

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 Film Studies
Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

КУЛЬТУРНА ТРАВМА: РОЛЬ ЕКРАНА У ФОРМУВАННІ КОЛЕКТИВНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ПІД ВПЛИВОМ ПЕРЕЖИТОГО БОЛЮ

Анотація. *Мета статті* – дослідження ролі кіноекрана в конструюванні колективної ідентичності через репрезентацію культурної травми, спричиненої масовими стражданнями. Зроблено спробу проаналізувати, як кінематографічні образи та наративи впливають на формування спільної пам'яті, колективного досвіду й суспільного осмислення травматичних подій, що стали частиною історичної та культурної спадщини. **Методологія дослідження.** В процесі опрацювання теми застосовано низку наукових методів і підходів, що сприяли всебічному вивченню проблеми. Аналітичний метод використовувався для глибокого осмислення кінематографічних підходів до репрезентації травматичних подій. Методи систематизації та узагальнення дали змогу структурувати різноманітні наукові підходи до вивчення *кіно травми* (термін Дженет Вокер), виокремити ключові закономірності в репрезентації травми на екрані та дослідити її вплив на емоційний досвід аудиторії. Кроскультурний метод застосовано для порівняння різних національних і культурних контекстів у висвітленні теми травми в кінематографі, що допомогло виявити особливості сприйняття травматичних наративів у різних країнах та їхній вплив на глядача. Міждисциплінарний підхід, поєднуючи знання з галузей культурології, соціології, психології та кінознавства, забезпечив ширше розуміння впливу кіно на формування колективної пам'яті та переживання травматичного досвіду через мистецькі засоби. **Наукова новизна** статті полягає у комплексному дослідженні впливу кінематографічних репрезентацій культурної травми на формування колективної ідентичності. Дослідження вперше інтегрує теоретичні підходи з різних дисциплін для аналізу того, як екранні наративи та візуальні образи сприяють формуванню спільної пам'яті та колективного досвіду. Визначено нові механізми взаємодії між кінематографом і суспільством, які дають можливість краще зрозуміти, як масові страждання трансформуються у культурну травму та як це впливає на колективну ідентичність як в умовах кризи, так і в процесі післякризового відновлення. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження було виявлено, що кінематограф не лише відображає травму, а й активно бере участь у її конструюванні та реконструкції; кінематографічні репрезентації культурної травми відіграють ключову роль у формуванні колективної ідентичності в умовах масових страждань, а культурні продукти, зокрема фільми, стають просторами для відтворення та осмислення травматичного досвіду.

Ключові слова: травматичне кіно, колективна травма, травматичні події, травмовані культури, насильство на екрані, жертва, травматизація.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Неможливо заперечувати, що травма є невід'ємною складовою як війни, так і природних або антропогенних катастроф. У кіно, літературі, філософії та мистецтві травма слугує засобом, через який суспільство висловлює свої емоції щодо наслідків і переживань конфліктів, одночасно надаючи можливість досліджувати, як ці події були осмислені та інтерпретовані. Що саме ці культурні репрезентації можуть розповісти нам про суспільство та його процеси подолання травматичного досвіду? Які нові концепції та ширші соціальні питання впливають із їхнього створення та подальшого критичного аналізу?

У ХХІ столітті стало звичним говорити про травмовані суспільства. Після атак на вежі Всесвітнього торгового центру поширилася думка, що пряма трансляція такої події може травмувати цілу націю. Це припущення свідчить про розширення психологічного поняття травми до колективного та культурного рівнів, що може викликати суперечливі оцінки, зважаючи на серйозніші наслідки для тих, хто безпосередньо постраждав. У статті вперше у вітчизняному гуманітарному дискурсі аналізується взаємозв'язок між культурними й психологічними травмами та їх трансформація в травматичні кінообрази. Також порушується питання різних форм відображення травми на екрані, досліджується роль травми у формуванні жанру кіно та її вплив на глядача.

Мета статті – дослідження впливу кінематографічних образів і наративів на формування спільної пам'яті, колективного досвіду та соціального осмислення травматичних подій, які увійшли до складу історичної та культурної спадщини. Основним завданням наукової розвідки вбачається вивчення функції кіноекрана в процесі формування колективної ідентичності шляхом репрезентації культурної травми, викликані масовими стражданнями.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. У західному науковому дискурсі зростаючу популярність *теорії травми* пов'язують із працями таких дослідників як Кеті Карут, яка першою запровадила термін «теорія травми» і зосередила свою увагу на репрезентації травматичного досвіду у літературних творах і фільмах чи Шошана Фельман, авторка сучасного поняття «свідчення» в контексті травматичних оповідей, яка у 1992 році разом із Дорі Лаубом написала книгу, що нині вважається класикою: «Свідчення: криза засвідчення в літера-

турі, психоаналізі та історії». Австралійський теоретик і практик, який працює у сфері репрезентації травми на екрані, Дірк де Брюн вважає, що відносно новий напрям *теорії травми* вже був «присвоєний» феміністською теорією кіно, зокрема через жанр *кіно травми*, розроблений Дженет Вокер. У своїй книжці «Кіно травми: документуючи інцест і Голокост» (2005) ця авторка намагається пояснити пам'ять, яка помилково інтерпретує минулі катастрофічні події. У цьому дослідженні зроблено спробу показати, як фільми та відео, присвячені темам Голокосту та інцесту, сприяють глибшому розумінню травми. Дженет Вокер пропонує власне визначення поняття «кіно травми», описуючи його як транснаціональну групу фільмів, які «присвячені подіям, що сколихнули світ – як спільний, так і особистий» (Walker, p. 19).

В епоху постмодерну особливого значення в дослідженнях травми набув троп *невимовного* (unspeakable). Він почав домінувати у дослідженнях Голокосту внаслідок впливової заяви Теодора Адорно про те, що після Освенцима поезія неможлива, і саме з висоти цієї позиції троп *невимовного* всеосяжно вплинув на нові дослідження теорії травми, що, окрім вищезгаданих дослідниць, походять від Маріанни Гірш, Джефрі Хартмана, а також Домініка ЛаКарпа та Майкла Ротберга, які, зокрема, піддавали сумніву можливість осмислення, дослідження і ментального осягнення жахів Голокосту та інших приголомшливих подій. Нерепрезентативність травматичної події вважалася ключовою відправною точкою наукового дискурсу і досі визнається інтелектуально значущою позицією навіть тими, хто з нею не погоджується. Професор Баррі Стемпл зазначає, що «травма» як поняття охоплює настільки широкий і різноманітний спектр досвіду, що це вимагає плюралістичного підходу до концепції невимовного.

У фундаментальній праці Джошуа Гірша Післяобраз /Afterimage (повна назва «Післяобраз: фільм, травма і Голокост») автор представляє теорію посттравматичного фільму, засновану на «зустрічі» кінематографа та Голокосту. Розпочавши своє дослідження з вражаючих кадрів воєнного часу, Джошуа Гірш зосереджується на групі важливих документальних і художніх фільмів, які мали вирішальне значення для поширення цієї кінематографічної форми в різних країнах і жанрах. Теоретик досліджує зміни в документалістиці, викликані *cinéma vérité*, що зрештою призводять до появи «Шоа» (1985) Клода Ланзмана. Далі Дж.

Гірш звертається до витоків ігрового посттравматичного кіно, простежуючи його розвиток від чуттєво-інтимних спогадів в «Хіросіма, любов моя» (1959) Алена Рене до зображення болю та пам'яті в «Лихварі» (1964) Сідні Люмета. Далі Дж. Гірш «розкопує» посттравматичну автобіографію в трьох ранніх фільмах знаного угорця Іштвана Сабо – «Батько» (1966), «Фільм про кохання» (1970), «Вулиця пожежників, 25». Насамкінець автор досліджує вплив постмодернізму на посттравматичне кіно, розбираючи «Список Шиндлера» Стівена Спілберга та твір про іншу форму історичної травми, «Історію та пам'ять: для Акіко та Такасіго» (1991) Реа Таджирі – стрічку про інтернаування японських американців під час Другої світової війни. За своїм розмахом Післяобраз представляє новий спосіб мислення про фільм та історію, травму та її репрезентацію.

У контексті українського гуманітарного наукового дискурсу дослідження проблеми травми ведуть такі вчені, як Тамара Гундорова, Вадим Василенко, Тетяна Гребенюк, Оксана Кісь, Лариса Найдьонова, Віталій Огієнко та ін. У вітчизняній кінознавчій сфері, попри актуалізацію концепту культурної травми в контексті російсько-української війни, тема травматичного кіно розкрита недостатньо. Водночас проблематика травми розглядається в працях таких кінознавців, як Оксана Мусієнко, Ірина Зубавіна, Олена Оніщенко, Галина Погребняк та ін.

Виклад основного матеріалу. Як зауважує американський історик культури та літератури Сандер Гілман, перший зв'язок між фільмом і Голокостом було встановлено через нетривалі кадри масового вбивства євреїв, зафіксовані Рейнгардом Вайнером біля маяка на південь від Лієпаї в Латвії у липні 1941 року.

Фільм Алена Рене «Ніч і туман» (1955) безперечно є одним із найбільш вражаючих мистецьких здобутків, присвячених репрезентації колективної травми. Вже на момент його показу на Каннському кінофестивалі в 1956 році, попри дипломатичні протести з боку німецького уряду, багато коментаторів відзначили приголомшливий ефект фільму. Цей вплив продовжував відчуватися й пізніше, коли стрічку трансливали на французькому телебаченні у 1970-х роках. Історик Майкл С. Рот зауважує, що «Ніч і туман» залишається «одним із найбільш вражаючих і потужних фільмів про нацистський період». Особливо занепокоїливими тут є документальні кадри ближче до кінця фільму, зняті після

звільнення одного з нацистських таборів смерті. У цій частині поєднуються зображення останків убитих в'язнів з кадрами предметів, виготовлених із цих останків (мило, добрива, килими). Текст за кадром, написаний письменником і колишнім депортованим Жаном Кайролем, ідентифікує ці «продукти» нацистських фабрик смерті, розкриваючи шокуючу правду про ці, здавалося б, неможливі поєднання (людське волосся – килими, змотані в рулони). У жахливих кадрах фільму Алена Рене змушує глядачів зіткнутися з моторошною реальністю дегуманізації в таборах смерті. Камера здійснює проїзд вздовж приголомшливої виставки предметів ужитку, різних товарів невідомого походження, серед яких шматки пергаменту, зробленого з «відновленої» людської шкіри, з дитячими малюнками та жіночим портретом. Закадрова тиша вказує на прірву, що відокремлює сліди (чи то пак фізичні результати) від пережитого досвіду. Це нагадує нам про «межі, з якими стикаються знання та репрезентація». (Green, 1999, p. 33). Тиша позначає момент травматичного шоку, коли ми зіштовхуємося з досвідом, що виходить за межі вербального вираження і не піддається осмисленню через слова. У цьому разі виникає те, що Джошуа Ф. Гірш у своїй зазначеній вище праці описує як «кризу репрезентації» – момент, коли екстремальна подія постає настільки радикальною, що виявляється несумісною з усталеними ментальними уявленнями про світ.

Ен Каплан та Бан Ван у праці «Травма та кіно. Крос-культурні розвідки» пропонують чотири кінематографічні підходи до висвітлення травми для глядачів.

Перший підхід передбачає знайомство з травмою через *тему* та технічні засоби фільму, що закінчується втішним і комфортним для глядача зціленням. Це зазвичай мелодрами, в яких індивідуальна травма постає окремою подією, що минула, і яку можна локалізувати, репрезентувати і вилікувати (наприклад, «Заворожений» або «Марні» А. Гічкока). Мелодрама, принаймні в своєму голлівудському форматі, є задоволенням потреби культури «забувати» травматичні події, зображуючи їх під певним кутом. Проте, спроба забути чи «розчинити» травму розкриває її ще більше.

Другий підхід пов'язаний із вторинною або вікарною травмою. Вікарною у психології називають непряму травму, що виникає тоді, коли особа не отримує травматичного досвіду особисто, але переживає стресову реакцію від непрямого, вторинного впливу. Прикладами ігрових фільмів, гля-

дачі яких при перегляді можуть отримати досвід вікарного травмування є «Виводок» або «Муха» Кроненберга. До цієї категорії також можна віднести деякі документальні та ігрові фільми про колективну травму, засновані на реальних історичних подіях: фільми про Голокост, сучасне українське травматичне кіно («Плем'я» М. Слабошпицького, «20 днів у Маріуполі» М. Чернова). Ефект від цих стрічок є потенційно негативним, наприклад, якщо вплив настільки великий, що глядач відвертається, «біжить» від зображень, замість того щоб навчатися через них. З іншого боку, у кульмінаційні моменти вони здатні продуктивно «шокувати» публіку, коли високий ступінь травматичності може через шок спонукати дізнатися більше і, можливо, діяти (чи протидіяти) відповідно до побаченого.

Третій підхід Е. Каплан та Б. Ван називають *позицією вуайєриста*. Сучасні медіа спонукують глядача споглядати за катастрофами, війнами, загибеллю людей онлайн. Негативний бік цього підходу полягає у використанні жертв та у ризику заохочення насолоди від жаху.

Останнім, четвертим підходом, який автори вважають найбільш «політично корисним», є *позиція свідка* («Ніч і туман» (1956), «Хіросіма, любов моя» (1959) А. Рене, «Полуденні тенета» (1943) М. Дерен, «Нічні крики: Сільська трагедія» (1989) Т. Моффат). Саме позиція свідка може відкрити простір для трансформації глядача через «емпатичну ідентифікацію», яка дає змогу глядачеві проникнути в досвід жертви через розповідь твору без вторинної травматизації. Фільмам цієї категорії притаманний незвичний, «антинаративний» процес оповіді, який сам по собі трансформує, спонукає глядача відразу бути в них емоційно (як і бути сильно зворушеним), але також зберігати когнітивну дистанцію і усвідомлення, якого не мають постраждалі від травматичного процесу.

Жертва є свідком катастрофи, натомість глядач стає центром комунікації, яка, як зазначають Дорі Лауб і Роберт Ліфтон, символізує «безкінечність і людяність». Саме така трикутна структура свідчення, що включає жажіття, жертву і глядача, може сприяти міжкультурному співчуттю та розумінню.

Незображуваний характер травми має дві слушні підстави для занепокоєння в контексті історії сучасності. Перша полягає в естетизації політики сучасною державою, що є запозиченою стратегією фашизму та авторитаризму здійснювати свою репрезентацію й колективну ідентифікацію через наративи, міфи, прийоми та мізансцени з кіно. Трав-

матичний досвід сучасних війн перетворюється на видовище. Другою підставою для занепокоєння є новітній феномен естетизації травмованих культур і травматичних історичних подій світовими медіа, які мають тенденцію спрощувати кожен таку подію до «екзотичної» чи до регресивного епізоду у світовій історії. Вочевидь, ця естетизація *іншого* не просто переводить травматичну історію в образи, але в своєму захопленні насильством і травмою переплавляє відмінність, історію, пам'ять і тіло в абстрактну форму. На відміну від теорії естетизації травми, відомий американський соціолог і засновник культурної соціології Джефрі Ч. Александер вводить до терміна прикметник «культурна», що дає йому можливість досліджувати цю проблематику з іншого ракурсу. Дж. Ч. Александер стверджує, що травма не є результатом групового переживання болю, проте є наслідком того, що гострий дискомфорт проникає в основу колективної ідентичності. А для того щоб травми виникли на колективному рівні, соціальні кризи мають спочатку стати культурними: «Події – це одне, а уявлення про події – зовсім інше. <...> Розрив між подією та репрезентацією можна уявити як *процес травми*» (Alexander, 2004, р. 10). [Тут і далі переклад наш – А. Д.] Колективи не приймають рішень як таких, радше це роблять агенти, або, за термінологією соціології релігії Макса Вебера, *групи носіїв досвіду* (*carrier groups*) – представники певних соціальних груп, до яких, окрім релігійних або політичних суб'єктів, відносяться і митці, зокрема, враховуючи можливості масового впливу через екран, кінематографісти. Такі носії досвіду транслують символічні репрезентації поточних соціальних подій не тільки минулого та майбутнього, але також і теперішнього. За Дж. Ч. Александером, культурна конструкція травми починається з претензії: «Це претензія на фундаментальну травму, вигук про зловмисне опоганення якоїсь сакральної цінності, розповідь про жахливо руйнівний соціальний процес і вимога емоційного, інституційного та символічного відшкодування та відновлення» (Alexander, 2004, р. 11). Процес травми можна уподібнити мовленнєвому акту. Існує речник (група носіїв досвіду), аудиторія (суспільство, яке нібито солідарне, але соціологічно фрагментоване) та контекст (історичний, культурний, інституційний). Мета речника полягає в тому, щоб, використовуючи особливості історичної ситуації, символічні ресурси та враховуючи обмеження і можливості, які надають інституційні структури, переконливо переда-

ти твердження про травму аудиторії. Насамперед, аудиторія спікера має складатися з представників самої групи носіїв досвіду. Коли мовленнєвий акт наділений ілокутивною силою (тобто набуває соціального значення), члени цієї спільноти переконуються в тому, що вони зазнали травматичного впливу через певну подію. На думку Дж. Ч. Александера, лише після досягнення цього первинного успіху можна розширити аудиторію, залучивши до дискурсу «широке суспільство».

Подолання розриву між подією та репрезентацією залежить від феномена, який соціолог Кенет Томпсон у своїй праці «Моральна паніка» називає «сигніфікаційною спіраллю», складного і багатовалентного символічного процесу, який призводить до побудови та впровадження переконливої структури культурної класифікації (простіше кажучи, до ототожнення певної соціальної групи із загрозою, яку вона несе). Це умовний, дуже суперечливий, часто поляризаційний соціальний процес. Для того щоб ширша аудиторія визнала власну травматизацію через певний досвід чи подію, група носіїв цього досвіду повинна успішно здійснити процес конструювання значень, себто попрацювати над сенсами. Дж. Ч. Александер виокремлює чотири ключові концепти, які в цьому плані потребують ґрунтовного й переконливого опрацювання.

Природа болю. Що насправді сталося з групою-носієм та з більш широким колективом, частиною якого вона є? Чи можна вважати афро-американське рабство примусовим економічним виробництвом, а не системою жорстокого панування? Чи борються українці за повернення окупованих територій або за свою державність?

Природа потерпілого. Яка група людей постраждала через цей травмуючий біль? Це були окремі особи чи народ як такий? Одна конкретна та відокремлена група отримала основний біль чи було залучено кілька груп? У російсько-українській війні головним чином страждають мешканці Сходу та Півдня чи весь народ України? У стрічках «Атлантида» В. Васяновича, «Клондайк» М. Ер Горбач, «Погані дороги» Н. Ворожбит, «Забуті» Дар'ї Онищенко травматичні події акцентовано відбуваються на сході України, тож саме жителі Донецької та Луганської областей (або їх територіальних прототипів) виступають тою групою людей, яка найбільше постраждала. Чи стають жертвами жорстоких, травмуючих умов лише ті українці, які відмовляються залишати свої домівки в спустошених війною містах (або в будь-яких українських містах)

і чи ці жертви належать до економічно визначеного «нижчого класу»? У фільмі М. Ер Горбач «Клондайк» (2022) героїня Оксани Черкашиної, вагітна Ірка, відмовляється покидати свій дім і, попри війну, яка буквально руйнує його (снарядом обвалило головну стіну), вперто продовжує займатися побутовими справами. Такий патерн поведінки українських жінок став масовим явищем від початку повномасштабного вторгнення.

Належність жертви травми до ширшої аудиторії. Навіть за умови чіткої визначеності характеру болю та ідентифікації жертви, залишається ключове питання щодо її зв'язку з ширшим контекстом. Наскільки аудиторія, що сприймає символічні репрезентації травми, відчуває ідентифікацію з жертвами? Широка аудиторія може прийняти або заперечити реальність зв'язку з групою жертв. Якщо ж віктимну групу подати як втілення основної характеристики більшої колективної ідентичності, то аудиторія, залучена до ілокутивної дії цієї групи, певною мірою розділить пережиту травму.

Покладення відповідальності. Для створення переконливої розповіді про травму важливо встановити особу злочинця – «антагоніста». Хто насправді поранив потерпілого? Хто спричинив травму? «Німеччина» створила Голокост чи це був нацистський режим? Злочини були обмежені діяльністю спеціальних підрозділів СС чи до них був залучений Вермахт, уся нацистська армія? Чи злочин поширюється на звичайних солдатів, на простих громадян, на німців-католиків і протестантів? Чи несе відповідальність лише старше покоління німців, або й наступні покоління? В контексті російсько-української війни особливістю новітнього ігрового травматичного (не героїко-патріотичного) кіно є те, що режисери намагаються відсторонитися від безпосередньо зримого «суб'єктивного» насильства, яке здійснює чітко впізнавана сила. «Кінцевий бенефіціар Зла» не названий ані в «Поганих дорогах» Наталії Ворожбит, ані в «Клондайку» Марини Ер Горбач, ані в «Атлантиді» чи навіть «Відблиску» Валентина Васяновича. Таке відсторонення дає змогу сепарувати насильство та дослідити реакцію на нього.

При цьому межа мистецтва виявляє ті види насильства, з якими суспільство не знає як вчинити. Коли насильство є не інструментом, а ціллю, річчю в собі. Цей феномен влучно описує філософія Альміра Усманова: «...мистецтво починається там і тоді, коли насильство не є засобом, коли воно цінне саме по собі, воно є бажаний результат <...>, і тут не працюють ані категорії права, ані категорії

моралі» (Усманова, 2007, с. 27-28). Проте в такому разі насильство певною мірою відчуває глядач.

«Переживання травми» в соціокультурному контексті можна розглядати як процес виявлення болісного досвіду колективу, визначення статусу жертви, а також встановлення відповідальності та розподілу як символічних, так і матеріальних наслідків. Зміна колективної ідентичності вимагає активного переосмислення колективного минулого, адже пам'ять є не лише соціальною і мінливою, а й тісно пов'язаною із сучасним самосприйняттям. Ідентичності постійно формуються та захищаються не лише через взаємодію з теперішнім і майбутнім, а й шляхом реконструкції історичного досвіду колективу.

За твердженням Дж. Ч. Александера, після того як колективна ідентичність буде реконструйована, неминуче настане період «заспокоєння». Сигніфікаційна спіраль поступово стабілізується, емоційне напруження спадає, а занепокоєння сакральністю та оскверненням слабшають. Коли інтенсивний дискурс травми згасає, її «уроки» набувають об'єктивної форми в пам'ятниках, музеях та історичних артефактах. Вони стають об'єктом технічного, дистанційованого аналізу спеціалістів, які відокремлюють емоційний аспект від смислового, тобто афект від сенсу. Цей «тріумф повсякденності» часто з жалем відзначають глядачі, які мали травматичний досвід, цьому також рішуче протидіють групи носіїв досвіду. Однак часто дистанціювання від травми сприймають з почуттям громадського та особистого полегшення. Нова колективна ідентичність буде ритуалізована через структуровані практики, які, хоча й створені для збереження пам'яті та вшанування травматичного процесу, поступово втрачатимуть здатність викликати ті сильні емоції, почуття зради та утвердження сакральності, що колись були з ним тісно пов'язані. Коли реконструйована колективна ідентичність втрачає свою емоційну залученість, вона стає ресурсом для подолання майбутніх соціальних викликів і порушень у колективній свідомості (Alexander, 2004). Проте неминучість процесу рутинізації зовсім не зменшує виняткове соціальне значення культурних травм. Скоріше навпаки, їх формування має глибокі нормативні наслідки для поведінки у суспільному житті. Дозволяючи широкій громадськості долучитися до страждань інших, культурні травми розширюють межі соціального розуміння та співчуття, водночас відкриваючи потужні можливості

для нових форм соціальної інкорпорації. Зрештою, хоч яким би звивистим був процес, часто саме створення культурних травм – великою мірою завдяки кінематографу – давало можливість колективам визначити нові форми моральної відповідальності та змінити вектор політичних дій.

Висновки. У статті було досліджено вплив кінематографічних образів і наративів на формування спільної пам'яті, колективного досвіду та соціального осмислення травматичних подій. Аналізу піддано процес формування колективної ідентичності через репрезентацію культурної травми, спричиненої масовими стражданнями. Встановлено, що екранні наративи здатні сприяти більш глибокому розумінню історичних катастроф і формувати нові колективні ідентичності, основані на пережитому болю. Предметом подальших досліджень визначено феномен *невимовного* в контексті травми. Зокрема, науковий інтерес у цьому плані представляють режисерські засоби подолання нерепрезентативності травматичної події та уможливлення осмислення і ментального осягнення жахів масових трагедій.

Джерела та література

- Ассман, Аляйда (2012). *Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті*. Київ: Ніка-Центр. 440 с.
- Василенко, Вадим. (2016). *Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини XX століття* (Дис. ... канд. філол. наук. Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка).
- Гребенюк, Тетяна (2022). Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. Синопис: текст, контекст, медіа. Том 28, № 3, розділ Історія літератури як структура.
- Гундорова, Тамара. (2014). Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. Т. Гундорова, А. Матусяк (ред.). *Постколоніалізм. Генерації. Культура*. Київ: Лауріс. С. 26-44.
- Карут, Кеті (2017). Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів. *Інтерв'ю провела Кеті Карут* / Пер. з англ. Катерини Дисі. Київ: Дух і літера. 496 с.
- Кісь, Оксана (2010). Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен (ред.). *У пошуках власного голосу: Усна істо-*

- рія як теорія, метод, джерело. Східний інститут українознавства ім. Ковальських. С. 171-191.
- Найдьонова, Лариса (2012). Історична травма спільноти: як нащадкам пам'ятати трагічне? *Практична психологія та соціальна робота: наук.-практ. освітньо-метод. журнал*, № 2. С. 48-55.
- Огієнко, Віталій (2018). Holodomor studies i trauma studies: теорія та перспективи досліджень. *Міждисциплінарний часопис Студії голодомору*. URL: <https://www.holodomorstudies.com/discussion2.html>
- Поліщук, Ярослав / Пухонська, Оксана (2021). Собака як спостерігач і свідок історії (за романом Вікторії Амеліної «Дім для Дома»). *Poznańskie Studia Slawistyczne*, № 20. С. 143-157. URL: <https://doi.org/10.14746/pss.2021.20.8>
- Усманова, Альміра (2007). Насильство як культурна метафора: замість введення. А. Усманова (ред.) *Візуальне (як) насильство. Зб. наук. праць*. Вільнюс: Європейський гуманітарний університет. С. 5-38.
- Alexander, Jeffrey Charles (2004). «Toward a Theory of Cultural Trauma». In: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Alexander, Jeffrey Charles / Eyerman, Ron / Giesen Bernard / Smelse Neil J. / Sztompka Piotr. (eds.). Berkeley: University of California Press. 304 p.
- Brand, Roy (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.
- Bruyn, Dirk de (2014). *The Performance of Trauma in Moving Image Art*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 245 p.
- Callaghan, Michael. (ed.). (2014). *How Trauma Resonates: Art, Literature and Theoretical Practice*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. 172 p.
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narration, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 154 p.
- Craps, S. and Buelens, G. (eds.) (2008). Introduction: Postcolonial Trauma Novels. *Studies in the Novel (special double issue)*, Nr 40. P. 1-12. URL: <https://doi.org/10.1353/sdn.0.0008>
- Dalenberg, C. J. / Straus, E. / Carlson, E. B. (2017). Defining Trauma. In: S.N. Gold (ed.), *APA handbook of trauma psychology: Foundations in knowledge*. American Psychological Association. P. 15-34. URL: <https://doi.org/10.1037/0000019-002>
- Danieli, Yael (1998). Introduction: History and conceptual foundations. In: Y. Danieli (ed.), *International handbook of multigenerational legacies of trauma*. New York: Plenum Press. P. 1-17. URL: https://doi.org/10.1007/978-1-4757-5567-1_1
- Eyerman, Ron (2013). Social theory and trauma. *Acta Sociologica*, № 56(1). P. 41-53. URL: <https://doi.org/10.1177/0001699312461035>
- Greene, Naomi (1999). *Landscapes of Loss. The National Past in Postwar French Cinema*. New Jersey: Princeton University Press. 240 p.
- Hirsch, Joshua (2003). *Afterimage: Film, Trauma, And The Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press. 213 p.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press. 304 p.
- Kali, Tal (1996). *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge University Press. 296 p.
- LaCapra, Dominick (2014). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 248 p.
- Stampfl, Barry (2014). Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma. In: M. Balaev (Ed.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. London: Palgrave Macmillan. P. 15-41. URL: https://doi.org/10.1057/9781137365941_2
- Sztompka, Piotr (2004). The Trauma of Social Change. In: J. C. Alexander [et al.]. *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press. P. 155-195. URL: <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0005>
- 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.
- Jelača, Dijana (2016). *Dislocated screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave MacMillan. 287 p.
- Kaplan, E. Ann and Wang, Ban (eds.) (2008). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press. 288 p.
- Kerner, Aaron Michael and Knapp, Jonathan L. (2016). *Extreme Cinema. Affective Strategies in Transnational Media*. Edinburg: Edinburg University Press. 179 p.
- Le Roy, Frederik / Stalpaert, Christel / Verdoodt, Sofie (eds.) (2011). *Introduction: performing cultural trauma in theatre and film: between representation and experience*. Arcadia, Nr 45 (2). P. 249-263.
- Lubkemann, Stephen C. (2007). More than Violence: An Anthropological Approach to Wartime Behavior. *Anthronotes*. Vol. 28, Nr 2. P. 12-19.
- McNally, Richard J. (2003). *Remembering Trauma*. The Belknap Press of Harvard University Press. 448 p.
- Riches, David (1986). *The Anthropology of Violence*. Oxford: Basil Blackwell. 232 p.
- Thompson, Kenneth (1998). *Moral Panics*. London: Routledge. 157 p.
- Walker, Janet (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkley, Los Angeles, CA and London: University of California Press. 273 p.

References

- Alexander, Jeffrey Charles (2004). «Toward a Theory of Cultural Trauma». In: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Alexander, Jeffrey Charles / Eyerman, Ron / Giesen, Bernard / Smelse, Neil J. / Sztompka

- Piotr. (eds.). Berkeley: University of California Press. 304 p. [in English]
- Asman Aliayda (2012). *Prostory spohadu. Formy transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory]. Nika-Tsentr. 440 p. [in Ukrainian]
- Brand, Roy (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]
- Bruyn, Dirk de (2014). *The Performance of Trauma in Moving Image Art*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 245 p. [in English]
- Callaghan, Michael. (ed.). (2014). *How Trauma Resonates: Art, Literature and Theoretical Practice*. Oxford: Inter-Disciplinary Press. 172 p. [in English]
- Caruth, Cathy (2017). Pochuty travmu: Rozmovy z providnymy 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 Dya*. Kyiv: Duh i litera. 496 p. [in Ukrainian]
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narration, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 154 p. [in English]
- Craps, S. and Buelens, G. (eds.). (2008) Introduction: Postcolonial Trauma Novels. *Studies in the Novel* (special double issue), Nr 40. P. 1-12. <https://doi.org/10.1353/sdn.0.0008>
- Dalenberg, C. J. / Straus, E. / Carlson, E. B. (2017). Defining Trauma. In S.N. Gold (ed.), *APA handbook of trauma psychology: Foundations in knowledge*. American Psychological Association. P. 15-34. <https://doi.org/10.1037/0000019-002>
- Danieli, Yael. (1998). Introduction: History and conceptual foundations. In Y. Danieli (ed.), *International handbook of multigenerational legacies of trauma*. New York: Plenum Press. P. 1-17. [in English]
- 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]
- Eyerman, Ron (2013). Social theory and trauma. *Acta Sociologica*, No 56 (1). P. 41-53. <https://doi.org/10.1177/0001699312461035>
- Greene, Naomi (1999). *Landscapes of Loss. The National Past in Postwar French Cinema*, New Jersey: Princeton University Press. 240 p. [in English]
- Hirsch, Joshua (2003). *Afterimage: Film, Trauma, And The Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press. 213 p. [in English]
- Hirsch, Marianne. (1997). *Family frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press. 304 p. [in English]
- Hrebeniuk, Tetyana. (2022). *Movchannya i hovorinnya yak formy reprezentatsii istorichnoyi travmy v ukraiynskiy 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, Nr. 3, rozdil Istoriya literatury yak struktura. https://doi.org/10.1007/978-1-4757-5567-1_1 [in Ukrainian]
- Hundorova, Tamara (2014). Postkolonialnyi roman heneratsiinoi travmy ta postkolonialne chytannia na skhodi Yevropy [Postcolonial Novel of the Generational Trauma and Postcolonial Reading at the East of Europe]. In: T. Hundorova and atusiak (Eds.). *Postkolonializm. Heneratsii. Kultura*. Kyiv: Laurus. P. 26-44. [in Ukrainian]
- Jelača, Dijana (2016). *Dislocated screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave MacMillan. 287 p. [in English]
- Kali, Tal (1996). *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge University Press. 296 p. [in English]
- Kaplan, E. Ann and Wang, Ban (eds.) (2008). *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press. 288 p. [in English]
- Kerner, Aaron Michael and Knapp, Jonathan L. (2016). *Extreme Cinema. Affective Strategies in Transnational Media*. Edinburg: Edinburg University Press. 179 p. [in English]
- Kis, Oksana (2010). Kolektyvna pamiat ta istorychna travma: teoretychni refleksii na tli zhinochykh spohadiv pro Holodomor [Collective Memory and Historical Trauma: Theoretical Reflections against the Background of the Women Memories about the Holodomor]. In: H. Hrinchenko and N. Khanenko-Frizen (Eds.). *U poshukakh vlasnoho holosu: Usna istoriia yak teoriia, metod, dzherelo*: Zb. nauk. prats Skhidnyi instytut ukrainoznavstva im. Kovalskykh. P. 171-191. [in Ukrainian]
- LaCapra, Dominick (2014). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 248 p. [in English]
- Le Roy, Frederik / Stalpaert, Christel / Verdoodt, Sofie. (eds.) (2011). Introduction: performing cultural trauma in theatre and film: between representation and experience. *Arcadia*. 2011, Nr 45 (2). P. 249-263. [in English]
- Lubkemann, Stephen C. (2007). More than Violence: An Anthropological Approach to Wartime Behavior. *Anthronotes*. Vol. 28, Nr 2. P. 12-19. [in English]
- McNally, Richard J. (2003). *Remembering Trauma*. The Belknap Press of Harvard University Press. 448 p. [in English]
- Naidionova, Larysa (2012). Istoriychna travma spilnoty: yak nashchadkam pamiataty trahichne? [Historical Trauma of a Society: How Descendants Can Remember the Tragic?] *Praktychna psykholohiia ta sotsialna robota: nauk.-prakt. osvitho-metod. zhurnal*, Nr 2. P. 48-55. [in Ukrainian]
- Ohiyenko, Vitalii (2018). Holodomor studies i trauma studies: teoriya ta perspektyvy doslidzen. [Holodomor

- Studies and Trauma Studies: Theory and Research Prospects]. *Mizhdystsiplinarnyy chasopys Studii holodomoru*. URL: <https://www.holodomorstudies.com/discussion2.html> [in Ukrainian]
- Polishchuk, Yaroslav and Pukhonska, Oksana (2021). Sobaka yak sposterihach i svidok istorii (za romanom Viktorii Amelinoi "Dim dlia Doma") [The Dog as Observer and Witness of History [based on the novel by Viktoria Amelina "Home for Dom"]]. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, Nr 20. P. 143-157. <https://doi.org/10.14746/pss.2021.20.8> [in Ukrainian]
- Riches, David (1986). *The Anthropology of Violence*. Oxford: Basil Blackwell. 232 p. [in English]
- Stampfl, Barry (2014). Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma. In M. Balaev (Ed.), *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. London: Palgrave Macmillan. P. 15-41. https://doi.org/10.1057/9781137365941_2
- Sztompka, Piotr (2004). The Trauma of Social Change. In: J. C. Alexander [et al.], *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press. P. 155-195. <https://doi.org/10.1525/california/9780520235946.003.0005>
- Thompson, Kenneth (1998). *Moral Panics*. London: Routledge. 157 p. [in English]
- Usmanova, Almira (2007). Nasilstvo yak kulturna metafora: zamist vvedeniya. A. Usmanova (ed.) [Violence as metaphor: instead of introduction]. *Vizualne (yak) nasilstvo. Zb. nauk. prats*. Vilnius: European Humanitarian University. P. 5-38.
- Vasylenko, Vadym (2016). *Modyfikatsiia travmy v ukraïnskii epihratsiinii prozi druhoi polovyny 20 stolittia* [The modification of the Trauma in Ukrainian Emigration Prose of the second half of the 20th century] (Thesis of Candidate of philological sciences, National Academy of Sciences of Ukraine, Shevchenko Institute of Literature). [in Ukrainian]
- Walker, Janet (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkley, Los Angeles, CA and London: University of California Press. 273 p. [in English]

Alla Demura

Cultural Trauma: The Role of the Screen in Shaping Collective Identity Influenced by Experienced Suffering

Abstract. *The purpose* of this article is to explore the role of the cinema screen in constructing collective identity through the representation of cultural trauma caused by mass suffering. The article seeks to analyze how cinematic imagery and narratives influence the formation of shared memory, collective experience, and societal understanding of traumatic events that have become integral to historical and cultural heritage.

Methodology of the study. In addressing the research topic, a range of scientific methods and approaches were employed to ensure a comprehensive exploration of the issue. The analytical method was utilized to deeply examine cinematic approaches to the representation of traumatic events. Methods of systematization and generalization allowed for structuring diverse scholarly approaches to the study of trauma in cinema (a term introduced by Janet Walker), identifying key patterns in the screen representation of trauma, and investigating its emotional impact on audiences. A crosscultural method was applied to compare various national and cultural contexts in depicting trauma in film, which helped reveal specific perceptions of traumatic narratives across different countries and their influence on viewers. An interdisciplinary approach, integrating knowledge from cultural studies, sociology, psychology, and film studies, provided a broader understanding of cinema's role in shaping collective memory and processing traumatic experiences through artistic means.

The scientific novelty of this article lies in the comprehensive examination of how cinematic representations of cultural trauma influence the formation of collective identity. For the first time, the article integrates theoretical approaches from various disciplines to analyze how screen narratives and visual imagery contribute to the construction of shared memory and collective experience. New mechanisms of interaction between cinema and society are identified, offering a deeper understanding of how mass suffering is transformed into cultural trauma and how this process impacts collective identity both during times of crisis and in post-crisis recovery.

Conclusions. The research has revealed that cinema not only reflects trauma but also actively participates in its construction and reconstruction. Cinematic representations of cultural trauma play a pivotal role in shaping collective identity under conditions of mass suffering, while cultural products, particularly films, serve as spaces for the re-enactment and comprehension of traumatic experiences.

Keywords: trauma cinema, collective trauma, traumatic events, traumatized cultures, violence on screen, victim, traumatization.