

Демура Алла Анатоліївна,
аспірантка кафедри кінознавства,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Alla Demura,
Postgraduate student of Cinema
Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

КІНО ТРАВМУЮЧОЇ ДІЙСНОСТІ: МІЖ РЕПРЕЗЕНТАЦІЄЮ ТА ДОСВІДОМ

Анотація. Стаття присвячена аналізу нового покоління українських ігрових фільмів, естетика яких пов'язана з травмою, а предметом постає російсько-українська війна. Особливістю цих фільмів є час їхнього створення – безпосередньо в репрезентований трагічний історичний період. Сенс якого при цьому набуває зображення травмуючої дійсності, забезпечує моральний відгук як у національної аудиторії – через природний зв'язок з сучасністю і набуття статусу свідка, так і у закордонної – через захоплення мистецькою спробою врятувати гуманізм у надрах зображуваної епохи. Саме такими спільними рисами характеризуються деякі українські фільми, що вийшли на екрани після 2014 року: «Атлантида» та «Відблиск» Валентина Васяновича, «Погані дороги» Наталії Ворожбит, «Клондайк» Марини Ер Горбач, «Забуті» Дар'ї Онищенко, «Додому» Нарімана Алієва. Для цих та майбутніх ігрових фільмів з визначенням у статті переліком ознак запропоновано введення у вжиток терміна «кіно травмуючої дійсності» як назви течії в сучасному українському кінематографі.

Ключові слова: колективна травма, репрезентація насильства, воєнний кінематограф, естетика реальності, неореалізм, трагічне, потворне, кіно травмуючої дійсності.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Переважна більшість авторських фільмів, заснованих на реальних трагедіях, зокрема на воєнну тематику, були створені вже після завершення трагічного періоду, коли події, репрезентовані на екрані, ставали колективним травматичним минулим, а учасників тих подій – носіїв травматичного досвіду, активних свідків і пасивних жертв, які вижили, – з кожним роком залишалося дедалі менше.

У кінематографі ХХ століття, нечисленними, проте яскравими винятками, коли тема трагічної події – Другої світової війни – була піднята під час самої трагічної події (окрім пропагандистських стрічок, що не є предметом цієї розвідки, оскільки не репрезентують реального соціокуль-

турного стану суспільства в період трагічної події), стали фільми основоположника неореалізму Роберто Росселліні, зняті наприкінці та відразу по завершенню Другої світової війни: «Рим, відкрите місто» (1945), «Пайза» (1946) та «Німеччина. Рік нульовий» (1947).

Характерною особливістю українського воєнного кіно другого і третього десятиліття ХХІ століття є онтологічність репрезентованої в ньому війни. Тема війни, буденність трагедій війни або воєнне тло наявні в усіх стрічках, ігровий час в яких чітко означений періодом від 2014 року, тобто анексією РФ Кримського півострова та подіями на Донбасі. При цьому, окрім традиційної воєнної драми, бойовика в жанрі вестерну, пропагандистського героїко-патріотичного – «Об-

мін» Володимира Харченка-Куліковського, «Мирний-21» та «Кіборги. Герої не вмирають» Ахтема Сейтаблаєва, «Снайпер. Білий Ворон» Мар'яна Бушана, «Бачення метелика» Максима Наконечного, «Мати Апостолів», «Позивний Бандерас» Зази Буадзе, «Черкаси» Тимура Яценка, «Львівськ 2014. Батальйон Донбас» Івана Тимченка – та іронічного, гротескного кіно – «Наші котики» Володимира Тихого – в сучасній українській кінематографічній практиці з'являється нова форма авторського висловлювання, що характеризується не лише реалістичним, а й естетичним відтворенням дійсності. Потворність цієї дійсності визначена війною, що триває (навіть якщо сюжет безпосередньо з нею не пов'язаний) і спонукає режисерів до мистецького осмислення насильства. Цим фільмам також притаманна травматичність, проте цей термін спершу потребує тлумачення, оскільки досі не був введений в український кінознавчий науковий обіг (на відміну від західного) і радше асоціюється із галуззю психології. Проте, в тому числі крізь призму травматичності як одну зі спільних характерних ознак, у цій науковій розвідці будуть проаналізовані такі фільми, як «Атлантида» та «Відблиск» Валентина Васяновича, «Погані дороги» Наталії Ворожбит, «Клондайк» Марини Ер Горбач, «Забуті» Дар'ї Онищенко, «Додому» Нарімана Алієва.

Проблематика дослідження також включає наступні питання: Чи суперечить історичному змісту фільму естетизоване представлення колективної травми і чи стосується воно реальної трагедії? Яку роль акустичні, естетичні, драматургічні та наративні засоби фільму відіграють у наданні ваги феномену травми?

Мета статті:

– проаналізувати екранні репрезентації травмованих війною суспільств на основі ігрових фільмів, знятих безпосередньо у воєнний період – Перша і Друга світові, російсько-українська війна – або у перші роки після війни;

– проаналізувати приклади кіно про колективні трагічні події поточного моменту («Рим, відкрите місто» (1945), «Пайза» (1946), «Німеччина. Рік нульовий» (1947) Роберто Росселліні);

– ввести у вжиток термін «кіно травмуючої дійсності», сформулювати визначення та викласти перелік ознак;

– обґрунтувати застосування нового запропонованого терміна «кіно травмуючої дійсності» як

назви течії в українському кінематографі від 2014-го до року завершення російсько-української війни, до якої віднести українські фільми воєнного часу, наділені окресленими характерними ознаками та своєрідністю форми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

В українському кінознавчому науковому дискурсі проблематика екранізації колективної травми та поняття травматичного кіно досі представлені недостатньо. Ширша тема репрезентації трагічних подій на екрані піднімалася такими теоретиками кіно, як Любомир Госейко, Лариса Брюховецька, Оксана Мусієнко, Олена Оніщенко, Ірина Зубавіна, Марина Братерська-Дронь, Сергій Тримбач. Серед зарубіжних праць, які безпосередньо чи опосередковано присвячені репрезентації травми на екрані, – монографія Юдіт Батлер «Рамки війни: коли життя скорботне?», що містить п'ять есе, об'єднаних темою етичності медійних репрезентацій сучасних збройних конфліктів; «Флешбеки в кіно. Пам'ять та історія» Морін Турім; «Дислокована екранна пам'ять. Розповідь про травму в пост-югославському кіно» Діани Єлача; «Німецьке кіно: терор і травма. Культурна пам'ять з 1945» Томаса Ельзессера; збірки «Травма і кіно: кроскультурні розвідки» під редакцією Ен Каплан та Бена Ванга; «Екранізуючи насильство» Стівена Прінса; публікації «Я – свідок: репрезентуючи травму на екрані та екраном» Тамар Ашурі; «Переведення погляду: невидимий текст у жіночих воєнних творах» Керол Ектон; «Свідчення травми в кіно» Роя Бренда.

Виклад основного матеріалу. Від самої появи кінематографа не існувало однозначної відповіді на запитання, чим кіно є більше – каталізатором культурного і соціального перетворення чи його віддзеркаленням? Знаний теоретик кіно Андре Базен у праці «Що таке кіно?», аналізуючи роль кінохроніки в оцінці історичних подій у період тотальних воєн ХХ століття, зазначав, що планування більшості воєнних операцій включало ретельну кінематографічну підготовку, а новий жанр – ідеологічний кінодокумент, що створювався за допомогою монтажу, – своїм реалізмом не лише допомагає історичним наукам «зробити новий крок до об'єктивності, а, навпаки, дає їм нові можливості створення ілюзії» (Bazin, 1958, с. 36). [Тут і далі переклад наш – А. Д.] З іншого боку, А. Базен наголошує, що «світ безперервно прагне знімати зліпки з власного обличчя» (Bazin, 1958, с. 33).

Як демонструє кінематографічна практика, для двох найбільших соціальних потрясінь минулого століття – Першої та Другої світових воєн – кіно здебільшого служило інструментом пропаганди. В перші місяці після того, як Сполучені Штати вступили у «Велику війну», кінематографічна преса обговорювала, які фільми хоче дивитися американська аудиторія. Чи воліли б вони за допомогою кіно втекти від страшного сьогодення, чи ж фільми мають показувати сучасну реальність? Американський дослідник Першої світової війни Леслі Мідкіфф ДеБош зазначає, що «практичний патріотизм» і тривалі терміни кіновиробництва (від трьох до шести місяців) стали причиною того, що за вісімнадцять місяців участі Америки в Першій світовій війні у близько 80 відсотках фільмів, знятих та показаних у великих і малих міських та сільських кінотеатрах, не згадувалося про воєнний конфлікт (DeBauche, 2017). Натомість, вестерни, мелодрами та комедії розважали кіноглядачів. Однак мало місце постійне зростання виробництва фільмів про війну, хоч і повільне, адже справжня війна вирувала не на теренах Сполучених Штатів, а за кордоном. Фільми *Hate-the-Hun* («Hun» – принизливий термін, близький за значенням до «варвар», що використовувався для німецького ворога) вийшли на екрани відносно пізно по ходу війни: «Кайзер, берлінський звір» Р. Джуліана (березень 1918), «До біса з Кайзером» Дж. Ірвінга (червень 1918), а також «Прусський псяра» Р. Волша та «Культура» Е. Дж. Ле Сента (вересень 1918). Проте пересічні американці продовжували дивитися звичні для них художні фільми, більшість з яких не мали до Першої світової жодного наративного чи документального відношення. Отже, воєнні фільми під час самої війни масово не виходили на американські екрани.

Проте фільми про Першу світову, зняті під час самої війни, сприяли створенню її культового образу: брудна траншея, безплідна *no-man's land* із залишками обгорілих дерев і колючого дроту. Німецькі персонажі в цих фільмах були стереотипними та копіювали образи з пропагандистських плакатів того часу. Вони пили вино з пляшок із розбитими шийками, нищили мистецтво, викидали немовлят із вікон, страчували дітей і старих. У багатьох воєнних фільмах часів Першої світової сюжет розвивався до моменту, коли озвірілий німець намагався згвалтувати героїню, яку зрештою рятував американець. Сюжет в цих історіях про війну обертається навколо жінок,

а дія відбувається переважно в Європі. Прикладом такого пропагандистського кіно є стрічка «Серця світу» Д. В. Гріффіта, що була створена на замовлення британського уряду у 1918 році. У фільмі всі німці зображені лиходіями. На думку деяких істориків, подібна оптика заохочувала «істеричну ненависть» до ворога і навіть ускладнювала завдання Паризької мирної конференції під час підготовки положень Версальського мирного договору.

Ситуація змінюється у воєнних фільмах 1920-х і 1930-х років. Тепер кіноісторії найчастіше зосереджуються на житті солдатів, на перший план виступають бої на землі, а з часом – у повітрі. Особливо в 1920-х роках головною перевагою фільмів про війну стає правдоподібність: «Великий парад» (1925), «Яка ціна слави?» (1926), «Крила» (1927). Жінкам тепер відводяться другорядні ролі, жіночі персонажі залишаються на *home front*, тобто на території Сполучених Штатів, в той час як американські солдати воюють за кордоном (DeBauche, 2017).

Ранній воєнний кінематограф і його здатність впливати на масові настрої та поширювати їх сприймали як новацію в Європі та США. Перші роки війни стали експериментальними щодо використання фільмів як засобу пропаганди, але з часом кіно перетворилося на ключовий інструмент того, що Джордж Моссе назвав «націоналізацією мас», коли влада у різних країнах, зокрема Британії, Франції, Німеччині, Австро-Угорщині, Сполучених Штатах, навчилася маніпулювати емоціями, щоб мобілізувати людей на національну справу проти уявного чи справжнього ворога («Невіруючий» А. Кросленда). Як і в Британії, інтерес американців до повнометражних фільмів під час Першої світової війни зменшився на користь кінохроніки та короткометражних фільмів («Битва на Соммі» Дж. Малінса та Дж. Мак-Доуела, «Хрестоносці Першинга» Г. С. Гогланда, «Відповідь Америки» Е. Ф. Гленна, «Під чотирма стягами» С. Р. Ротафеля).

«Націоналізація мас» засобами кінематографа набуває ще більшого масштабу з приходом до влади Гітлера. Якщо говорити про радянський ідеологічний дискурс під час Другої світової війни, то він був неоднорідним. Назвавши війну «Вітчизняною» у своєму першому радіозверненні, В. Молотов провів паралель із війною 1812 року проти Наполеона. Як зазначають О. Волошенко, А. Дорошенко та

Л. Кульчицька, автори статті «Державна культурна політика. 1939–1945», «з одного боку, від самого початку війни виразно намітилося відновлення імперської лінії “спільної історії” та конструювання нарративу великої “спільної Батьківщини”» <...> З другого боку, мало місце й заохочення республіканського патріотизму» (Історія кіно, 2016, с. 304). Так, в українській пресі з перших днів війни, окрім прославлення Невського та Кутузова, «з’явилися згадки про Данила Галицького, який переміг тевтонців, та козаків, які тріумфували над німцями». Схвальні відгуки спочатку отримав і сценарій О. Довженка «Україна в огні», адже у ситуації непевності влада використовувала «всі доступні патріотичні ресурси, мобілізуючи національні почуття на боротьбу із «загарбником». Початок роботи над сценарієм припав саме на період заохочування республіканських патріотизмів. Проте, як зауважують автори статті, зі зміною характеру війни, коли поразка Гітлера стає очевидною, однією із центральних ідеологічних ліній у кінематографі постає «конструювання російського націоналізму», гегемонію здобуває новий імперський проєкт радянського патріотизму з наголосом на ключовій ролі російського народу, а такі мобілізаційні стратегії, як «боротьба за українську землю» та «боротьба українського народу проти чужоземних загарбників», згортаються. Таким чином, О. Довженко після запису від 5 листопада про очищення Києва від німців, вже 26 листопада фіксує у щоденнику: «Сьогодні ж узнав од Большакова і тяжку новину: моя повість “Україна в огні” не сподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і постановки» (Довженко, 2013, с. 268)

«Патріотичний проєкт» дещо іншого стибу постав із соціального ґрунту в італійському воєнному та повоєнному кінематографі неореалізму, а стрічки Р. Росселліні «Рим, відкрите місто», «Пайза», «Німеччина. Рік нульовий» стали тими, де ігрове кіно вперше відповідало за дійсне зображення війни. Варті уваги звернення А. Базена до кращих зразків італійського неореалізму та його переконливі доводи, що тільки італійський кінематограф характеризується відданістю подіям поточного моменту та репортажним відтворенням дійсності навіть тоді, коли здається, що сутність сценарію з нею не пов’язана: «Дія італійських фільмів не могла б розвиватися в історично нейтральному контексті, такому саме абстрактному, як трагедійні декорації, що нерідко трапляється

тією чи іншою мірою в американських, французьких чи англійських стрічках» (Bazin, 1962, с. 15).

По завершенню трагічного періоду, воєнний ігровий кінематограф, що більше не міг володіти виключною документальною цінністю, продовжував бути інструментом пропаганди та ще довго не ставав способом рефлексії на тему трагедій війни або каналом для передачі реального досвіду і знань про колективну травму необізнаним. Труднощі підходу в екранних творах до травматичного досвіду у Східній Європі, зокрема до проблеми Голокосту, як і жорстка цензура, за сталінізму були пов’язані серед інших причин з антисемітизмом під час антикосмополітичних чисток і замовчуванням єврейської ідентичності жертв нацистів у Радянському Союзі (Fontana, 2014, с. 146). І тільки у десятиліття між ХХ з’їздом КПРС у лютому 1956 р. і радянською інтервенцією в Чехословаччину в серпні 1968 р. лібералізація культурної політики соціалістичних країн Східної Європи ознаменувалася кінематографічною репрезентацією травматичного досвіду Голокосту й інших травматичних переживань Другої світової війни з безпрецедентною інтенсивністю. Наприклад, повстання 1944 року у Варшавському гетто було представлено у польському кіно лише після 1957 року. Першим фільмом на цю тему (і другим у воєнній кінотрилогії режисера) став «Канал» Анджея Вайди (1957), що розповідає про трагічну долю групи бійців Армії Крайової, яка намагається покинути центр Варшави через каналізаційні канали під час Варшавського повстання. «Канал» виявився значною мірою вільним від відкритої комуністичної пропаганди, яка зокрема була характерна для попереднього фільму трилогії, «Покоління» (1954).

Оскільки Сталін наголошував на нарративах героїзму, а не жертв, у Радянському Союзі такий травматичний досвід Другої світової війни, як винищення або повернення радянських військовополонених, був репрезентований в радянському кіно лише у 1959 році («Доля людини» Сергія Бондарчука). Зміни, спричинені десталінізацією та відносною лібералізацією культурної політики того часу, відомою як «відлига», чітко спостерігаються в кінематографі Радянського Союзу та країн соцтабору, зокрема Польщі, Чехословаччини та Угорщини. Винятками на тлі героїчно-патріотичних стрічок ставали фільми з авторською оптикою, в яких присутнє висловлювання, особиста позиція

режисера («Летять журавлі» М. Калатозова (1957), «Балада про солдата» Г. Чухрая (1959), «Іванове дитинство» А. Тарковського (1962), «Магазин на площі» Я. Кадара та Е. Клоса (1965), «Поїзди під пильним спостереженням» І. Менцеля (1966)).

Сучасний український воєнний кінематограф, з одного боку, наділений можливістю володіти виключною документальною цінністю, а з іншого – відчуває брак історичної дистанції для повноцінного осмислення трагедії української нації. Однак під час російсько-української війни світ побачили кілька стрічок, що вирізняються серед інших та, попри різну стилістику, мають кілька спільних і знакових рис, які видається за потрібне осмислити.

Перша риса корелюється з описом А. Базена знов-таки італійських фільмів, які, на думку теоретика, нагадали, що «в мистецтві немає “реалізму”, який не був би передусім глибоко “естетичним”» (Bazin, 1962, с. 20). Ідеться про мистецьке відтворення жаху. Однією з перших сучасних українських робіт воєнного часу, що отримала широкий резонанс у світових кінофестивальних колах, стала «Атлантида» В. Васяновича. Попри жанр, визначений як антиутопія, стрічка має безліч гіперреалістичних і суголосних з дійсністю деталей. За всієї потворності зображуваного, «естетика реальності» тут межує з абсолютотом. Композиційна вивіреність кожного кадру і довжина планів – як ще один персонаж – «працюють» на донесення авторської позиції. Ця «маніфестність» потворного є важливою характерною рисою й інших виокремлених у цьому дослідженні фільмів: «Відблиск» В. Васяновича, «Погані дороги» Н. Ворожбит, «Клондайк» М. Ер Горбач, «Забуті» Д. Онищенко, «Додому» Н. Алієва. Режисерам блискуче вдається зберегти «плоть і кров дійсності», які, за висловом А. Базена, «так само складно втримати в тенетах літератури чи кінематографа, як і неприборкані злети фантазії» (Bazin, 1962, р. 20).

Друга риса – бездоганний і природний зв'язок із сучасністю – сформульована з ще однієї думки А. Базена, який на прикладі італійського неореалізму пояснює цей феномен «духовною спорідненістю з епохою»: «Смисл, якого набуває в італійському кінематографі зображення дійсності, незмінно захоплює і забезпечує найширший моральний відгук в країнах Заходу» (Bazin, 1962, с. 15).

Героїня фільму М. Ер Горбач «Клондайк» – жінка, яка не хоче залишати свій дім і яка, зіщипивши зуби, продовжує займатися побутом, навіть коли війна вже на порозі. Непоодинокі випадки подібного патерну поведінки спостерігаються від початку повномасштабного вторгнення в усіх прифронтових областях України. Режисерка зауважує, що для Ірки (у виконанні Оксани Черкашиної) природно «виживати шляхом побуту»: «Іноді це виглядає смішним. Іноді це схоже на чорну комедію. Але це природно. Природно не тікати, не залишати свій дім» (М. Ер Горбач, 2022).

І «Атлантида», і «Відблиск», і «Клондайк», і «Погані дороги», і «Додому», і «Забуті» – це, окрім іншого, режисерська спроба розібратися в психології людей, які травмовані. Характерно, що, репрезентуючи охоплене війною суспільство на екрані, режисери насамперед цікавляться тим, як долають обставини ті, хто перебуває в зоні воєнних дій або на окупованих територіях, ніж те, як організовано насильство.

Подібно до італійського кінематографа другої половини 40-х років, який, на думку А. Базена, виявляється єдиним, хто прагне «врятувати гуманізм в надрах зображуваної епохи», сучасний український кінематограф демонструє подібне прагнення і подібну проблематику: піднімаючи тему війни під час війни, розміщує у фокусі людину в жахливих обставинах, з її суперечностями і недосконаlostями.

Ще однією спільною характерною ознакою кожного з вищезгаданих фільмів є їхня *травматичність*. Тут передусім вважається за доцільне дати визначення поняттю «травматичне кіно», яке дедалі частіше зустрічається в медіа, але досі не було репрезентованим в українському науковому дискурсі.

Психічна травма виникає, коли інтенсивна, часто надзвичайно жорстока ситуація унеможливорює здатність свідомості інтегрувати досвід у межах наративної, лінійної пам'яті особи. Психіка переповнюється негативними імпульсами та подразниками настільки, що не може реагувати адекватно (Laplanche, Pontalis, 1972, р. 513).

Події, які травмували окремих осіб або колективи, через різний період часу постають як частина кругової структури *насильство-порожнеча-візуалізація* у вигляді медіалізованих об'єктів: тіло під впливом психіки, що демонструє травматичні симптоми, література, розмовні спогади очевидця, світлина, кінофільм (Elm, Kabalek, Köhne,

2014, р. 2). Травматичне зображення на екрані здатне відтворювати або реактивувати травматичні ситуації (як це роблять внутрішні структури травматизації) в художньому та ігровому режимах. Це відбувається за допомогою вибудовування спогадів, що призводять до так званої «передісторії рани» (термін Міхаєли Крютцен): згинання, укорочення або дестабілізація внутрішньофільмової шкали часу, травматичні візуальні образи та символи, звуки, що алегоризують минуле тощо. Таким чином *травматичним* є фільм, який повторює та відтворює пережиту подію, провокуючи або актуалізуючи *травму* знову і знову на культурному рівні, хоча й у трансформований, медіалізований спосіб. Крім ефекту потенційного катарсису, «петля травмуючих подій» прагне їх відтворити, при цьому кінозображення і відтворення минулого у фільмі можуть самі по собі створювати повторювані моделі *травми*. Ба більше, коли той самий травмуючий фактор наявний одночасно на екрані й поза екраном, зі свідками травматичних подій відбувається ретравматизація.

Сучасна західна наукова думка базується на переконанні, що кінематограф служить засобом, який «унікальним чином активує та деконструює табу, пов'язані з травмами, які через свою болючість та незбагненність не можуть бути комплексно інтегровані в психіку, наративи, історію, міфологію чи ідеологію нації» (Elm, Kabalek, Köhne, 2014, с. 9). Упорядники антології «Жахи травми в кіно: насильство, порожнеча, візуалізація» – німецькі дослідники кіно, травми, культурної пам'яті та Голокосту Міхаель Ельм, Юлія Кьоне і Кобі Кабалек переконують, що кіно, хоч і відчужено, але може працювати з травмами, які інакше залишалися б прихованими. На думку вчених, кіно як дієвий інструмент репрезентації девіацій і анахронізмів, має здатність «візуалізувати травму», тобто робити її видимою та відчутною, інакше кажучи, доступною для публічного дискурсу, а отже усвідомленою: «Фільм не лише зберігає та відтворює травматичні енергії у своєрідному “культурному контейнері”, який переглядає публіка, він часто також обробляє та перетворює ці енергії на ще складніший культурний матеріал. Це надає їм нову, змінену, символічну, більш зрозумілу форму, яка може викликати менший страх суспільства, ніж сама історична подія» (Elm, Kabalek, Köhne, 2014, с. 10).

Саме таке «артикулювання» колективної травми через кінотекст вирізняє досліджувані в цій розвідці фільми. Унікальною особливістю є також актуальність травматичної події – війни – в період створення та показу фільмів. Характерно, що, попри високу концентрацію насильства, герої не зображуються як жертви. Режисери перетворюють їх на активних свідків. У такий спосіб автори «пропрацьовують» свій особистий травматичний досвід. Митців насамперед цікавить, як справляються з обставинами ті, хто перебувають в зоні воєнних дій або на окупованих територіях, і як «врятувати гуманізм в надрах зображуваної епохи», ніж те, як організовано насильство.

Виявивши вищезазначені риси у досліджуваних в цій розвідці фільмах, пропонується виокремити їх у течію та ввести в обіг термін *кіно травмуючої дійсності* відносно ігрових фільмів, які відповідають таким критеріям:

- глибока естетичність і правдивість відтворення дійсності в її типових рисах («естетика реальності»);
- бездоганний і природний зв'язок із сучасністю;
- зображення зла через маніфестність, а не плакатність;
- травматичність репрезентованого на екрані періоду і його актуальність у часовому та соціокультурному вимірах;
- у фокусі – людина з її суперечностями і недосконалостями в жадливих обставинах, що уособлюють колективну травму;
- герой – не пасивна жертва, а активний свідок.

Досліджуючи колективну травму сьогодення, *кіно травмуючої дійсності* в перспективі має потенціал працювати не тільки і не стільки з відновленою пам'яттю, як з відновленням референтності, тобто значущості травми.

Висновки. В статті було запропоновано на основі аналізу воєнного кінематографа часів Першої та Другої світових воєн та російсько-української війни, провівши паралелі із воєнними стрічками італійського неореалізму, знятими безпосередньо під час війни та в перші повоєнні роки, та звертаючись до понять «естетика реальності» й «травматичне кіно», виділити в окрему течію – *кіно травмуючої дійсності* – українські фільми, створені після 2014 року, яким притаманна нова форма авторського висловлювання й які характе-

ризуються не лише реалістичним, а й естетичним відтворенням дійсності та працюють з колективною травмою сьогодення.

Перспективою подальших розвідок є виявлення та опис ознак приналежності до *кіно травмуючої дійсності* у майбутніх фільмах сучасного українського кінематографа із залученням у вітчизняний науковий обіг актуального поняття травми в кіно, що активно вживається у західному кінознавчому дискурсі.

Джерела та література

- Госейко Л. (2005). *Історія українського кінематографа*. Київ : KINO-КОЛО. 264 с.
- Довженко О. (2013). *Щоденникові записи, 1939–1956*. Харків : Фоліо. 879 с.
- Er Gorbach M. (2022). *Інтерв'ю Радіо Свобода*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=btblzzBmBzs&t=617s>
- Історія українського кіно*. (2016). Т. 2 : 1930–1945 ; [голов. ред. Г. Скрипник]. НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 448 с. + 28 іл.
- Bazin, André. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et Langage*. Volume 1. Paris: Les Éditions du Cerf. 180 p.
- Bazin, André. (1962). *Qu'est-ce que le cinéma? Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme*. Volume 4. Paris: Les Éditions du Cerf. 167 p.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1984). *The classical Hollywood cinema*. Film style and mode of production to 1960, London: Routledge & Kegan Paul. 506 p.
- Brand, R. (2009). «Witnessing trauma on film». In: *Media Witnessing: Testimony in the age of mass communication* Frosh, P. ; Pinchevski, A. (eds.). London: Palgrave. P. 198-215.
- Brownlow, Kevin (1979). *The war, the west, and the wilderness*. New York: Random House. 602 p.
- Butler, Judith (2009). *Frames of war*. New York: Verso. 193 p.
- Castellan, Jaes W. / Dopperen, Ron van / Graham, Cooper C. (2014). *American cinematographers in the Great War, 1914-1918*. Herts: Libbey. 320 p.
- Collins, Sue. (2014). Film, cultural policy, and World War I training camps. Send your soldier to the show with smileage. In: *Film History*, 26/1, pp. 1-49.
- DeBauche, Leslie Midkiff: Film/Cinema (USA), in: 1914-1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*. Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson [Eds.]. Issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2017-06-29. URL: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_usa
- Dibbets, Karel (1995) ; Hogenkamp, Bert (eds.). *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 264 p.
- Elm, Michael / Kabalek, Kobi / Köhne, Julia B. (eds.). (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*. Cambridge Scholars Publishing: Cambridge Scholars Publishing, 340 p.
- Fontana, Pablo (2014). Shadows Between Memory and Propaganda: War and holocaust Trauma in DEFA's "Thaw" Films. In: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*. Elm, Michael / Kabalek, Kobi / Köhne, Julia B. (eds.). P. 146-162.
- Isenberg, Michael T. (1981). *War on film. The American cinema and World War I, 1914-1941*. London: Associated University Presses. 400 p.
- Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis. (1972). «Trauma». In: idem (eds.). *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 370 p.
- Jelača, Dijana (2016). *Dislocated screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave MacMillan. 287 p.
- Paris, Michael (ed.) (1999). *The First World War in popular cinema. 1914 to the present*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 267 p.
- Rollins, Peter C. / O'Connor, John E. (eds.) (1997). *Hollywood's World War I motion picture images*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press. 220 p.
- Weiner, A. (2002). *Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*. Princeton University Press. 432 p.
- Williams, Davi (2014). *Media, memory, and the First World War*. Montreal: McGill-Queen's University Press. 336 p.
- Wood, Richard E. / Culbert, David Holbrook (1990). *Film and propaganda in America. World War I. A documentary history, volume 1*, New York: Greenwood Publishing Group. 502 p.

References

- Hoseiko L. (2005) *Istoriia ukrainskoho kinematographa* [History of Ukrainian Cinematograph]. Kyiv: KINO-KOLO. 264 s. [in Ukrainian]
- Dovzhenko O. (2013). *Shchodennykovi zapysy* [Diary Entries], 1939–1956. Kharkiv: Folio. 879 s. [in Ukrainian]
- Er Gorbach M. (2022). *Interviu Radio Svoboda* [Interview to Radio Svoboda] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=btblzzBmBzs&t=617s> [in Ukrainian]
- Istoria ukrainskogo kino*. [History of Ukrainian Cinema] (2016). Т. 2 : 1930 – 1945 / [golov. red. G. Skrypnyk]. NAN Ukrainy ; IMFE im. M. T. Rylskogo. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskogo. 448 s. + 28 il. [in Ukrainian]

- Bazin, André. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et Langage*. Volume 1. Paris: Les Éditions du Cerf. 180 p. [in French]
- Bazin, André. (1962). *Qu'est-ce que le cinéma? Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme*. Volume 4. Paris: Les Éditions du Cerf. 167 p. [in French]
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1984). *The classical Hollywood cinema*. Film style and mode of production to 1960, London: Routledge & Kegan Paul. 506 p. [in English]
- Brand, R. (2009). «Witnessing trauma on film». In: *Media Witnessing: Testimony in the age of mass communication* Frosh, P. ; Pinchevski, A. (eds.). London: Palgrave. P. 198-215. [in English]
- Brownlow, Kevin (1979). *The war, the west, and the wilderness*. New York: Random House. 602 p. [in English]
- Butler, Judith (2009). *Frames of war*. New York: Verso. 193 p. [in English]
- Castellan, Jaes W. / Dopperen, Ron van / Graham, Cooper C. (2014). *American cinematographers in the Great War, 1914-1918*. Herts: Libbey. 320 p. [in English]
- Collins, Sue. (2014). Film, cultural policy, and World War I training camps. Send your soldier to the show with smileage. In: *Film History*, 26/1, pp. 1-49. [in English]
- DeBauche, Leslie Midkiff: Film/Cinema (USA), in: 1914-1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*. Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson [Eds.]. Issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2017-06-29. URL: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_usa
- Dibbets, Karel (1995) ; Hogenkamp, Bert (eds.). *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 264 p.
- Elm, Michael / Kabalek, Kobi / Köhne, Julia B. (eds.). (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*. Cambridge Scholars Publishing: Cambridge Scholars Publishing, 340 p. [in English]
- Fontana, Pablo (2014). Shadows Between Memory and Propaganda: War and holocaust Trauma in DEFA's "Thaw" Films. In: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*. Elm, Michael / Kabalek, Kobi / Köhne, Julia B. (eds.). P. 146-162.
- Isenberg, Michael T. (1981). *War on film. The American cinema and World War I, 1914-1941*. London: Associated University Presses. 400 p. [in English]
- Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis. (1972). «Trauma». In: idem (eds.). *Das Vokabular der Psychoanalyse* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 370 p.
- Jelača, Dijana (2016). *Dislocated screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave MacMillan. 287 p. [in English]
- Paris, Michael (ed.) (1999). *The First World War in popular cinema. 1914 to the present*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 267 p. [in English]
- Rollins, Peter C. / O'Connor, John E. (eds.) (1997). *Hollywood's World War I motion picture images*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press. 220 p. [in English]
- Weiner, A. (2002). *Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*. Princeton University Press. 432 p. [in English]
- Williams, Davi (2014). *Media, memory, and the First World War*. Montreal: McGill-Queen's University Press. 336 p. [in English]
- Wood, Richard E. / Culbert, David Holbrook (1990). *Film and propaganda in America. World War I. A documentary history, volume 1*, New York: Greenwood Publishing Group. 502 p. [in English]

Alla Demura

Cinema of Traumatic Reality: Between Representation and Experience

Abstract. The article is devoted to analysing a new generation of Ukrainian feature films, the aesthetics of which are related to trauma, and the subject is the Russian-Ukrainian war. The peculiarity of these films is the time of their creation – directly in the represented tragic historical period. The meaning acquired by the image of a traumatic reality ensures a moral response both in the national audience – due to the natural connection with actuality adopting the status of a witness, and in the foreign audience – due to the admiration of the artistic attempt to save humanism in the bowels of the depicted era. Such common features characterize some Ukrainian films released after 2014: «Atlantis» and «Reflection» by Valentyn Vasyanovych, «Bad Roads» by Natalia Vorozhbyt, «Klondike» by Maryna Er Gorbach, «The Forgotten» by Daria Onyshchenko, «Homeward» by Nariman Aliyev. For these and future films with the characteristics defined in the article, it is suggested to use the term *cinema of traumatic reality* as the name of a movement in modern Ukrainian cinematograph.

Keywords: collective trauma, representation of violence, war cinema, aesthetics of reality, neorealism, the tragic, ugliness, cinema of traumatic reality.