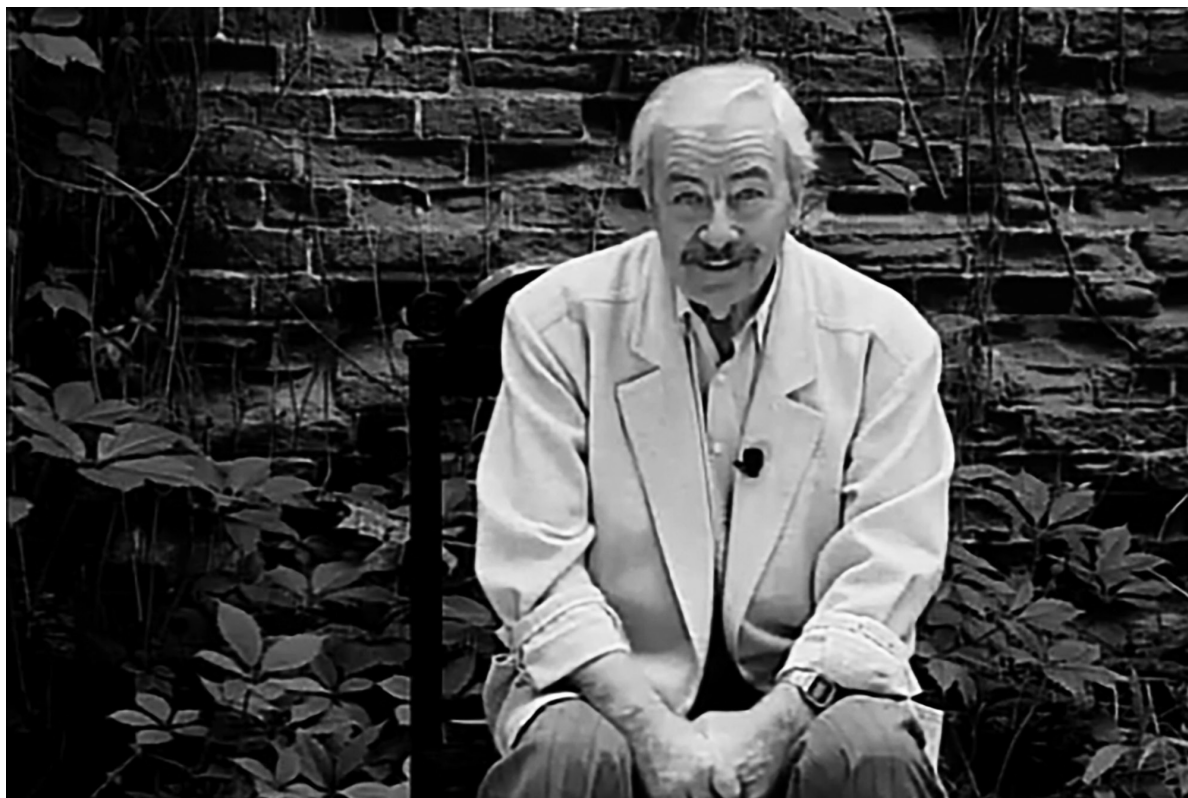
фільмів про травму, де візуальне стає головним засобом свідчення в умовах мовної недостатності.

Не менш промовистий приклад — документальний фільм Алена Рене «Ніч і туман» (1956), що репрезентує досвід концтаборів через складну комбінацію документальної точності, візуальної метафорики та аудіальної рефлексії. Режисер використовує монтажне зіставлення архівних кадрів з кольоровими зйомками сучасних пейзажів, що трансформуються у своєрідну «іконографію пам'яті»: зруйновані будівлі, спокійні ландшафти, табірні ворота, зелені трави, що проросли на місцях страт. Природа й архітектурні залишки постають тут як візуальні носії травматичної пам'яті — образи, що репрезентують біль без буквального зображення. Цей контраст між ідилічністю сучасних ландшафтів і тягарем історії підсилює відчуття розриву між минулим і теперішнім, примушуючи глядача замислитися над співіснуванням пам'яті й буденності. Водночас фільм вирізняється надзвичайно тонкою звуковою композицією, яка створює відчуття емоційного та морального дисонансу. Як зазначає американський режисер Джошуа Оппенгеймер, музичний супровід у «Ночі і тумані» виконує не ілюстративну, а критичну функцію. У сценах, де зображення мертвих тіл супроводжується мелодіями з романтичним відтінком, виникає ефект відторгнення — емоційне несприйняття, спричинене тим, що музика додає трагедії неприродної піднесеності, вступаючи в суперечність із її моральною нестерпністю. Водночас, вона сигналізує про естетичну й етичну напругу, викликаючи в глядача опір і змушуючи його усвідомити власну участь у «споживанні» цих кадрів. За Дж. Оппенгеймером, така стилістична сентиментальність може виглядати як спосіб, у який мистецька мова уникає прямого зіткнення з болем, але саме її парадоксальність спонукає до критичної саморефлексії: що означає бачити ці кадри? Яку позицію займає глядач у процесі сприйняття? (Oppenheimer, 2016).

Цей ефект посилюється ще одним важливим прийомом — відстороненим, майже хронікальним тоном оповіді, що не зменшує емоційного впливу, а, навпаки, дозволяє зберегти критичну дистанцію. Таке художнє опосередкування травми, коли ключова роль належить саме символу, тиші й алюзії, не є формою уникання теми чи наслідком недостатності фактажу. Навпаки, воно залучає глядача до активного процесу інтерпретації, запрошуючи



Іл. 29



Іл. 30



Ил. 31



Ил. 32

долучитися до свідчення навіть у випадках, коли пряма мова виявляється неможливою. У результаті фільм функціонує як свідчення й водночас — як інструмент глибшого осмислення природи пам'яті, естетичних меж зображуваного й відповідальності глядача, який більше не є пасивним споживачем, а співучасником травматичного перегляду.

Отже, у стрічках К. Ланцмана і А. Рене репрезентація травми вибудовується через відсторонення, символіку та етичну паузу, яка стимулює інтерпретацію і співпереживання на відстані. Іншу форму свідчення пропонує фільм «20 днів у Маріуполі» (2023) Мстислава Чернова — він фіксує трагедію в процесі її розгортання, перетворюючи репрезентацію травми на акт пам'яті, спротиву й прямої присутності. Відсутність символічного коментаря, камера, занурена в перебіг подій, збереження звуків сирен, криків і фрагментів розмов із жертвами — усе це формує надзвичайну емоційну напругу, що унеможливує захисну дистанцію. Якщо К. Ланцман і А. Рене працюють зі свідченням уже пережитої травми, то М. Чернов перебуває всередині травматичної події, фіксуючи її в реальному часі. Камера набуває етичного виміру: її присутність — єдиний спосіб залишити свідчення, коли все довкола приречене на знищення. Кадри дітей під обстрілами, перевтомлених медиків, поховань у дворах не піддаються естетичній трансформації, а залишаються у формі травматичних фрагментів, які глядач переживає тілом. Відмова від стилізації, символізму чи пафосу тут постає як спосіб зберегти правду — через ризик, фізичну присутність і погляд, що супроводжує тих, хто проживає трагедію.

М. Чернов зосереджується не на художньому моделюванні реальності, а на свідченні — прямому, болісному, часто нестерпному. Камера фіксує не заради естетичного жесту, а з етичної потреби зберегти правду про трагедію. Сюжет вибудовується в присутності фільммейкера в місті під час облоги, і ця присутність — не відсторонене спостереження, а залученість у подію. Кожен кадр є актом фіксації страждання, що балансує між документом і тілесною відповідальністю. Особливе значення набуває момент, коли автор озвучує сумніви: що важливіше — знімати чи допомагати? Ця дилема не знімається, але створює додатковий рівень етичної напруги. Свідчення в цьому фільмі постає як форма опору зникненню, як спосіб утримати подію

в полі історичної пам'яті. Кадри стають носіями присутності — вони фіксують наявність пережитого досвіду, що зберігається не тільки в полі пам'яті, а й у горизонті історичної відповідальності. Невідворотність «погляду» камери формує в глядача стан співучасті, а також виводить фільм за межі хроніки — у простір морального акту свідомого споглядання, що вимагає етичної участі.

Свідчення набуває персоналізованого виміру — кожен кадр передає не абстрактну правду, а конкретний вибір залишитися й дивитися. Саме тому зображення поранених, убитих, зруйнованих будівель набуває в фільмі особливої інтенсивності: вони не є ілюстраціями, а згустками часу й пам'яті — візуальними фрагментами, що зберігають емоційну температуру події. Така стратегія відсилає до концепції свідка, сформульованої Ш. Фелман і Д. Лаубом: справжнє свідчення можливо лише тоді, коли хтось готовий почути і взяти на себе цей тягар (Felman, & Laub, 1992, p. XVI). Глядач вступає в поле свідчення як той, хто бачить і не може залишитися осторонь. Кожен фрагмент стає знаком того, що трагедія була зафіксована, що вона стала частиною пам'яті, яка триває. У цій інтенсивності зображення — етична напруга свідчення, тягар якого глядач бере на себе, і акт спротиву зникненню. Таке кіно працює з травмою не через інтерпретацію, а через фіксацію, створюючи досвід, у якому пам'ять постає разом із зображенням, а не після нього.

Висновки з дослідження і перспективи подальшого розвитку. У статті проаналізовано ключові естетичні та наративні стратегії репрезентації травми в кінематографі, зокрема мовчання, фрагментарність, символізм, іронію та документальне свідчення. Показано, як ці засоби функціонують у міжнародному й українському кіно, створюючи простір для передання досвіду, що не піддається вербалізації. Кінематограф, який звертається до непрямих візуальних рішень або документальної фіксації без стилізації, виявляє здатність не лише відтворювати емоційну інтенсивність травми, а й формувати умови для глядацької співучасті та критичної рефлексії.

У межах дослідження окреслено дві взаємопов'язані стратегії: естетичне опосередкування (через символи, алюзії, жанрову трансформацію) та фіксацію досвіду в його безпосередній напрузі (як у фільмі «20 днів у Маріуполі»). Обидві моделі орієнтовані на етичну взаємодію з глядачем — не

як споживачем зображення, а як свідком, відповідальним за збереження пам'яті.

Дослідження підтверджує, що візуальне мистецтво здатне створювати мову для трансляції «невимовного» досвіду. Українське кіно, поєднуючи метафоричність, іронію буденного та документальність, формує унікальне поле етичного висловлювання, де приватне влітається в колективну пам'ять.

Інтелектуальним внеском дослідження є запропонована типологія кінематографічних стратегій репрезентації травми — від символічного опосередкування до прямого документального фіксування — з урахуванням етичного виміру глядацької взаємодії. Особливістю підходу є фокус на українському кінематографі, осмисленому кризі призму свідчення та війни як травматичного контексту. Порівняльний аналіз дозволив виокремити як універсальні, так і культурно специфічні способи формування візуальної пам'яті.

Подальші дослідження можуть розвиватися в міждисциплінарному напрямі, що об'єднує кіноте-

орію, психологію, історіографію та культурологію. Це відкриває можливості глибшого аналізу художніх, етичних і рецептивних механізмів репрезентації травми.

Перспективним є також вивчення нових технологічних форматів — VR, інтерактивного кіно, вебдоків, які трансформують глядацький досвід, посилюючи ефект занурення. Такі форми потребують нових критеріїв аналізу, зокрема щодо меж емпатії, дистанції та моральної відповідальності.

Окремим напрямком дослідження має стати глядацьке сприйняття: як культурний бекграунд впливає на емоційну реакцію, що викликає емпатію або опір, і як це корелює з ефективністю художнього свідчення.

Усе це відкриває широкий простір для подальших студій — як у межах українського кінопроцесу, так і в глобальному вимірі. Кіно лишається не тільки засобом естетичного вираження, а й способом культурного мислення про травму, який формує етичну позицію щодо минулого та майбутнього.

Література:

- Ассман, Аляйда. (2012). Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр. 440 с.
- Гребенюк, Тетяна. (2022). Мовчання і говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. Том 28, №3, розділ *Історія літератури як структура*. С. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>
- Карут, Кеті. (2017). Почути травму. *Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів*. Інтерв'ю провела Кеті Карут Переклад з англ. Катерини Дисси. Київ: Дух і літера. 496 с.
- Alexander, J. C. (2004). "Toward a Theory of Cultural Trauma". In: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Alexander, J. C., Eyerman, R., Giesen B., Smelse N. J., Sztompka P. (Eds). Berkeley: University of California Press. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520936768-002>
- Améry, J. (1980). *At the Mind's Limits. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities*. Translated by Sidney Rosenfeld and Stella P. Rosenfeld. Bloomington: Indiana University Press.
- Arva, E. L. (2014). "Representing War Trauma in Magical Realism Cinema: Guillermo del Toro's Pan's Labyrinth". In: *How Trauma Resonates: Art, Literature and Theoretical Practice*. Callaghan, M. (Ed.). Oxford: Inter-Disciplinary Press. DOI: https://doi.org/10.1163/9781848882393_003
- Benjamin, W. (1969). "The Storyteller". In: *Illuminations*. Arendt H. (Ed.). Translated from German by Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- Caruth, C. (Ed.) (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press. DOI: <https://doi.org/10.56021/9781421413525>
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. DOI: <https://doi.org/10.1353/book.20656>
- Elsaesser, T. (2001). 'Postmodernism as Mourning Work'. *Screen*, vol. 42, no. 2, pp. 193–201. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/42.2.193>
- Felman, S., and Laub D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and

- London: Routledge.
- Herman, J. (1992). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence — From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.
- Hirsch, M. (2008). ‘The Generation of Postmemory’. *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, pp. 103–128. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.
- LaCapra, D. (1999). ‘Trauma, Absence, Loss’. *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 4, pp. 696–727. DOI: <https://doi.org/10.1086/448943>
- Mulvey, L. (1989). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Hampshire: Palgrave. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9>
- Oppenheimer, J. (2016). Joshua Oppenheimer on Night and Fog. *Vimeo*. Retrieved from <https://vimeo.com/189179154>
- Riches, D. (1986). *The Anthropology of Violence*. Oxford: Basil Blackwell.
- Saoul, I., Violi, P., Lorusso, A. M., & Demaria, C. (Eds.). (2024). *Questioning Traumatic Heritage. Spaces of Memory in Europe and South America*. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: <https://doi.org/10.5117/9789463726856>
- Sobchack, V. (1984). Inscripting Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary. *Quarterly Review of Film Studies*, 9(4), pp. 283–300. DOI: <https://doi.org/10.1080/10509208409361220>
- Stampfl, B. (2014). Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma. In: M. Balaev (Ed.). *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory* (pp.15–41). London: Palgrave Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137365941_2
- Sztompka, P. (2004). The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies. In: J. C. Alexander [et al.]. *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press. P. 155–195. DOI: <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0005>
- Thompson, K. (1998). *Moral Panics*. London: Routledge.
- Violi, P. (2017). *Landscapes of Memory: Trauma, Space, History*. Translated from Italian by Alastair McEwen. Oxford: Peter Lang. DOI: <https://doi.org/10.3726/b10991>
- Walker, J. (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley, Los Angeles, CA and London: University of California Press. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520937932>
- Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso.

References:

- Alexander, J. C. (2004). “Toward a Theory of Cultural Trauma”. In: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Alexander, J. C., Eyerman, R., Giesen B., Smelse N. J., Sztompka P. (Eds). Berkeley: University of California Press. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520936768-002>
- Améry, J. (1980). *At the Mind’s Limits. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities*. Translated by Sidney Rosenfeld and Stella P. Rosenfeld. Bloomington: Indiana University Press.
- Arva, E. L. (2014). “Representing War Trauma in Magical Realism Cinema: Guillermo del Toro’s Pan’s Labyrinth”. In: *How Trauma Resonates: Art, Literature and Theoretical Practice*. Callaghan, M. (Ed.). Oxford: Inter-Disciplinary Press. DOI: https://doi.org/10.1163/9781848882393_003
- Asman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory]. Nika-Tsentr. (in Ukrainian)
- Benjamin, W. (1969). “The Storyteller”. In: *Illuminations*. Arendt H. (Ed.). Translated from German by Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. DOI: <https://doi.org/10.1353/book.20656>
- Caruth, C. (2017). *Pochuty travmu: Rozmovy z providnymi spetsialistamy z teorii ta likuvannya katastrofichnykh dosvidiv*. [Listening to Trauma: *Conversations with Leaders in Theory and Treatment of Catastrophic Experience*]. Translation from the English language by Kateryna Dysa. Kyiv: Duh i litera. (in Ukrainian)
- Caruth, C. (Ed.) (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press. DOI: <https://doi.org/10.56021/9781421413525>
- Elsaesser, T. (2001). ‘Postmodernism as Mourning Work’. *Screen*, vol. 42, no. 2, pp. 193–201. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/42.2.193>

- Felman, S., and Laub D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London: Routledge.
- Herman, J. (1992). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence — From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.
- Hirsch, M. (2008). 'The Generation of Postmemory'. *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, pp. 103–128. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hrebeniuk, Tetyana. (2022). *Movchannya i hovorinnya yak formy reprezentatsii istorychnoyi travmy v ukrayinskiy prozi doby nezalezhnosti*. [Silence and speaking as representation forms of historical trauma in Ukrainian prose of the independence era]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*. Vol. 28, No. 3, rozdil *Istoriya literatury yak struktura*, pp. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1> (in Ukrainian)
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.
- LaCapra, D. (1999). 'Trauma, Absence, Loss'. *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 4, pp. 696–727. DOI: <https://doi.org/10.1086/448943>
- Mulvey, L. (1989). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Hampshire: Palgrave. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9>
- Oppenheimer, J. (2016). *Joshua Oppenheimer on Night and Fog*. *Vimeo*. Retrieved from <https://vimeo.com/189179154>
- Riches, D. (1986). *The Anthropology of Violence*. Oxford: Basil Blackwell.
- Saoul, I., Violi, P., Lorusso, A. M., & Demaria, C. (Eds). (2024). *Questioning Traumatic Heritage. Spaces of Memory in Europe and South America*. Amsterdam: Amsterdam University Press. DOI: <https://doi.org/10.5117/9789463726856>
- Sobchack, V. (1984). Inscripting Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary. *Quarterly Review of Film Studies*, 9(4), pp. 283–300. DOI: <https://doi.org/10.1080/10509208409361220>
- Stampfl, B. (2014). Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma. In: M. Balaev (Ed.). *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory* (pp.15–41). London: Palgrave Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137365941_2
- Sztompka, P. (2004). The Trauma of Social Change: A Case of Postcommunist Societies. In: J. C. Alexander [et al.]. *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press. P. 155–195. DOI: <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0005>
- Thompson, K. (1998). *Moral Panics*. London: Routledge.
- Violi, P. (2017). *Landscapes of Memory: Trauma, Space, History*. Translated from Italian by Alastair McEwen. Oxford: Peter Lang. DOI: <https://doi.org/10.3726/b10991>
- Walker, J. (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley, Los Angeles, CA and London: University of California Press. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520937932>
- Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso.

Alla Demura

The unspeakable in cinema. The art of representing trauma and its impact on audience perception

Abstract. The article analyzes cinematographic strategies for representing traumatic experience and their impact on the viewer. The focus lies on a typology of approaches ranging from symbolic mediation (irony, metaphor, allusion) to documentary capture of tragic moments. The study explores visual and narrative devices—such as silence, pause, and fragmentation—that enable the transmission of experiences resistant to verbal articulation. The theoretical framework is based on the concepts of postmemory, testimonial ethics, and traumatic narrative. Special attention is paid to Ukrainian wartime cinema—both fictional and documentary—as a means of shaping collective memory. The analysis includes examples from films such as *Atlantis*, *Reflection*, *20 Days in Mariupol*, and *Peaceful People*, juxtaposed with canonical works of trauma documentary (Claude Lanzmann, Alain Resnais). The comparative approach allows for the identification of both universal aesthetic mechanisms of trauma representation and the specific features of Ukrainian visual discourse shaped by its cultural and historical context.

Keywords: representation of trauma, collective memory, silence, Ukrainian cinema, narrative, symbol, director, actor, emotional impact of the film, documentary testimony.