

Розглядаючи прем'єри та покази фільмів у приміщенні Музею сучасної російсько-української війни, можна зазначити, що кінозал є невіддільною частиною внутрішньої експозиції музею, а також зручною локацією для презентації окремих документальних проєктів, які тематично пов'язані з основними напрямками діяльності музею: російсько-українська війна, вшанування українських військових, волонтерів і медиків, боротьба з російською пропагандою, патріотичне виховання та просвітницька діяльність.

М. Александрова

**КУЛЬТУРНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОЛЕКТИВНОЇ ТРАВМИ:
МЕЖІ МОВИ ТА ВИКЛИКИ ПАМ'ЯТІ**

M. Aleksandrova

**CULTURAL REPRESENTATIONS OF COLLECTIVE TRAUMA:
LIMITS OF LANGUAGE AND MEMORY CHALLENGES**

У сучасній культурологічній думці все більше уваги приділяється феномену колективної травми як соціальному, психологічному та культурному явищу. Травма розглядається не лише як індивідуальний психічний стан, а і як досвід, що має наслідки для цілих спільнот і формує колективну пам'ять. Одним із центральних питань є проблема репрезентації травматичного досвіду — тобто, як суспільства, окремі групи й індивіди фіксують, символізують, відтворюють й осмислюють минулі травматичні події.

Необхідно розрізняти масові катастрофи (техногенні та природні), історичні події (війни, революції тощо) та колективну травму як їхній психоемоційний та когнітивний ефект. Колективна травма не обов'язково є наслідком прямого впливу події на всіх членів спільноти; вона може передаватися через розповіді безпосередніх свідків та свідків другого ряду (мистецькі та культурні практики). Колективна травма — це не лише історичний факт, а й емоційно-психологічний ефект, що репрезентується через культуру.

Колективна травма формується на рівні індивідуального досвіду, однак стає елементом колективної пам'яті за умови, що цей досвід знаходить відгук і розуміння в ширшому соціальному середовищі, нації, країні.

Центральними фігурами у формуванні пам'яті про травму є свідки — ті, хто безпосередньо спостерігав чи пережив події (наприклад, жертви геноцидів, революцій, війн). Їхні свідчення є фрагментарними, неповними, часто болючими. Водночас саме через них можливе перетворення індивідуального досвіду на колективний наратив.

Однак, як зазначає ряд дослідників, навіть безпосереднє свідчення не гарантує повної репрезентації — мовні й емоційні ресурси часто виявляються недостатніми. Нерідко замість відповіді ми чуємо мовчання, крик або плач, що вказує на межу мовного вираження.

Британський культуролог Стюарт Голл запропонував розглядати репрезентацію як символічне оформлення досвіду. Репрезентація не є прямим відображенням реальності, а вибором форми, мови, жанру. Це можуть бути літературні твори, фільми, музика, музеї, фотографії тощо.

Кожна репрезентація має свою логіку та обмеження. Жодна з них не є повною, але в сукупності вони формують поліфонічне поле пам'яті, у якому досвід травми набуває певної форми осмислення.

Репрезентація травматичного досвіду часто наштовхується на мовні та когнітивні бар'єри. Приклад — фільм «Шоа» Клода Ланцмана, де спроба вербалізувати досвід Голокосту в багатьох випадках закінчується мовчанням чи емоційним зривом.

Подібні злами репрезентації — звична реакція культури на травму, яка виходить за межі уявного, мовного, зрозумілого. Це підтверджують і художні приклади (поезія або проза), де вербальні засоби зіштовхуються з межами репрезентації.

Дослідник Ерік Л. Сентнер виокремлює дві основні стратегії поводження з травматичним досвідом:

Робота скорботи (у душі Домініка Ла Капри): передбачає опрацювання болючого досвіду, спробу його осмислення, створення культурних форм збереження (музеї, пам'ятники, ритуали тощо). Це динамічна пам'ять, що трансформується із часом.

Наративний фетишизм: створення образів, які дозволяють уникнути болю — шляхом спрощення, героїзації, естетизації. Наприклад, тріумфальні військові фільми, що підмінюють рефлексію святкуванням.

Сентнер вказує, що наративний фетишизм може призвести до колективного забуття, яке є небезпечним, оскільки створює умови для повторення травми.

Окрему роль у роботі з травмою відіграють інституційні та візуальні практики: музеї, фотопроекти, меморіальні простори. Вони функціонують як кристали пам'яті — стабільні точки фіксації, що не так легко змінюються, як художні образи.

Прикладом є візуальні проекти, де сучасні селфі на місцях Голокосту порівнюються з архівними фото. Це не лише естетичний жест, а спроба змістити фокус із розваги на пам'ять, поставити під сумнів звичні модули сприйняття минулого.

Жодна репрезентація травми не є повною. Однак всі разом вони створюють культурне поле свідчення, де болючий досвід поступово отримує визнання. І хоча це не гарантує повного розуміння чи відтворення події, це дозволяє принаймні: зафіксувати наявність травматичного досвіду; усвідомити його наслідки для сьогодення; уникнути повторення через колективне забуття. Культура повинна залишатись простором, де травма не замовчується, а проговорюється — навіть якщо це неможливо зробити до кінця.

А. Корнєв

ОБРАЗ ГЕТЬМАНА ПЕТРА ДОРОШЕНКА В МАЛЮНКАХ АМВРОСІЯ ЖДАХИ (1855–1927)

А. Kornev

THE IMAGE OF HETMAN PETRO DOROSHENKO IN THE DRAWINGS OF AMVROSII ZHDAKHA (1855–1927)

Амвросій Андрійович Ждаха — на початку ХХ століття вже відомий художник-ілюстратор з Одеси, активний діяч місцевої української громади, для якого українська тематика завжди залишалася центральною, тому що він цінував походження власного роду від козаків-задунайців. Важливими є і його зв'язки з українським театром, оскільки він особисто був знайомий із такими відомими