

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра етики, естетики та культурології

Трансгенераційна травма в сучасному українському кіно
Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 культурологія
на здобуття освітнього ступеню магістра культурології

Студент-виконавець:

Бабак Ярослава В`ячеславівна
II курс,
спеціальність 034 “культурологія”
ОНП “Культурологія”

Науковий керівник:
Маслікова Ірина Ігорівна,
доктор філософських наук, доцент

(підпис)

Допущено до захисту:
Зав.кафедри _____

Київ-2024

Зміст

Вступ.....	3
1. Специфіка трансгенераційної травми як культурного феномену.....	7
1.1 Поняття трансгенераційної травми	7
1.2 Пам'ять та трансгенераційна травма.....	17
Висновки до першого розділу.....	25
2. Вияв трансгенераційної травми в постколоніальному кіно	27
2.1 Оптика постколоніального кіно.....	27
2.2. Травма поколінь у фокусі українського історичного кіно в ситуації постколоніалізму	33
Висновки до другого розділу	42
3. Вияви трансгенераційної травми в українському кіно	44
3.1. Конфлікт поколінь в трансгенераційній травмі.....	44
3.2. Трансгенераційна травма в українському кіно як постпам'ять та контрпам'ять.....	68
3.3. Діалогічний аспект в оприявненні трансгенераційної травми	70
3.4. Гендерний аспект трансгенераційної травми в кіно.....	73
Висновки до третього розділу.....	80
Висновки	82
Список використаної літератури	85

Вступ

Багатьом здається, що особисті переживання належать одному. Проте якщо багато людей в одному часі пережили спільне горе? Як воно переживається та чи здатен кожен окремо “вилікувати себе” від такого болю? Хіба тоді травма належить одній людині?

Згадані питання тільки деякі з тих, що пов’язані з трансгенераційною травмою. Загалом, будь-яка травма характеризується схожим для всіх болем. Уявивши якісь фізичні страждання, ми можемо зрозуміти, згадати больові відчуття, якщо колись ми їх зазнавали. Однак, якщо фізичний біль складно витіснити із пам’яті, то нерідко трансгенераційна травма забувається, ігнорується спільнотою, що, як відомо, не свідчить її зникнення, а навпаки, демонструє, що вона присутня у суспільстві.

З цієї причини, а також зважаючи на те, що українська культура, а надто кіно прагне до рефлексій на тему трагедій минулого, переживання поколінь та зображення конкретних історій та наслідків колективних травм на конкретну людину, це зумовлює потребу дослідити феномен трансгенераційної травми українського суспільства, звернувшись саме до кіно, де травм прагнуть зобразити вповні.

Актуальність теми. У зв’язку із проблемою колективної пам’яті в останні роки в українському просторі порушується питання щодо травм, які отримало українське суспільство внаслідок російського колоніального впливу. Усвідомлення, що в різні періоди різні покоління українців змушені були переживати травматичні події призводить до необхідності більш глибокого аналізу наслідків історичних трагедій на покоління, а також зосередження уваги на способах подолання наслідків травм, які внаслідок відсутності тривалий час політики пам’яті, здійснювали травмівний вплив вже на наступні покоління, в такий спосіб пролонгуючи дію травми. Трансгенераційна проблематика не обмежується травмівними наслідками як повторною травматизацією, а й порушує питання про шляхи подолання травми. Кіно, будучи посередником між

реальністю та зображуваним, може транслювати суспільні проблеми. В таких фільмах як “Додому”, “Кіборги”, “Припутні”, “Коли падають дерева” та серіалах “Спіймати Кайдаша”, “Століття Якова”, “І будуть люди”, “Сага” перед глядачем постає трансгенераційна травма у різних її виявах. Враховуючи, що для подолання травми необхідно повністю її прожити, а також зважаючи на те, що кіно чутливе до “колективного болю”, воно здатне викликати емоційні переживання, трансгенераційна травма в українському кіно є актуальним питанням, тож потребує аналізу в культурологічному вимірі.

Ступінь наукової розробки теми. Феномен трансгенераційної травми пов’язаний із колективними травмами. Зокрема, дослідження феномену культурної травми здійснював А.Ассман, Пйотр Штомпка, Н.Міхно досліджувала проєкції культурної травми у вимірі повсякденності, біополітичний горизонт травми аналізували І.Коваленко, Ю.Мелякова, Е.Кальницький. Проблему постколоніальної травми у роботі “Транзитна культура” досліджувала Т.Гундорова, а в “Генерації. Постколоніалізм. Культура” визначалась особливість зображення покоління та вплив постколоніалізму на процеси проговорювання травм покоління.

Оскільки з питанням трансгенераційної травми пов’язано питання пам’яті, було звернено увагу на П’єра Нора з його “міцями пам’яті”, а також на дослідження Н.Нагорної та К.Євсєєва, присвячені аналізу історичної пам’яті як феномену.

Окрім цього, аналіз сучасного українського кіно здійснювали А.Матусяк, яка досліджувала 90-ті роки ХХ століття, Л.Госейко, що простежував тенденції в історії українського кіно, О.Гонтарська, зосереджуючи увагу на тому яким є сучасне історичне ігрове кіно в дослідженнях пам’яті в часи трансформації суспільства.

Об’єктом дослідження є феномен трансгенераційної травми.

Предметом дослідження є специфіка вияву трансгенераційної травми в сучасному українському кіно.

Мета дослідження визначити тенденції виявлення трансгенераційної травми в сучасному українському кіно.

Реалізація поставленої мети передбачає необхідність вирішення таких завдань:

- з'ясувати специфіку трансгенераційної травми;
- визначити роль пам'яті в трансгенераційній травмі;
- встановити в чому полягає погляд постколоніального кіно на стосунки колонізатора та колонізованого;
- проаналізувати як сучасне українське історичне кіно в ситуації постколоніалізму розповідає про травматичне минуле;
- з'ясувати специфіку “конфлікту поколінь” як вияву трансгенераційної травми в сучасному українському кіно;
- встановити в чому полягає діалогічний аспект трансгенераційної травми в сучасному українському кіно;
- визначити як в сучасному українському кіно знаходиться відображення постпам'ять та контрпам'ять;
- проаналізувати гендерний аспект трансгенераційної травми в сучасному українському кіно.

Новизна. В роботі проаналізовано поняття трансгенераційної травми, визначено її відмінність від інших видів колективних травм. До того ж, аналізуючи трансгенераційну травму в сучасному українському кіно, було визначено основні тенденції її вияву, що стає повторною травматизацією, внаслідок чого вона продовжується, а також яку роль відіграють гендерні стереотипи в продовженні травмивного впливу травми.

Методологія. В ході дослідження було використано порівняльний метод для встановлення особливостей поняття трансгенераційної травми серед інших видів колективних травм. Окрім цього, з метою встановлення різних аспектів вияву трансгенераційної травми, застосовується аналітичний метод.

Структура роботи складається із вступу, трьох розділів, де в першому було визначено специфіку трансгенераційної травми, в другому розділі

встановлювалося як трансгенераційна травма проглядає через призму постколоніального кіно та як українське історичне кіно опрацьовує травму поколінь в ситуації постколоніалізму, а в третьому безпосередньо було визначено специфіку трансгенераційної травми в сучасному українському кіно: конфлікт, діалог, постпам'ять та контрпам'ять, а також окремо проаналізовано гендерний аспект, висновків до кожного розділу, висновку, списку використаних джерел.

1. Специфіка трансгенераційної травми як культурного феномену

Говорячи про травматичність в просторі тіла ми згадуємо про фізичне “нагадування” про травму та болісне минуле: шрами, рубці, а іноді й відсутність окремих частин тіла наче промовляють до людини: “З тобою це відбулося”, назавжди змінивши її життя одного разу. Тіло не просто закарбовує події минулого, а проносить його наслідки через все життя: нерідко навіть незначні переломи роблять кінцівки людини більш уразливими до різних факторів, навіть здається, що через цю вразливість до кінця вони й не відновлюються. Для інших ця вразливість непомітна, однак часто саме вона значною мірою визначає наше життя, а іноді й повністю стає його кістяком, замінюючи собою попередній досвід, на який стає неможливо опиратися. Видозмінена під травмою тілесність може змінити психологію особистості, додаючи нових звичок, повсякденних практик, які іноді свідчать про наслідки пережитого, а буває й є цілком логічною частиною життя людини після травми. Надзвичайну кількість змін зазнає життя людини після отриманої тілесної травми, а як щодо історичних та соціальних потрясінь? Що тоді відбувається з цілим сім’ями, народами та націями після воєн, колонізації та геноцидів? Як реагує “соціальне тіло” певної нації в такому випадку? Як на це реагує мистецтво, а зокрема, - кіно? Варто знайти відповіді на ці запитання, щоб зрозуміти феномен трансгенераційної травми в українських соціокультурних реаліях.

1.1 Поняття трансгенераційної травми

“Невидимі” наслідки травми вплітаються в життя одного покоління, які в звичках, внутрішніх переконаннях, патернах поведінки передаються наступним поколінням. Згадати хоча б славнозвісну картину Малевича про Голодомор: художник наче натякає, що від малого до великого спіткало одне горе, однак на третій, найменшій людській фігурі ми не бачимо традиційного хреста - це серп і молот як символ причини смерті мільйонів українців. От так поступово буття цілих поколінь наслідки травми пов’язують, а їхні прояви та вразливість визначаються “поглядом згори” винуватців травми як притаманна для цілої

групи людей, всього народу поведінка, який начебто внаслідок своєї “надмірної емоційності” потребує патерналізму, тож і будь-які агресивні дії в його бік не є чимось катастрофічним. Колонізатори та колонізовані живуть в різних світах, перші не визнають того, що скоїли, а другим складно говорити про скоєне над собою. Визнання своїх злочинів непростий процес для представників цілої культури, але він міг би врятувати їх від повного морального занепаду, а покоління постраждалих могли б отримати цілком справедливе та бажане розкаяння та вибачення перед ними. Якщо ж цього не відбувається, травматичність події посилюється, а цілі покоління стають “приреченими” на доведення справедливого погляду та оцінювання минулого, а травма капсулюється в своїй трансгенераційності.

Зрозуміло, що питання трансгенераційної травми пов’язане і з постколоніалізмом як міждисциплінарним напрямом досліджень. О.Сінченко та М.Гавриловська зазначають, що він, вийшовши з 1990-х років із орієнталізму тепер містить як дослідження антиімперських стратегій, так і проблему глобалізації, багатокультурності, а також розглядає різні форми підпорядкування: від національного, класового, до гендерного та генераційного [40, с.110]. Питання трансгенераційної травми не обходиться без аналізу її в контексті згаданих форм підпорядкувань.

Поняття травми виводить нас у ситуацію, де є той, хто страждає, і той, хто завдає страждань. Дослідники І.Коваленко, Ю.Мелякова та Е.Кальницький аналізуючи передусім культурну травму як біополітичне поняття стверджують, що травма та жертва належать до одного дискурсу: щоправда раніше “сакральна жертва” об’єднувала спільноту через те, що вона засвідчує порядок, тоді як сучасна жертва, де вона є постраждалою стороною і консолідує суспільство внаслідок негативного впливу [20, с.26].

До того ж, Т.Рева, розглядаючи “культурну травму” Пйотра Штомпки наголошує на тому, що підхід до негативних аспектів соціальних змін він вважає дискурсом травми та виокремлює ряд рис травматогенності соціальних змін: різкий їхній розвиток за короткий час, “залученість” всіх сфер суспільного

життя, радикальність, яка зачіпає головні для спільноти цінності, переконання, норми та раптовість, що викликає шок [35, с.60-61]. Для соціолога культура є найбільш вразливою сферою під час прогресивних змін, адже саме вона стосується ціннісного виміру спільноти, а різкі зміни, що несуть частину деструктивного, навіть якщо самі зміни суспільство оцінює як позитивні, можуть призводити до дезорієнтації. Як у психіатрії травма може не лікуватися, а “витіснятися” у підсідомість, так і культурна травма нікуди не зникає, залишаючись у світогляді, цінностях, комунікації, навіть історичній пам’яті на декілька поколінь, будучи також, як стверджує П.Штомпка, травмою ідентичності [35, с.61]. В контексті проблем українського суспільства, складно заперечити останню тезу соціолога: недовіра, викривлене розуміння власної ідентичності, відчуття неповноцінності були звичними для українців протягом трьох десятиліть. Такий постколоніальний “спадок” демонструє культурну травму, а що найважливіше - її трансгенераційний характер.

“Звернення до минулого - одна з найпоширеніших стратегій інтерпретації теперішнього. Їх породжує не лише незгода стосовно того, що було в минулому і чим було минуле, а радше непевність стосовно того, чи минуле насправді минуло, завершилося, пройшло, чи триває - хоч, мабуть, і в інших формах” - пише в “Культура та імперіалізм” Е.Саїд [38, с.37]. Незавершеність минулого, його “тривалість” продовжується в травмі, а в наступних поколіннях її аспекти можуть “відкриватися”, адже перехід з жорстокого режиму виживання до осмислення минулого якраз є тою фазою, коли нащадки можуть переживати біль за попередні покоління водночас є голосом поневолених і скривджених, а отже тими, хто домагається справедливості за декілька поколінь, тому й травма, яка “ховається в деталях” нащадками усвідомлюється більш глибоко, ще й через те, що вони можуть порівнювати окремі звички, переконання своєї родини з іншими, хто не зазнав травматичного досвіду, розуміння інакшості може спонукати до певного аналізу.

Особливість трансгенераційної травми як феномену полягає в тому, скільки рівнів вона зачіпає: індивідуальний, колективний, історичний.

Індивідуальний зрозумілий: травматичні події лишають слід на конкретній людині, однак особистісні переживання, пов'язані із подіями минулого лишаються і в наступних поколіннях, - в цьому і полягає суть трансгенераційної травми. Колективний рівень нагадує нам про одвічне питання покоління. А.Матусяк та М.Светліцкі досліджуючи категорію покоління у сучасних суспільно-культурних дослідженнях зазначають, що у суспільно-культурному значенні термін “покоління” містить не лише спільну світоглядно-ціннісну складову для певної групи однолітків, а й подібний історичний досвід, про що згадують з історичної перспективи В.Дільтей, Е.Еріксон. Зокрема, останній зазначав, що на певному етапі становлення особистості її життя та історичні події переплітаються одне з одним. Отже, в такий період сама людина, перебуваючи в молодому віці є надзвичайно вразливою, тож різноманітні історичні перипетії “залишаючи” відбиток на житті людини впливають на ціле покоління [11, с.133-134]. Для Хосе Ортеги-і-Гассета важливим було навіть означити вік “історичної активності членів суспільства, коли поколіннятворення відбувається найбільш інтенсивно: між 30 роками, коли від 30 до 45 років людина визначає свої ідеї та намагається створити власну “ідеологію” та 60 роками, коли від 45 до 60 років вона її розвиває [11, с.134]. А.Матусяк та М.Светліцкі в контексті поглядів Ортеги та і в цілому проблематики покоління та його переживань, пишуть про “аксіологічну ініціацію суспільства” [11, с.134], коли цінності певного покоління “проходять перевірку” водночас будучи зразками для подальшого досвіду. Тут вже ми спостерігаємо певний дуалізм: як відомо, почасти цінності того чи іншого покоління стають неактуальними для покоління наступного, однак зв'язок зберігається через патерни поведінки, зокрема, тому згадані дослідники зазначають про цей особливий зв'язок між поколіннями, зумовлений певними подіями, навіть коли така подія-підстава стає минулим [11, с.134].

Окрім цього, Т.Кушерець, аналізуючи як Хосе Ортега-І-Гассет розумів покоління зауважує, що іспанський філософ говорячи про поняття покоління, намагається вирішити конфлікт між колективістським та індивідуальним

підходами, наділяючи цей термін соціальними характеристиками, заперечуючи, що це просто сукупність індивідів, цілісністю, а також стверджуючи, що в покоління є своя вибрана меншість, натоп, де в компромісі між ним та індивідом відбувається історія [23, с.188-189]. Можна погодитись, що досвід покоління, звісно, складається із досвідів його представників, але водночас соціальне тло: не лише історичні події, але й стосунки між людьми, а також соціокультурні аспекти впливають на ці досвіди, тож “індивідуальне” та “колективне” взаємопов’язані та взаємопроникні в покоління, тож, як пише О.Кісь, в покоління можна спостерігати спільні спогади, особливо це стосується травматичних подій [18].

Щодо минулого, то Х.Ортега-І-Гассет окреслюючи його негативний вплив на мистецтво в “Дегуманізації мистецтва” у тому сенсі, що воно впродовж всієї своєї історії накопичує художні традиції, які для сучасних митців вже не є просто “класикою”, а нагромадженням, яке тисне і не дає змоги свободі творчості, новим ідеям проявитися, тож “нове” мистецтво ХХ століття з його дегуманізацією “заперечує” природні форми, традиційні засоби передачі реальності загалом, і саме в цьому запереченні воно реалізує себе [30]. Здається, вже тут ми бачимо не просто різницю між мистецтвом минулого та сучасного, або ж відмінності між засобами зображення: вже тут відмову від минулого можна охарактеризувати як відмінності між поколіннями. Безумовно, дати оцінку такому нівелюванню минулого можна різну, і нерозуміння, неприйняття такого погляду на світ в наших реаліях цілком зрозумілі і, зрештою, виправдані, але водночас заперечення та відмова нагадує психологічне уникання, коли травматичних спогадів та проблем настільки багато, що простіше зречтись минулого і “зробити” себе спочатку. Оптика на сучасність Гассета може бути різною, однак в чому можна з ним погодитися, так це в тому, що мистецтво чутливе до суспільних змін, воно “вловлює” найменші зрушення у світогляді людей, адже будь-які нові ідеї прагнуть виявити себе в мистецтві [30].

До того ж, О.Пронткевич теж згадує про історичний та культурний контекст, в якому сформувалися ідеї іспанського філософа, дещо критикуючи в

такий спосіб розвідку Т.Кущерець щодо дослідження проблеми покоління в Х. Ортеги-І-Гассета, а також згадує про тих, хто вплинув на погляди Гассета: Огюста Конта, для якого модернізація та покоління пов'язані, адже зміна поколінь оновлює соціально-економічного життя, Джона Стюарта Міля, який вважав, що наступні покоління з'являються внаслідок законів, що стають причиною суспільних змін, Жюстена Дромеля, у якого були життєві фази, а Гассет "взяв" їх, щоб пояснити механізм появи поколінь: перша - від народження до завершення становлення, від 0 до 25 років, друга ознаменується "фазою прогресу", від 25 до 45 років, третя - 40-65 років, коли людина активно реалізує свій творчий потенціал та четверта - від 65 і до смерті, коли її діти на неї впливають найбільше [11, с.149-150]. Антуан Курно розвивав "теорію циклів", поширивши її на ціле століття, де одне століття має три покоління, які змінюють одне одного, передаючи набуті знання наступним, проте маючи залежність від попередників, діти, які "привносять" новий світогляд, зберігають пам'ять про знання, отримані від батьків, а тому кожне покоління все ж успадковує принаймні частину від попереднього [11, с.149-150]. Джузеппе Феррарі, який був переконаний, що суттєво погляди змінюються протягом тридцяти років і кожне нове покоління робить це своєрідно: перші наче "готують" революцію, другі - "революційні", треті - "реакційні", а четверте покоління робить певні позитивні дії. Щодо В.Дільтея, то він відстоював думку, що "дух епохи", а, відповідно, й культура в її соціально-політичних виявах є важливим чинником під час становлення покоління [11, с.149-150].

Франциско Хосе Мартін досліджуючи "покоління 1914 року" в Іспанії, перелічує різні назви для цього покоління: "transición", "покоління переходу", "puente", "покоління-міст", "intermedia", "проміжне покоління", наголошуючи, що здебільшого в працях іспанської історіографії, воно досі вивчене неповно[50, с.80]. Справді, початок ХХ століття деякі історики мистецтва вважають проміжним, перехідним періодом, коли старі способи зображення стають неактуальними, однак "нова" культура, а з нею і художні засоби ще не

сформувались, тож сам цей період має багато суперечностей. Врешті-решт, 1914 рік для Європи був непростим, ціле покоління набуло досвіду переживань впродовж війни, а тому, зрозуміло, що воно володіло відмінними рисами, і без “травми війни” тут не обійшлося, що було частиною становлення цього покоління, впливало на його цінності, культур, психологічний стан. Травматичні переживання не просто впливають на людину, спільноту, вони, залишаючись в минулому є його частиною, а тому стали частиною життя “покоління 1914 року”. Як би тодішній “дух часу” не диктував відмові від минулого, для людської психіки травматичні переживання так чи інакше, навіть уникаючи спогадів про них під дією захисних механізмів, можуть впливати на її життя, характер, а ціле покоління може мати однакові спільні травматичні переживання та спогади.

Для розуміння суті трансгенераційної травми важлива думка дослідників щодо “закостеніння”, фіксації та “комбатантської ментальності” як небезпеки для поколінь, внаслідок чого аналіз власного досвіду, переживань з дистанції, а також розуміння наступних поколінь стає неможливим, як наслідок - тотальна недовіра, замкненість у травматичному переживанні, що ускладнює контакти між поколіннями [11, с.134]. Культурологиня О.Пахльовська зазначає, що іноді контакти ускладнюються не тільки між поколіннями, а й між представниками однієї спільноти [33, с.485].

Якщо говорити про психологічний аспект трансгенераційної травми як травми колективної, то, як зазначає П.Горностай, такі травми утворюється через механізм вторинного травматичного стресу, а розвиток вторинних травм сприяють поширенню травматизації певної групи, зокрема, покоління [9, с.57]. Зрозуміло, що колективну травму може отримати група будь-якого розміру через певні катастрофічні події, злочинні дії соціальних чи політичних суб'єктів, а сама така травма необмежена в просторі та “зачіпає” не лише безпосередніх учасників події, а й наступні покоління, або ж все суспільство, адже колективна травма наче “розтягується в часі”, відриваючись від прямої події фіксується в історичній пам'яті, тому й проходить через декілька

поколінь, які відчують необхідність в емоційному відреагуванні на неї та її наслідки [9, с.57-58]. Варто зауважити, що поняття “колективна травма” можна вважати загальним, до якого дотичні й історична, національна, культурна, трансгенераційна та інші травми.

П.Горностаї стверджує, що, приміром, історична травма є різновидом колективної та переживається в історичному контексті, має “...кумулятивний ефект від емоційного та психологічного ураження особи чи покоління, спричиненого травматичний досвідом або подією” [9, с.58], тоді як культурна(культуральна) травма, як стверджував автор цього терміну, Пйотр Штомпка несе за собою значенні зміни в самій соціальній структурі, культурному житті, що впливає на умови життя, змінює їх. Ознаками такого виду травми є недовіра між членами суспільства, песимістичне ставлення до майбутнього, “туга” за минулим, політична апатія тощо [9, с.58], та й сама культурна травма має декілька рівнів: найнижчий - коли травма стосується “індивідуальної біографії” (смерті, звільнення з роботи тощо), середній, де вже проявляється колективна травма, причиною якої можуть бути як розпад організації, так й терористичні акти та історичний, де на рівні великих політичних інститутів (етносів, громад, націй, держав) відбувається травматизація, а з іншого боку, цей рівень “зачіпає” два попередні, що знову пересвідчує нас у проявленні колективних травм як на індивідуальному, так і на рівні спільноти [35, с.61], тоді як національна травма, на думку П.Горностаї, у своїх наслідках поширюється на всю велику чітко визначену групу (етнос, нація, країна), а трагічний досвід, його переживання, може створювати загрозу почуттю національної ідентичності та незалежності нації в аспектах традиційної культури, мови та політики [9, с.58].

Можна помітити, що кожна із цих видів травм пов’язана із трансгенераційною, оскільки, по-перше, стосується групи людей, в цьому випадку - поколінь, по-друге, містить історичний контекст та переживання, по-третє, у своїх наслідках може змінювати суспільну структуру та умови життя людей, а також часто може поширюватися на представників того чи іншого

етносу або нації у разі трагічного історичного досвіду. Звісно, у випадку деяких історичних катастроф, як-от, Другої світової війни, складно говорити про виключно національну травму, хіба що в розрізі конкретного аналізу покоління певної країни, а покоління різних країн в такій ситуації можуть мати спільні наслідки травми. В.Огієнко щодо національної травми зазначає, що ряд дослідників: як-от, В.Беньямін в роботі “Про деякі мотиви Бодлера” та Т.Адорно “В пошуках Вагнера” акцентують увагу саме на історичному контексті травми в її політичній складовій [29, с.5].

На думку П.Горностай, трансгенераційна травма “передається від першого покоління тих, хто пережив травмування, до другого і наступних поколінь нащадків через складні механізми посттравматичного стресового розладу” [9, с.58], а коли говорять про великі групи людей, то історичну та трансгенераційну травму часто вважають синонімами [9, с.58]. Безумовно, психологічна складова цього феномену неабияк важлива, однак не менш важливі й суспільно-культурні наслідки, які є причиною, чому трансгенераційну травму як багатоаспектну складно здолати типовими методами як на рівні індивідуальному, так і колективному. Вивчення так званих “копінг-механізмів” спільноти, покоління якої пережило трагічні події, загалом дослідницький інтерес до цього явища, не гарантує, так би мовити, зцілення від травми. Тим більше складно “залікувати рани” минулого, коли окремі його наслідки наче зачіпають інші болісні моменти буття та минулого: Т.Гундорова в “Транзитній культурі” згадує ресентимент як явище в контексті аналізу колоніальної свідомості, яка переживає насилля над собою з боку колонізатора, тому, щоб вижити та самоствердитись може “перебирати” його погляд й собі та демонструвати “зворотне насильство”, за Францом Фаноном, [12, с.55] однак таке насилля може не лише повертатись до агресора, а й спрямовуватись до членів цієї ж спільноти, які начебто “недостатньо” зробили для свого захисту чи опору як групи. Яскравим прикладом ресентименту є ситуація, коли різні частини країни в різний термін колонізуються, з різницею в десятиліття, або ж перебувають під владою різних колонізаторів, тоді закиди одне до одного

стають наслідком накопиченої агресії, яку тривалий час неможливо було вивільнити на прямого кривдника.

Комплексність наслідків та їхнього впливу на покоління та міжгенераційні контакти є одною із ключових характеристик трансгенераційної травми.

Щодо чинників, за якими можна визначити наскільки наслідки травми є тяжкими, то П.Горностай виокремлює величину трагедії, силу травматизації, психологічні умови, в яких травматична подія відбулася та рівень переживання несправедливості, рівня порушення справедливості, ступені невинності загиблих, неможливість або нездатність протистояти агресору або травматичній силі, і чим менша така здатність, тим більша травма, віддалені наслідки в сенсі неможливості або нездатності емоційного реагування постраждалими, яким вдалося вижити та їхнім нащадкам у випадку, якщо заборона або ж замовчуванням не дозволяє їм говорити про трагедію, що ускладнює зцілення для поколінь і суспільства в цілому [9, с.59]. Віддалені наслідки колективної травми є її характеристикою, для трансгенераційної ледь не її сутнісна риса, що виражаються, як стверджує П.Горностай у груповій психіці через соціальну депресивність та пасивність, суспільну фрустрацію, групоцентризм, політичний нігілізм, а індивідуальна психіка може відчувати наслідки у вигляді тотальної недовіри, песимізму, невіри у себе, виникнення різноманітних психологічних проблем, спричинених травмою та розладів, що впливає на психічне здоров'я всього суспільства [9, с.59].

До того ж, П.Горностай описує важливий аспект в контексті розуміння колективної травми - механізм їхнього функціонування через трансгенераційну, міжпоколінну, передачу травматичного досвіду, що в довгостроковому характері травми означає, що "невирішені" психологічні проблеми, наслідки травми передаються наступним поколінням, тож вони відчують травму гостро, як свою, тому вони теж стають носіями травми, відчуючи цілий спектр почуттів: від образи, провини, скорботи до бажання помсти, або ж встановлення справедливості за образи своїх предків, а такий широкий діапазон

можливих реакцій робить травму живучою, однак нащадки, які вже мають можливості для проживання цілого спектру почуттів, рефлексій щодо травми та своїх переживань, тому й часто відчують, що з травмою треба щось робити [9, с.59].

Власне, трансгенераційну травму можна визначити як колективну травму, яка утворюється через механізм повторної травматизації, коли травма стає необмеженою в часі та просторі, фіксуючись в історичній пам'яті може ставати національною травмою для певного етносу, нації, або країни, її наслідки передаються наступним поколінням. “Закостеніння” разом із поширенням травматичних переживань, наслідків трагічних подій може змінювати соціальну структуру та впливати на психоемоційний стан індивіда.

1.2 Пам'ять та трансгенераційна травма

Особливістю травматичних переживань є те, що вони так чи інакше фіксуються, “чіпляються” за окремі структури особистості або суспільства навіть якщо суб'єкт не пам'ятає всіх деталей травматичної події в межах захисного механізму психіки абоощо. Так чи інакше пам'ять про травму є невід'ємною частиною життя людини після травми, за здоровим сценарієм з усвідомленням всіх наслідків, проговорюванням травми, тоді як замовчування травми: внутрішня або зовнішня заборона навіть згадувати про неї, зазвичай стає причиною великої кількості психологічних нездужань, згаданої раніше повторної травматизації, а на колективному рівні - симптомів трансгенераційної травми та зростання кількості психологічних проблем.

Психологічне розуміння “проговорювання” травм насправді має багато спільного з розумінням важливості запам'ятовування в культурі як практики, що консолідує групу, яка постраждала і “говорить” про трагічні події, вшановуючи постраждалих. Зокрема, К.Євсєєв вказує на певний творчо-трансформаційний потенціал пам'яті, адже вона деконструює національні історії та конструює “пам'яті”: локальні, індивідів, що формує мікроісторії та історичний діалог [13, с.158].

Справді, можна погодитись із О.Кісь, яка стверджує про розвиток “індустрії пам’яті” у науковому та суспільному житті, адже внаслідок тенденцій всесвітньої деколонізації та демократизації історії [18]. Оскільки пам’ять не тільки фіксує певні події, а й у своєму вираженні прагне показати переживання суб’єкта, долучити інших до них, вшанувати тих, хто постраждав, та і в цілому, як пише А.Ассман, пам’ять про померлих - антропологічне ядро культурної пам’яті [2, с.40], вона є не просто феноменом, який оприявнює себе в різних сферах сучасного життя, а й через демонстрацію різних досвідів, робить історію не просто лінійним абстрагованим від людини процесом: розповідь про страждання, біль інших “наближує” історичні події, унеможливаючи втечу від них, бо вона означатиме збайдужілість до чужого горя і до страждань загалом. Саме зв’язок пам’яті із стражданнями, а отже, й із травматичними подіями минулого, спогади про які можуть передаватися наступним поколінням, а наслідки “зв’язуватимуть” з минулим.

В контексті дослідження історичної пам’яті Л. Нагорна наголошує на тому, що це складний феномен суспільної свідомості, який пов’язаний із сферами суспільної психології та ідеології водночас, а належать до неї як матеріальні артефакти, так і різноманітні символи, міфи, образи, ритуали, історіографічні уявлення [27, с.21]. Дослідниця згадує про її адаптивну функцію, яка працює не лише у випадку, коли через історичні уявлення намагаються сформувати та закріпити позитивні цінності, а й коли відбувається нагадування про втрати та травми, які мають регулятивне значення, адже застерігають від повторення минулих помилок [27, с.20].

Однак також це працює не лише як застереження, а й як нагадування, яке вшановує пам’ять тих, хто, зрештою, трагічні події не пережив.

Окрім цього, Є.Іщенко розуміє історичну пам’ять як колективну, за тим, як вона може вписуватись в історичну свідомість групи, та соціальну, за тим, як вона буде вписуватись в історичну свідомість суспільства, а також як певну “сукупність донаукових, наукових, квазінаукових та позанаукових знань і масових уявлень соціуму про спільне минуле” [15, с.51].

В.Бушанський зосереджуючись на тому, що в українській гуманітаристиці поняття “історичної пам’яті” не має точного визначення, зрештою, наголошує на тому, що вона є усвідомленням “актуальних для суб’єкта аспектів історичного дискурсу або колективної пам’яті, котре є основою або трансформації усталеного історичного дискурсу, або формування нового дискурсу національної історії” [46, с.97], тоді як колективна пам’ять для дослідника гомогенна та формується через безпосередню комунікацію із носіями досвіду та сутність якої полягає в традиційних практиках, наративах, легендах, оповідках [46, с.97].

Як бачимо, попри неоднозначність у детермінуванні поняття “історична пам’ять”, кожен із дослідників та дослідниць звертає увагу на аспекті розуміння минулого, яке спільне у певної групи. З цієї ж причини історична пам’ять була визначена як колективна.

Загалом, пам’ять той феномен, який перетворює матеріальні об’єкти на “провідники” в минуле, які роблять присутність минулого в часі можливою, дають можливість минувшині промовляти: натякати, а іноді й викрикувати з жахом про трагедії. Пам’ять не просто фіксує все, що відбулося в хронологічному порядку, вона акцентує увагу на важливому для певного суб’єкта: індивіда чи спільноти, в цьому, власне, вона й відмінна від історії, яка для об’єктивності “розповідає” про все, однак попри те, що колективна пам’ять, що складається із великої кількості індивідуальних досвідів є суб’єктивною, адже певну спільноту цікавлять саме її переживання та минуле, все ж історія не може без них існувати [53].

Французький соціолог Морріс Хальбвакс досліджував колективну пам’ять, визначаючи її як фундаментальний аспект соціального життя [48 с.1-3], а П’єр Нора в своїй концепції “місць пам’яті” має на увазі не тільки місця в географічному розумінні, а й події, процеси, вигадані та реальні постаті, символи, артефакти та інші різноманітні історичні феномени, де національне надбання кристалізується [53, с.16], про які К.Євсєєв згадує, що “місця пам’яті” як феномен властивий “культурі особи”, а в самій культурі “конструюються”

відповідні місця. Важливо, що за П'єром Нора, символічний зміст “місць пам'яті” не міститься в конкретних місцях(святенних), а його можна побачити в очах суб'єкта, того, хто своїм ставленням до певного місця робить його особливим [53, с.161]. Як зазначає Є.Іщенко, П.Нора намагався “примирити” історію та пам'ять [15, с.54], саме тому французький дослідник займався репрезентацією минулого, а не самим вивченням історичних подій [15, с.55].

До того ж, для М.Хальбвакса колективна пам'ять репрезентує минуле, тому й індивідуальна пам'ять в нього цілком визначається соціальними чинниками, тому, як стверджує В.Ільїн, для історії колективної пам'яті окрема людина не має значення [14, с.28].

Дослідник В.Ільїн пише, що для розуміння феномену історичної пам'яті потрібно розрізняти її колективний та індивідуальний аспекти, а позиція скільки М.Хальбвакса щодо індивідуальної пам'яті була надто соціологічна, то намагаючись подолати таку нівеляцію індивідуальної пам'яті, це зумовило появу в істориків власних понять: “національна пам'ять”, “культурна пам'ять”, “соціальна пам'ять” тощо. З цієї ж причини поняття історичної пам'яті складно визначити однозначно [14, с.28]. Щодо колективної та індивідуальної пам'яті, Вульф Канштайнер стверджує, що колективна пам'ять маніфестує, виявляє себе саме в індивідуальному, іншими словами, пам'ять конкретних людей, їхні спогади та історії роблять колективну пам'ять доступною, так вона виявляє себе [52, с.185].

К.Євсєєв, аналізуючи історичну та колективну пам'ять як феномен, висловлює думки, неабияк важливі в контексті розуміння трансгенераційної травми та пам'яті: історичну та колективні пам'ять він порівнює з “призмою” через яку спільнота може сприймати і сучасність. Ці види пам'яті не є “лише когнітивним рівнем осмислення історії” [13, с.163], адже вони “спрямовані” як у минуле, так і в майбутнє, тому пам'ять впливає на “очікування” можливих політичних подій [13, с.164]. Науковець вдало зауважує: “Пережитий досвід стає мірилом минулого й мірилом очікуваного” [13, с.164], тобто досвід, який пережила спільнота і сприйняла його емоційно, стає значущим, а оскільки,

спільнота, тут він згадує про українське суспільство, може “запам’ятовувати” саме “межові ситуації”, для українців такими є навали кочівників, Хмельниччина, Коліївщина, Голодомор, в яких її існування в цілому було під питанням, то пам’ятання про такі ситуації не просто стає формою сприйняття історії народу, його сучасного буття [13, с.163], а за критично несприятливих обставин спільнота наче “застряє” в минулому, у своїх “очікуваннях” трагічних подій в майбутньому, що “ускладнює процес політичного цілевизначення та мобілізації” [13, с.166], тоді як, на думку К.Євсєєва, саме політична діяльність може подолати кризу ідентичності, яка може бути як наслідком переживання трагічних подій в межах декількох поколінь, так і відбутися через інші соціально-політичні потрясіння, однак, так чи інакше, саме під час кризи ідентичності наслідки трансгенераційних травм яскраво виявляються: забуття, заміщення, амбівалентність колективних уявлень, зокрема [13, с.166]. Ортега-і-Гассет наголошував на тому, що у ситуації, коли нові покоління не залучені до політики це так само, що й народ загалом би відчував брак віри та серйозної політичної надії [30, с.271].

Якщо на особистісному рівні один із видів психотерапії, - когнітивно-поведінкова терапія, стверджує про наявність в людини глибинних переконань, які стосуються як себе, так і про інших та світ загалом, навіть на індивідуальному рівні екстраполяція на інших людей, спільноту відбувається, а тому колективна травма, трансгенераційна травма виходять з пережитого досвіду, емоцій та почуттів від нього, тож в кожного, хто постраждав можуть бути схожі, а почасти й однакові реакції на травму, способи її подолання, мовою вже згаданої когнітивно-поведінкової терапії, - “копінг-стратегії”, і кожен такий досвід вписаний в загальну канву, не тільки в історію загалом, а й у конкретну колективну травму, якщо в людини глибинні переконання можуть виявлятися в таких остаточних твердженнях, як: “світ небезпечний”, “я поганий”, [36, с.162] то в колективній травмі, де особистий досвід складається із різних нашарувань: соціальних, гендерних, навіть вікових, адже переживання батьків, в яких, зрозуміло, більше відповідальності, будуть дещо відрізнятись від переживань

їхніх дітей під час травматичних подій, подібні глибинні переживання може бути складніше виявити, адже вони оприявнюються в наслідках, що підкріплюються негативним сприйняттям себе як спільноти через сформовані, наприклад, “зверхнім поглядом імперії” або ж, в цілому агресора, інститути та суспільні переконання, особливістю яких є певне “втеча” від глибинного аналізу: вже готові уявлення про спільноту, або окремих її представників не хочеться переосмислювати, адже тоді може виявитись, що треба не “тікати” від трагічного минулого, оскільки це означатиме не поважати себе як спільноту, та й окремі негативні явища можуть виявитись наслідком насилля, а не, приміром, “ментальністю”, а виявивши це, доведеться виявляти суспільну волю, бо заперечувати велику кількість досвідів, ще й емоційних, які гостро переживаються наступними поколіннями не вийде, бо це питання того, наскільки спільнота є гуманною в сенсі емпатії до себе та гідності кожного її учасника та справедливою, не забуває про трагічні події.

Пам’ять фіксує події через те, що від них в суб’єкта лишається емоційний слід. Переживання від спогадів про травматичні події зберігає їх в особистій історії, проте чим більше існує незакритих запитань, все ще незалікованих ран в суспільства, пов’язаних із травмою, тим гострота переживань більша. Один із способів полегшення болю від травматичних переживань - вивільнення їх на поверхню, у зовнішній світ: розповісти, поділитися переживаннями у психотерапевтичному сенсі означає “поділитися” болем з іншими, які можуть висловити співчуття, емпатію, дати негативну оцінку події, назвавши її жахливою, а переживання людини абсолютно співмірною реакцією до складних обставин. Інакше це називається “валідація”, яку ми можемо побачити не тільки у міжособистісній сфері, адже болісні переживання може переживати й спільнота. Саме тому меморіали не тільки “розповідають” про історичні події, або ж нагадують про них: згадаймо “місця пам’яті” П’єра Нора, які створюють фактично “постір пам’яті”, будучи спрямованим до об’єкта переживань [53], вони - суспільний вияв поваги до жертв та водночас засудження винних, що і є оцінкою події, валідацією переживань.

А.Ассман пише, що в розумінні П'єра Нора пам'ятні місця є залишками від того, що більше не існує, однак історія продовжується саме в оповіді, руйнація певного місця не закінчує його історію, а матеріальні рештки, які такі місця можуть зберігати, стають частинами розповідей та можуть стати джерелом для нових культурних спогадів. Водночас пам'ятні місця окремо потребують мовної передачі: їх значення потрібно виявити та пояснити [2, с.327-328]. Сама дослідниця окремо наголошує на особливостях пам'яті місця, коли конкретне місце володіє певними значеннями, суть яких полягає не в матеріальних об'єктах, в тому, що саме місце має цінність для людини, що перегукується із позицією П.Нора, а також для таких місць притаманна неперервність, через те, що пам'ятні місця часто пов'язані із проживанням сім'ї людини, іншими словами, з локусом [2, с.317-318]. Вона наголошує на відмінності між простором та місцем, яке полягає в нейтральності, десеміотизованості, розвіданості, постійності простору та таємничості, глибині місця [2, с.319].

Вже для Цицерона пам'ять була простором, його цікавив практичний бік передусім, - мнемотехніки, [2, с.317] тож питання пам'яті принаймні з практичного боку та із оптики ідеології поставало ще з Античності.

Однак чи допомагає пам'ять впоратися із травмою? Відповіддю на це питання може бути погляд польської дослідниці О.Гнатюк щодо проблем української ідентичності, яка розглядала реабілітації українських письменників 1920-х років, повернення їх в українську культуру, літературознавство, як перші кроки до національної пам'яті [7, с.139-144]. Поняття пам'яті стосується збереження, але не простого "замороження" спогадів, а забезпечення їхньої присутності в культурі та темпоральному вимірі як оповіді про минуле, яке цілком собі може увімкнути творчий механізм культуротворення: у 1980-х про такі імені української літератури 20-х років ХХ століття, як М.Хвильовий, В.Підмогильний, М.Йогансен, Г.Михайличенко, Д. Загул, Є.Плужник, стали говорити у сфері літературознавства, хай ще і в межах "соціалістичної літератури", адже згодом почали лунати заклики повністю реабілітувати митців, що вплинуло на відродження зацікавлення українським модернізмом в літературі

та і загалом, а це - на дискусії щодо сучасної української ідентичності [7, с.139-144]. Зрештою, через вимоги досліджувати творчість 1920-х років, вдалося відновити й памфлет Хвильового “Україна чи Малоросія?”, його листування із Зеровим, повнота відображення того контексту, як пише О.Гнатюк, мала вплинути не просто на розхитування радянської ідентичності, а й на формулювання постулату автономії української культурної ідентичності, навіть на набуття ним політичного характеру [7, с.142-143]. Окрім цього, попри те, що наприкінці 80-х років ХХ століття саме рухи за відродження традицій були найпоширенішими, що насправді теж можна пояснити як спосіб “захистити” свою культуру та ідентичність та теж є певним травматичним виявом, хоч це, безумовно, і допомогло не втратити імена в культурі та не асимілюватись під “радянську людину”, рух за охорону пам’яток культури теж мав розвиток, а його прихильники не просто намагались рятувати, реставрувати пошкоджені об’єкти, а й піклувались про військові поховання полеглих у боях за незалежність у 1917-1920-х роках [7, с.143].

Можна з впевнено зауважити, що це були тенденційні речі: Г.Циба згадує про українське кіно, яке в той час зазнало розвитку, у 1980-х з’явилося багато кінематографічних об’єднань, діаспора в США та Канаді підтримувала створення кінострічок, присвячених забороненим радянською цензурою темам історії українського народу, в кіностудії імені О.Довженка відроджують “поетичне кіно”. Внаслідок відновлення націоналізму та кращим умовам для свободи творчості кіно, створення кінострічок на табуйовані радянською ідеологією теми української культури та історії стала можливою [25, с.175].

Опрацьовування тем, пов’язаних із національною літературою в українському кіно 90-х ХХ століття аналізує Агнешка Матусяк [56, с.142]. Відкриття табуйованої літератури сприяло кінематографічній репрезентації трагедій минулого: як-от у фільмі “Голод-33” знятим за твором В.Барки.

Специфіка механізму пам’яті в передаванні, яке не може тільки зберігати щось, - воно схиляє до взаємодії, дискусій, в цілому, до комунікації,

встановлення контактів, відчуття вільного та безпечного простору, а отже, має потенціал до подолання травми.

Зважаючи на викладене, можна вважати, що феномен пам'яті в соціальному вимірі, як-от, колективна пам'ять, має зв'язок з історією в психологічно-ідеологічному розумінні через спільні для членів спільноти символи, розповіді тощо і водночас репрезентує минуле за допомогою звернення до суб'єкта, його індивідуальної історії, яка, відповідно, "вписана" в історію загальну.

Внаслідок фіксації спогадів у пам'яті, а також через емоційне переживання подій, формується відповідне негативне ставлення до майбутнього на підставі травматичного досвіду. Саме в такий спосіб в колективній пам'яті через механізми передачі знань про пережите, а також через наслідки від трагічних подій, трансгенераційна травма присутня тривалий час в різних поколіннях.

Однак пам'ять, попри спрямованість на фіксацію та збереження, може й "підштовхувати" спільноту до активних дій, які призводитимуть до повернення відчуття суб'єктності спільнотою та політичної цілеспрямованості: "відновлення" заборонених, забутих спогадів, включення їх у культуру здатне позитивно впливати на різні її сфери, а надто на гуманітаристику - історію, культурологію, соціологію тощо, викликати плідні дискусії та навіть вплинути на розуміння власної ідентичності.

Висновки до першого розділу

Розглянувши поняття трансгенераційної травми, можна визначити її особливість як колективну травму, утворену механізмом повторної травматизації, де її необмеженість в просторі та часі має фіксацію в історичній пам'яті. Важливо, що така травма може стати національною травмою, наслідки якої будуть передаватися наступним поколінням, а фіксованість та закріплення як основні риси травми, повторні травматичні переживання, зрештою, наслідки як трагічних подій, так і травми, можуть кардинально деформувати соціальну структуру, впливаючи в такий спосіб на колективному рівні на спільноту, що може поширювати недовіру, проблеми в комунікації, песимістичне ставлення до

майбутнього, що негативно впливає й на психоемоційний стан конкретної людини.

Окрім цього, пам'ять в соціальному вимірі в проблематиці трансгенераційної передачі виявляє свою здатність “зберігати” спогади, передаючи їх наступним поколінням. Колективна пам'ять пов'язана з історичною: спільні символи, оповіді є сферою складної суспільної психології, а також стосуються індивідуальних спогадів. Повторна травматизація через емоційне переживання подій у спогадах, не лише свідків, постраждалих, а й наступних поколінь, а також негативні наслідки від самої трагічної події, що можуть виявлятися у деформації суспільної структури, викликаються “заціпеніння” та забезпечують присутність травми у психоментальному вимірі наступних поколінь.

Все ж, було виявлено, що пам'ять у своїй фіксації має й потенціал до позитивного впливу на культуру: “відновлення” забутих спогадів як оповідей здатне повернути відчуття суб'єктності та здолати тяглість трансгенераційної травми через відкриття спільнотою власної політичної цілеспрямованості.

2. Вияв трансгенераційної травми в постколоніальному кіно

Феномен трансгенераційної травми виникає після ряду соціальних катастроф: Друга світова війна, геноциди, міграції. Згадані негативні явища впливають на декілька поколінь, саме тому постколоніальне кіно як явище виникає після того, як представники “зраненої генерації” можуть говорити, тобто принаймні їхньому життю нічого не загрожує. Однак водночас це не свідчить про те, що здатність промовляти, створювати мистецтво, в якому би проявлялися травми, вказує на мінімізацію впливу травми. Проте, безумовно, кінематографічна розповідь про травму говорить про те, що вона осмислюється самим поколінням, власне спільнотою.

Постколоніальне кіно як поняття специфічне власною розмежованістю, про що далі піде мова. Виникають питання, пов’язані із зображенням наслідків колоніалізму в соціокультурному вимірі, охоплюючи простір людських взаємин, травм спільноти, зокрема на прикладі конкретної особистої історії, через що нерідко оприявнюється трансгенераційна травма. З іншого боку, постколоніальне кіно потребує розуміння його як феномену, що “належить” певній спільноті, етносу, народу, нації, а особливо в його зображеннях трансгенераційних травм, адже з поколінь, які переживають трагедію, а згодом травму, свідків історичних трагедій та наступних поколінь, переживання переноситься на всю спільноту, що демонструє визнання травматичного минулого і вшанування жертв.

2.1 Оптика постколоніального кіно

Хосе Ортега-І-Гассет в “Мистецтво в теперішньому і майбутньому” пише, що для китайців померти - це “зануритися в ріку”, теперішнє є найтоншим поверхневим шаром, а минуле - глибина, що складається із великої кількості нашарувань “теперішніх”. Водночас філософ вважає, що художник на полотні відображає не все, а тільки головні ідеї (естетичні, космічні), а також переконання, що сформували “індивідуальне” картини [30]. Можна додати, що через зображене ми намагаємось осмислити, відчутти людське життя в час, коли

митець створив картину, однак, звісно, це вдається далеко не завжди, а відмінність в умовах життя зараз та в минулому, а надто - в далекому робить спроби пізнання життя предків практично неможливими. Х.Ортега-І-Гассет коментує це як змінність, адже навіть в одній час життя трьох генерацій може сильно відрізнятись, а їхні “системи” припущень бути незрозумілими одна для одної [30].

Звісно, філософ розмірковує щодо тенденцій його епохи: “дисоціація минулого й сучасного” [30], традиції, що немовби “вивітрились”, європеєць першої третини ХХ століття, що має жити на самоті, окремо від власних предків та коренів, наголошуючи, що мистецтво його часу не має зв’язку з минулим, як це було в попередніх епохах, власне, й сам час перестає бути лінійним, адже між минулим та сучасним постає прірва, яку з сучасного погляду можна оцінити радше як заперечення минувшини, тож і сприймати мистецтво минулих епох треба з відстані [30].

Попри бартівську “смерть автора” в контексті розуміння митців, які належать до поколінь, які бачили травматичні події на власні очі, пережили їх, знову згадуємо про емоційне переживання, а не про наявність відповідного досвіду, соціальні передумови та історичні події не просто створили певне спільне, зрозуміле для представників одного покоління тло, а й стали, разом із емоційним переживанням досвіду та його наслідків причинами, чому твір, пов’язаний з тематикою травми, з’явився. Як би не хотілось уникнути психологізму, тут він присутній, але не в тому значенні, що нам хочеться дізнатись більше про автора, його біографію та “драму” його життя загалом, а в тому, що представники одного покоління з митцем відчують свою причетність до твору через переживання, які викликає твір, хоча переживання можуть бути від споглядання будь-якого твору, а оскільки він демонструє, говорить, або відкриває переживання, пов’язані із травмою, то цей контекст об’єднує й автора, і глядачів, читачів, де головна роль відводиться не творцю, а переживанням, які треба “винести на поверхню”, аби зцілитись самому, О.Сінченко згадує про українського науковця діаспори Анатолія Юриняка, який в роботі “Літературний

твір і його автор” зазначає, що письменник бажає промовити, звертаючись назовні до ідеального читача як “людини однакової тональності”, що співзвучне з позицією О.Потебні про “гармонізацію” [39, с.6-9]. Саме переживання, пов’язані із пам’яттю, нагадування про трагічне минуле, важливі в контексті аналізу трансгенераційної травми в мистецтві.

Якщо сприймати кіно як медіа, то варто зважати на його особливості. М.Кацуба зазначає, що фільм залучає людину до емоційних переживань, тому перегляд кінострічок аж ніяк не є пасивною формою сприйняття інформації [16, с.400]. На думку Елісон Лендсберг, кіно дає змогу пережити спогади про складне минуле, тим самим полегшуючи досвід емпатії [54, с.156].

Однак тільки представники конкретної культури, в межах якої створено фільм здатні адекватно зчитувати “політичні повідомлення”, які в ньому закладені та пов’язувати їх із наявною соціополітичною ситуацією [16, с.401]. Звісно, тут аналізується фільм як форма медіа передусім з політологічної оптики, однак, зважаючи на те, що подолання трансгенераційної травми відбувається через художньо-естетичні практики зокрема, а також на те, що в такому випадку фільм стає оповіддю, текстом про трагічні події, це напряду має вплив на формування національної ідентичності та може відновити суб’єктне ставлення до власної історії, ввівши спогади про травму в площину колективної пам’яті як політики, що має на меті збереження спогадів та починає суспільний діалог, що може позитивно вплинути на політичну суб’єктність спільноти, на її активність в політичному процесі. Саме тому фільм як медіа є тим простором, де трансгенераційна травма може оприявнювати себе і водночас демонструвати шляхи до її подолання та відновлення ідентичності, такі фільми буде проаналізовано в 3 розділі.

Ребека Вівер-Хайтауер та Пітер Халм досліджують особливості постколоніального кіно. Зокрема, вони зазначають, що Корінн Колумпар визначає наскільки в “Джиндабаї” Рея Лоуренса присутній мотив визнання колоніального минулого, аби воно припинило або зменшило вплив на сьогодення. Саме це заохочує акти пам’яті разом із проблемою суб’єктності в

сенсі культурної власності [58, с.2]. Звернення до минулого потребує його визнання в сенсі прийняття, аби воно стало частиною життя спільноти або індивіда та історією, яка вже проминула. Тільки тоді воно менше впливатиме на сучасність та майбутнє, перестане його визначати, адже на нього не будуть спиратися, а радше будуть зважати.

На початку розділу було згадано про тенденцію постколоніального кіно в його осмисленні колоніального впливу, а також про те, що розуміння такого кіно потребує занурення в культуру спільноти, в якій його було створено, тому тут варто звертати увагу на особисту історію творців фільмів. Зрештою, деяке постколоніальне кіно має відчутну антиколоніальну спрямованість, як-от, українське кіно, акцент на якому й зроблено в цьому дослідженні, однак враховуючи природу постколоніалізму, який має зв'язок з постмодерном, тому використовує різноманітні прийоми гри та, як зауважує М.Павлишин, “...не так веде боротьбу проти колоніалізму, як обганяє його і стає на “вищі” позиції, ніж колоніалізм” [32, с.3], категорія мігрантського кіно, про яке піде мова далі зосереджується саме на цьому.

Сандра Понзанезі та Верена Бергер пишуть про сукупність різних категорій, які належать до цього поняття та наголошуючи на “мігрантському кіно”, яке Хамід Нафічі також називає “акцентованим кіном” з його комплексом та еkleктикою поєднання стилів, форм, що почасти виникли в незахідній традиції, виокремлюючи три типи такого кіно: зроблене “вигнанцями”, створене членами діаспори, а також режисерами фільмів, присвячених темам етнічного та ідентичності [59, с.111].

Постколоніальність в цьому кіно є оптикою як на присутність колоніальної динаміки в сучасності, так і вихід із її парадигми, здатності до цього. Сандра Понзанезі та Маргарет Воллет визначають постколоніальне кіно як концептуальний простір, в якому залучені національні та колоніальні рамки, в яких вони дещо замкнені. Дослідниці “відкрили” постколоніальне кіно через відкидання універсалізму та через “ситуаційне”, реляційне вивчення продукції,

що вимагало взаємного визнання та залучення, а також нових методологічних та естетичних стратегій [59, с.112].

Окрім цього, вони зазначають, що з одного боку, кіноіндустрія з її глобальними каналами кастингу, виробництва та дистрибуції долає національні кордони, проте національне кіно все ж “прив’язане” до мови, а вона - до території. Дослідниці наводять приклад режисера Саверіо Констанцо із фільмом “Приват”, знятий на тему палестинського конфлікту, який “Оскар” не прийняв через мови фільму: арабську та іврит [59, с.113]. Зрештою, згодом це обмеження зняли, однак це говорить про дві речі: по-перше, принаймні певний час для кіноіндустрії “національне кіно” належало культурі, представники якої “розповідали” в ньому про свою історію, по-друге, про труднощі з визначенням поняття “національного кіно”, про що, до речі, теж згадували Сандра Понзанезі із Вереною Бергер: це фільми, присвячені історії, проблемам певних народів, де їхні творці мають обов’язково бути з націй, про які вони знімають, чи ні? Дехто вважає, що мова мистецтва тяжіє до універсальності змістів. Велика кількість кінострічок про Другу світову війну рясніє різноманітними сюжетами, здебільшого спрямованими на зображення того, як люди жили в складні часи, тож війна в таких фільмах виступає такою собі фоновою подією, в якій людина живе. Нерідко це історії, але віддаленість від цих історичних подій, погляд третього або четвертого покоління, подолання травм постраждалими, зрештою, встановлення справедливості, робить такі фільми розповідями про людське життя, проте ми не відчуваємо їхньої “особистісної аури”. Водночас ми маємо беззаперечно негативну оцінку та ставлення до війни, геноциду, всезагальне засудження насилля дозволяє вільно говорити постраждалим, їхнім нащадкам, а також з історичної відстані осмислювати як жилося людям, прагнути зрозуміти їхній досвід, хоч буває й так, що режисери, надто “граючись” в драму демонструють глядачеві спрощене розуміння людських стосунків того часу(зокрема, романтичних, ігноруючи контекст війни та цілком логічного і виправданого негативного ставлення до агресора, тож в троп “вони з ворожих країн, але їх об’єднує кохання” повірити, м’яко кажучи, складно.

Все ж повернемося до статті Понзанезі та Вернер. Для дослідниць “читати” Європу як постколоніальний простір треба не через розуміння закінчення її імперського минулого, а через призму її усвідомлення, що вона все ще бореться із присутніми колоніальними та імперськими поглядами, тому й європейське постколоніальне кіно не відмовляється від колоніального спадку, а досліджує трансформації та переходи з порівняльної, транснаціональної перспективи, будучи не відправною точкою або завершенням, а простором для “зустрічі”, що демонструє у своїх образах та тропях руху мігрантське кіно через зображення “не-місць” [59, с.113].

Варто зауважити, що згадані дослідниці досліджують питання постколоніального кіно як мігрантського, де відбувається зосередження уваги на темах мобільності, простору, місця(та його втрати). Вони згадували про широту поняття “постколоніальне кіно”, а до цього можна додати, що воно визначається ще й відмінністю між колоніалізмами: британський, французький, російський. Здавалося б, без акцентування на тому, що колоніями є різні народи, наслідки від нього скрізь схожі, з чим, безумовно складно сперечатись, та все ж історичні обставини, воля народів, хтось більше, а хтось менше зміг добути самостійність, а найголовніше, - особливості колоніальної політики відіграють свою роль.

Цікавий вияв трансгенераційної травми знаходимо в мінісеріалі “Неортодоксальна”. За сюжетом, 19-річну єврейську дівчину Есті хоче видати заміж ортодоксальна громада у Вільямсбурзі, Нью-Йорку, тож вона втікає до Берліна. В новому місті героїня зустрічає компанію, яка в перший же день знайомства пропонує їй скупатися в озері. Вони розповідають, що це озеро розташоване біля місця, де під час Другої світової війни нацисти влаштували концтабір. Бабуся дівчини була в ньому, що й зауважує Есті, на що отримує реакцію, мовляв, варто більше звертати увагу на сучасність.

“Неортодоксальна” є прикладом постколоніального кіно продукту в тому сенсі, що втеча героїні в іншу культуру звертається до проблем адаптації, пам’яті про травматичне минуле, а те, що вона опинилась саме в Німеччині, ще більше підважує ці аспекти.

Для дівчини незрозуміло, як можна відпочивати біля місця, де постраждало багато людей. Вона була вихована в ортодоксальній громаді, де пам'ять та спогади передаються наступним поколінням, активно переживає “біль пам'яті”, коли стикається із місцем страждань її бабусі. Тож на проблему адаптації її в новій культурі накладається відбиток травматичного минулого: Есті відчуває травму минулого наче свою, тоді як її нові друзі з Берліна позбавлені провини за минуле чи провини, що їй викликає певне нерозуміння героїні. Саме в цьому і полягає постколоніальність “Неортодоксальної”.

В українському контексті розуміння постколоніального кіно з позицій Сандри Понзанезі і Верени Бергер є неповним. Власне, російська колонізація не закінчилась в ХХІ столітті, а використовуючи культурні інструменти набрала інших обертів, намагаючись зробити себе привабливою, навіть якщо це стосується, здавалося б, її не дуже привабливих форм. Т.Гундорова вказує на це в роботі, присвяченій постколоніалізму в літературній сфері, зазначаючи, що постколоніалізм може бути “новим колоніалізмом” [11].

В розумінні трансгенераційної травми та її вияву в мистецькому вимірі, треба зважати на постколоніальну природу суспільства, що сприяє капсуляції травми. Патрік Вільям та Лаура Крісман в роботі, присвяченій постколоніальній теорії також наводять відмінності між розумінням Франца Фанона та Амількара Кабала. Для першого - національна культура не може існувати через домінування колоніалізму, тоді як другий наголошує на ролі “популярної культури” як структур соціальної сукупності через які культура функціонує, тоді як для Фанона її становить саме політика. До того ж, на думку Кабала влада колоніалізму ніколи не є тотальною. З іншого боку, Кабал аналізував відмінності між французьким та португальським формами колоніалізму, тож його візія не є універсальною для всіх колишніх колоній та актуальною для східноєвропейських культур, що зазнали російської колонізації [60].

2.2. Травма поколінь у фокусі українського історичного кіно в ситуації постколоніалізму

Проаналізувавши специфіку постколоніального кіно як явища, постає передусім етичне питання, що все ж пов'язане із естетичним виміром: як зображувати травму в кіно, а тим більш - травму поколінь?

Відповідь на це запитання постає з розуміння, що трансгенераційна травма є історичною, тому історичне кіно, звісно, може її зображувати, однак в ньому ми бачимо радше причину травми, трагічні події, де особиста історія є радше додатковою сюжетною лінією поряд з головною історичною розповіддю. З іншого боку, вже тут можна спостерігати деякі деталі. Зв'язок історичного кіно із історичною пам'яттю зрозумілий: наратив історичної події в певному фільмі оповідає про перемоги або трагедії народу, країни. О.Гонтарська досліджує історичне кіно в контексті пам'яті, звертаючи увагу на роботи, створені за часів трансформації та наголошує на важливості історичного кіно як історичного наративу, його роль в політиці пам'яті. Вона навмисне аналізує роботи, створені з 1991 по 2004, адже, на її думку, це “і розповідь про період трансформації, і про перетворення історичної пам'яті в Україні” [8, с.99]. Дослідниця не випадково обрала саме цей проміжок, оскільки в цей час свідомість молодого покоління українців формувалась, а отже історичні події в цей період, а особливо їхня репрезентація в культурі, надто, - в кіно з його впливом на молоду аудиторію. Важливо, що вона вказує на головний недолік українського історичного кіно, - нерозуміння ролі масової культури [8, с.99]. Цілком слушне зауваження, враховуючи, наскільки зверхнє ставлення у представників “високої” української культури до всього масового, цитований О.Гонтарською І.Дзюба це демонструє [8, с.99]. З цієї ж причини тільки в останні декілька років ми спостерігаємо появу повноцінного ігрового кіно, порівнюючи з “далеким” 2012, коли ситуація була патовіша [8, с.99].

Переважає більшість кінопродукції на історичну тематику, яку українці споживали з телеекранів була представлена російськими фільмами та серіалами, про “Велику вітчизняну війну”, що поширювало радянську-російську оптику на Другу світову війну та були повністю або частково пропагандистськими. Тож тривалий час український “пересічний” глядач про власну культуру та її історію

знав хіба що в контексті російської кінопродукції, де про суб'єктність українців і не йшлося, чого не можна сказати про популярний в російських фільмах наратив “старшого” та “молодшого” брата, що є наочним підтвердженням думки І.Гісема про російське домінування як російсько-радянсько-російське (нео-)колоніальне панування [6, с.30]. Бажання визнавати тільки “високу” українську культуру, визнану через інституції зіграло проти самої української культури та реципієнтів її художніх виявів. На цей факт звертають увагу і Л.Єпик та Д.Єпик наголошуючи на тому, що в ХХІ столітті окрім впливу глобалізаційних процесів, російська культура уможливила свого часу популярність російських масмедіа та просування “імперської ідеології стосовно історичних та культурних процесів української історії” [55, с.34].

І справа не в тому, що українське історичне кіно 1991-2004 років було непривабливим, а в тому, що непідготований середньостатистичний український глядач після російського серіалу про “героїчну перемогу у Великій вітчизняній”, до речі, нерідко знятому на території України не без допомоги українських кінокомпаній, бо ж так дешевше, фільм, присвячений українській історії сприйматиме радше як “переписування історії”, ігноруючи перегляд подібних кінострічок в майбутньому. В контексті цієї ситуації ми згадуємо і про так звані “ареали поширення” кінопродуктів призначені для конкретної аудиторії, спільним для якої є певні соціально-політичні обставини(за М.Кацубою [16, с.400-401]). Інакше - фільм може впливати на політичні погляди, сприйняття минулого.

Зрештою, чи можна в цих обставинах звинувачувати масового українського глядача? Формування смаку теж не далеко пішло від ефективної культурної політики у сфері кіно, тож на жаль, треба констатувати, що українська аудиторія опинилась в пастці: доступності якісного українського кінопродукту для обмеженого кола, визнання інтелектуалами лише “високої” української культури та засилля всього російського. Е.Томпсон в “Трубадурах імперії” пише про міфологізацію “родини” в російській культурі, яка досягши певного рівня, пригноблює індивіда, де його інтереси нівелюються, на відміну

від великої батьківщини, існування якої освячується [44, с.205-241]. Якщо в російській літературі навіть ті письменники, які постраждали від тоталітарного режиму, як-от, Солженіцин, не звертають увагу на національні меншини та поневолені народи, для них актуальним є мотив “багатостраждальної Росії”, де плондрування підкорених земель, перетворення Сибіру на табори є тільки несправедливістю, яка випала на її долю [44, с.205-241]. У випадку із російським кіно, а особливо масовим це не просто ігнорування досвіду підкорених народів, а відображення ідеології, де шкода, нанесена колишнім колоніям не засуджується, адже вони не сприймаються як щось автономне від російського простору. Тут можна згадати думку Франца Фанона, що колоніальне домінування тотальне: воно надто спрощує та відкидає певну національну реальність [51, с.45], тому й кінострічки мають швидший “ефект” на масового глядача, ніж література.

Заповнення українського медіапростору російським продуктом було одним із чинників подвійної травматизації та загострення виявів трансгенераційної травми: російська оптика на події минулого, тобто “погляд агресора” в усіх сенсах не давав змоги пробитися погляду українському. Від “телеколаборації” продюсерів українських телеканалів з росіянами, як зазначає Л.Чиченіна [22, с.188], де від українських телеканалів лишилися мабуть, тільки новини українською, дубляжі західних фільмів, що було вже пізніше, до психологічного впливу натиску російської кінопродукції, адже складно говорити, коли весь простір займає агресор, тоді як ти, розповідаючи про власні історичні трагедії ніяк не можеш обійтися без чіткого окреслення, а хто ж винен, та, врешті наслідків від самих історичних трагедій, яких у ХХ століття було немало. Тому український глядач мав дивитися, ще більше віддаляючись від своєї культури, ще більше погіршуючи кризу ідентичності та ще більше травмуючись. Т.Воропаєва зазначає, що наслідки геноциду поширюються на чотири покоління, а відсутність політики пам’яті, табування на проговорювання травм тільки продовжує травму і все останнє покоління, яке мало б здолати її, можуть стати

носіями постколоніальної свідомості, так і не віднайшовши власну культурну ідентичність [34].

Власне, причина не в кращій якості українського історичного кіно останніх років, а в тому, що суспільні зміни, якими були Революція Гідності, окупація Криму та російська агресія на Сході вплинули й на свідомість глядача, адже з одного боку, це теж трансформаційний період, події якого формують світогляд молодого покоління, а з іншого, такі зрушення в соціально-політичному житті вплинули не лише на наступні генерації, а на всю спільноту: тепер український масовий глядач з його сучасним досвідом може більш адекватно сприйняти історичне кіно, а також переглянути свій погляд на подібні фільми, створені дещо раніше. Вихід “Крут”, “Чорного Ворона”, “Кіборгів” на телеекрани про це свідчить.

Можна погодитися із Амількаром Кабалом в його тезі, що влада метрополії не є тотальною в сенсі того, що колонії зазвичай здійснюють опір, а їхня культура (особливо народна) починає передаватися не через інституції та медіа, адже просто не має до них доступу, а за допомогою прямих родинних зв'язків. Здавалося б таке “повернення” старих способі передачі інформації свідчить про регресивні явища в культурі, однак саме це й допомагає зберегти культурні відмінності та не зазнати повної асиміляції. В такому випадку культура починає бути прив'язаною до певного локусу, збереження української мови, народних традицій в сільському середовищі є цього доказом. Попри те, що в майбутньому “погляд” метрополії матиме негативні наслідки у вигляді відсутності відчуття цілісності на вже незалежних територіях, що нерідко стає причиною кризи ідентичності, суспільної недовіри, невміння встановлювати зв'язки, такий спротив культури допомагає її зберегти.

Українське постколоніальне кіно можна охарактеризувати як “українське кіно незалежності”. На відміну від західного постколоніального кіно, тут не йдеться про осмислення чи критику власного колоніалізму, або простору для розповіді Іншого про свій досвід потрапляння в чужу культуру. Для української культури це радше візуальні рефлексії про колоніальні та постколоніальні

обставини, а також особисті розповіді. Кіно стає способом і репрезентації свого досвіду, або ж історії своєї родини та попередніх поколінь, і зображення національної історії, і засудження кривдників, їх критика та висміювання, і самоіронія, сарказм вбік завойовників, що почасти йде разом. З цих причин українське постколоніальне кіно має радше антиколоніальне забарвлення, ніж відображає стосунки між колишнім колонізованим та метрополією в сучасному світі. Також саме через антиколоніальність таке кіно є суб'єктивним, а його розповіді стосуються місця як культури та ідентичності, а не відірваності від нього та проживання в іншому локусі: цим, власне, певним чином характеризується й українська література. У цьому випадку постколоніальність в стосунках між представником колишньої колонії та центром не представлена, тут робиться акцент саме на стосунках всередині національної спільноти, яку колись поневолили загарбники, а саме кіно є як способом зображення історії, так і репрезентації власного досвіду, подолання кризи ідентичності.

Кінознавиця І.Зубавіна розглядає українське кіно часів “Перебудови” як кіно “зміни”, що ознаменовував кінець тоталітаризму із відповідними трансформаціями в соціально-політичному та етико-естетичному вимірах, розчарування в утопічних ідеалах із втратою віри в слово, що також може свідчити про остаточний крах радянської ідеології як нежиттєздатної, що виражалося в соціальній втомі від жорсткого раціоналізму, критика якого ще стала ще більшою після аварії на ЧАЕС у квітні 1986 року, появу та розвиток нової екранної культури, чутливішої до людини [28, с.314]. Дослідниця наголошує на тому, що накладання катастрофічної свідомості, сформованою екологічною катастрофою на назрілі соціально-політичні зміни спричинило мистецьке осмислення: у 1986 році з'являються фільми “чорнобильського циклу” [28, с.315], такі як: “Чорнобиль. Два кольори часу” І.Кобріна, “Чорнобиль. Хроніка важливих тижнів” В.Шевченка та “Мі-кро-фон!” Г.Шклярєвського, знятий у 1987 році, а також “Стомлені міста” О.Роднянського у 1988 [28, с.315]. Щодо документалістики, то вона в той час, коли страх використовували як інструмент для маніпуляції масовою свідомістю, зображує

“правдиві образи”: “...могили ліквідаторів аварії, спорожнілі школи та дитячі садочки в місті Славутич, покинуті хати в зоні відчуження, страшні мутації у тварин, свідчення людей, постраждалих від радіоактивного випромінювання та від бюрократизму чиновників”, - точно перелічує Ірина Зубавіна, слушно зауважуючи, що символічний статус трагедії в радянському суспільстві не визнавався, а таке замовчування тільки підсилювало травматизацію [28, с.315]. Як бачимо, в документальному кіно цього періоду можна простежити тенденції як до опису наслідків, так і до фіксації свідчень постраждалих. Наслідки екологічної катастрофи не для свідків на перший погляд здаються вже не такими й помітними, однак це стане для них відчутним згодом, як і для наступних поколінь. Тож “Поріг”, Роллана Сергієнка, де зображувалася байдужість влади, “Реквієм за померлими”, - тут навіть в назві присутній мотив пам’яті про трагедію та вшанування загиблих, “Чорнобиль. Тризна” з іншими фільмами з “чорнобильської серії”, “Пробудження”(“Наслідки Чорнобиля” І.Кобріна), створені вже за часів незалежності, де “документальна оповідь” про трагедію продовжилась [28, с.315].

Картина Михайла Белікова “Розпад”, яку він створив у 1990 році є прикладом кіно постколоніальної спрямованості, на що вказує сюжет, в якому відбуваються два вибухи: молода пара якраз перед трагедією вирішила провести на природі першу шлюбну ніч, далі відбувається катастрофа, у зв’язку з якою режисер зображує і руйнацію імперії, і її наслідки в суспільному просторі. Людей так намагались стримувати, маніпулювавши страхом, що зрештою, стався суспільний “вибух”, а такі епізоди, як роздратований напад на автомобіль чиновника та зневага до ікони Божої Матері під час евакуації це демонструють [28, с.316].

Українське історичне кіно зображуючи події минулого, зазвичай ті, які стосуються трагедій або визначних постатей, що свідчить про тенденції в українському кінематографі, які відображають повернення до зацікавлення минулим та, відповідно, відроджує пам’ять про нього, репрезентуючи оцінку подій. Все це дає змогу вважати його антиколоніальним кінопродуктом за

сутністю, створеним у постколоніальний час та обставини. Зокрема, амбівалентні реакції спільноти на кінематографічне представлення історичних трагедій свідчить про дві речі: з одного боку, частина українського суспільства тривалий час перебувала під впливом наративів російського культурного продукту, а з іншого, - цей вплив діяв як загадана раніше повторна травматизація, тож ігнорування трагедій як травматичних подій, що відбулися в минулому тільки продовжилося, що свідчить про постколоніальну ситуацію як таку, де все ще присутній деструктивний вплив колонізатора. Все ж зацікавлення історичною тематикою в кіно як для режисерів, так і для глядачів вказує на формування спільного бачення минулого у масовій культурі та позитивний вплив на колективну пам'ять. Т.Мацьків пише, що “ленінопад” під час та після Революції Гідності продемонстрував ідейні переконання молодого покоління, які назріли ще до законів про декомунізацію [24, с.71].

Алла Киридон пише, що в системі “подолання минулого”, де “біль пам'ятання” є універсальним для представників будь-якої культури, тож питання “що пам'ятати” і “як пам'ятати” стосуються теми “адаптації” розповідей минулого, особливо шокуючих фактів, для певної аудиторії, аби не “перенести провину” та не сформувані відчуття національного “комплексу жертви” [17, с.216]. Дослідниця, аналізуючи політики пам'яті в умовах демократії, фактично зауважує важливість уникнення травматизації наступних поколінь. Однак подібне можна застосувати і до репрезентації минулого в історичному кіно, де на етичність в зображенні трагедій мають звертати увагу за замовчуванням.

Власне, що ми можемо сказати про зв'язок трансгенераційної травми та постколоніального кіно? Треба констатувати, що феномен постколоніального кіно не може обійтися без оптики національної чи етнічної культури, а надто коли стосується кінострічок колишніх колоній.

В українському кіно постколоніальність простежується в зображенні наслідків негативного впливу колонізатора, саме тому антиколоніальність є його відчутною рисою. Окрім цього, реципієнт кіно перебуває в постколоніальних обставинах: на його смаки, погляди все ще може впливати колонізатор, а

перегляд кінострічки, яка оповідає колись табуйовані теми, або й історичного кіно загалом, є певним виявом психологічного протесту проти відчуття тиску на свою культуру, який продовжується методами медіапростору.

Найбільш чітко риси постколоніальності в українських кінострічках можна розгледіти у ряді фільмів про Чорнобиль та його наслідки. Тут екологічна катастрофа стає головною подією, недбалість радянських чиновників та реакція суспільства в ігрових фільмах демонструють глядачеві наслідки колоніалізму, окремо порушуючи питання про ставлення до природного середовища виключно як до ресурсу.

До того ж, окремі сучасні українські кінострічки прямо звертаються до теми пам'яті. Репрезентацію двох трагедій ХХ століття, здійснених нацистським та радянським режимом можна побачити у фільмах Ахтема Сеїтаблаєва “Чужа молитва” та “Хайтарма”. В обох присутня тема кримських татар: однак якщо у першій стрічці кримськотатарська дівчина рятує єврейських дітей спочатку від нацистів, а потім - від НКВС, то в другому зображується безпосередньо історія депортації кримських татар. Незважаючи на те, що кінострічку “Чужа молитва” критикували за те, що неможливо довести, що така історія була, очевидним залишається те, що режисер намагався привернути увагу до людяності кримських татар та зруйнувати радянський міф про начебто їхню “зраду” на користь нацистів.

“Хайтарма” означає “повернення”, а також є кримськотатарським народним танцем, що символізує вічний рух, що можна розуміти і як певну неперервність поколінь, які будуть жити на своїй землі. Сюжет фільму як присвячений пам'яті кримськотатарському народу, значна частина якого загинули під час депортації, так і звертається до пам'ятання трагічного минулого, аби зв'язок між поколіннями не був втрачений. З іншого боку, драма тут розгортається ще й навколо головного героя, який був професійним радянським льотчиком, якого боялися нацисти, однак який не зміг врятувати свою родину від радянського геноциду. Насправді сюжет демонструє зовсім не поодинокий вплив історичних трагедій на тих, хто був їхнім свідком, або кому вдалося

вижити. Зокрема, це проявляється в почутті провини, яке є одним із факторів, що формує трансгенераційну травму, а за умови, що трагедія десятиліттями замовчувалась та виправдовувалася начебто “зрадою” кримських татар, це тільки її капсулювало.

Західне постколоніальне кіно здебільшого працює в темі міграції. Власне, це й відрізняє його від сучасного українського кіно як явища: перше розповідає про історії суб’єктів, які “відірвані” із свого звичного локусу, тоді як адаптація на новому місці виводить на поверхню колоніальні прояви суспільства, в яке потрапляє цей “Інший”, а в другому - кіно, яке осмислює свою національну історію, демонструючи в такий спосіб тиск з боку колонізатора на свою культуру. Тож західне постколоніальне кіно радше аналізує постколоніальність суспільства у його взаєминах з “Іншим”, а не засуджує колоніальне минуле загалом. Сучасне українське кіно - антиколоніальне, що і відрізняє його від західного.

Висновки до другого розділу

В цьому розділі було розглянуто питання, які стосуються як постколоніальної оптики, так й оптики постколоніального кіно. Вдалося з’ясувати, що погляд постколоніального кіно наділений певною споглядальністю щодо проблем стосунків колонізованого та колонізатора. Критика колоніального минулого та колоніалізму як явища тут радше пасивна і має подвійну природу: з одного боку, - колоніалізму не приписуються позитивні риси, він не виправдовується, а з іншого - провинна за колоніальне минуле не відчувається, воно сприймається як вже пройдений етап в тому сенсі, що в політичному вимірі колонізація не відбувається, попри те, що постколоніальна оптика визнає наявність колоніальних механізмів у культурі, які все ще можуть здійснювати вплив на колишнього колонізованого, через які нерідко доводиться “пробиратися” колишньому колонізованому, тож знаходячись в ситуації постколоніалізму він все ще може бути формою колоніалізму.

Однак аналізуючи сучасне українське історичне кіно, виявилось, що тривалий час постколоніалізм був для українського медіапростору не просто

формою колонізації, а фактично її продовженням. Саме тому українські історичні кінострічки є антиколоніальними за своєю спрямованістю: вони не просто зображують історію, а звертаються в різний спосіб до пам'яті, намагаючись відновити справедливий наратив, що в контексті зросійщеного українського медіополя можна сприймати як певну форму опору до нового російського колоніалізму.

3. Вияви трансгенераційної травми в українському кіно

Українське кіно в останні роки активно звертається до історичної проблематики. Власне, така цікавість закономірно виникла після Революції Гідності, що можна трактувати поверненням справжньої історії, формою вшанування пам'яті жертв трагедій, способом розповіді як про травми національні, так і про особистий біль, спричинений пережитими травматичними подіями або їх наслідками.

Практично в кожній кінострічці, присвяченій історичним трагедіям українців або ж дотичних до них можна помітити фактичну однакову лінійну послідовність травматичних подій, що охоплює 20-30-ті роки ХХ століття, Голодомор, Другу світову війну, сталінські репресії, заборону автономного розвитку української культури, Чорнобиль, Революція Гідності, російська війна проти України. Зокрема, повне або часткове відображення згаданих трагедій бачимо в таких кінопродуктах, як: “І будуть люди”, “Сага”, “Століття Якова”. Окрім цього, в “Додому” та “Хайтарма” йдеться про геноцид кримських татар, здійснений радянською владою у 1944 році та вплив цієї трагедії на наступні покоління цього народу. Безпосередньо поколіннева проблематика в її проявах у сучасності проглядається в “Кіборгах”, “Спіймати Кайдаша”, “Коли падають дерева”. Саме на цих фільмах та серіалах зроблено акцент в цьому розділі, аби подивитись глибоко в сутність трансгенераційних травм українського суспільства.

3.1. Конфлікт поколінь в трансгенераційній травмі

Проблема покоління пов'язує нас із непротими стосунками між ними. Протиставлення батьків і дітей як протиставлення різних ціннісних систем та потенціалів розвитку є центром міжпоколінневої взаємодії. До того ж, внаслідок розвитку культури особливо в технічному аспекті з епохи, коли батьки були джерелом знань, традицій, тому діти мали наслідувати їх, все повернулося навпаки: в часи розвинених технологій, коли “швидкість” світу стала під силу тільки для дітей, які народилися вже в новому світі, тож можливість без зусиль,

швидко освоювати нові технології та знання спричиняє необхідність вже батькам вчитися у дітей.

Конфлікт між батьками та дітьми як вид взаємодії на перший погляд здається за своєю сутністю доволі зрозумілим: різні погляди, цінності, сформовані відмінностями в часі, який був наповнений тими важливими подіями, які, врешті, сформували різні покоління. Однак подорослішавши, діти можуть потихеньку почати розуміти батьків, “пробачати” їм їхні помилки та навіть прислухатися до них, - загалом, знаходити з батьками спільне, розуміти, а найголовніше, відчувати, що об’єднує різні покоління. Тут вже зазвичай починаються особисті історії, які, вплітаються у велику історичну канву.

Як вже згадувалося у 1 розділі, трансгенераційна травма є історичною, тож цілком логічно, що в кіно, яке розповідає прямо або “натяками” про травми поколінь, історичні події, які викликали їх теж згадуються, а словами наступних поколінь, які в кінострічках є зазвичай головними оповідачами, адже хто ще буде говорити про те, що сталося з батьками та дідами, як не їхні діти та онуки, дається відповідна оцінка трагічним подіям, що можна вважати такою собі самовалідацією: нарешті про біль можна говорити емоційно, не приховувати свого ставлення та звертатися до минулих поколінь. Якраз останнє і є джерелом конфлікту, адже різні покоління нерідко мають відмінності в переживанні травми: безпосередні постраждалі, їхні діти, онуки відрізняються одне від одного тим, як вони відчують та виражають переживання. Онуки, як найбільш віддалені темпорально від травми взагалі можуть ігнорувати її наявність, зазвичай це проявляється через апатію до минулого, власної історії, ідентичності, що вже самі по собі є виявами трансгенераційної травми, та різко заперечувати поколіннєві зв’язки.

Важливо, що саме третє покоління, онуки, є показником трансгенераційності травми. Тож вони, як ті, хто вже достатньо суб’єктний принаймні з політичного погляду може говорити про трагічні події та травму, саме тому роль оповідачів та головних героїв у фільмах про травму - їхня.

Такий сюжет, зокрема, ми бачимо в “Додому” Нарімана Алієва. Загалом, це дуже вдалий фільм для розуміння явища трансгенераційної травми, а також її зображення в кіно.

Передусім, ми бачимо декілька поколінь: Алім, молодший син, Назім, старший син, якого вбивають на війні та батько Мустафа. Кримські татари, які об’єднані особистою трагедією, а також батьківщиною - Кримом ті історією свого роду, з ним пов’язаною.

Мустафа втрачає сина на війні і хоче поховати його в Криму, який на той час вже окупували російські війська. В поверненні Назіма йому допомагає молодший син Алім, складні стосунки якого з батьком і відображають всі аспекти трансгенераційної травми.

В конфлікті між батьком та сином перший представляє пам’ять, свідчення минулого, а другий - сучасність, яка у своїй активності бажає “відмовитися” від минушини, яка містить біль, втрати та помилки. Однак присутній і ще один вимір протистояння між поколіннями. В.Циба зазначає, що “знання” людини про власний біль є безсумнівним [45, с.36]. Усвідомлення людиною болю, який вона зазнала внаслідок переживання трагедій часто разом із накладанням наслідків від травматизації катастрофічною подією під час спілкування з людьми, які не постраждали, не були свідками, або ж наступними поколіннями, породжує відчуття нерозуміння іншими цього болю, адже для цього недостатньо будь-якого виду емпатії, оскільки саме пережитий подібний досвід дасть це знання про чужий біль, що буде відчуттям власного болю. Саме це пояснює, чому батько Аліма нагадує йому про те, як відчували себе кримські татари на чужині. Алім не мав цього досвіду, тож і Крим сприймав як місце народження, тоді як Мустафа з ним пов’язував свою ідентичність.

Однак повернемося до історії цієї кримськотатарської родини. Це нам дає змогу діалог Мустафи із сином, де той намагаючись вберегти його, адже боїться і його втратити, зрештою ставить тому риторичне запитання про те, що на чужині дуже складно жити, а повернувшись у Крим їм було дуже складно і він робив все, аби його діти змогли жити гідно. І саме цей діалог вже дає нам розуміти, які

гострі переживання можуть бути у дітей тих, хто постраждав від геноциду, як це сталося з батьками Мустафи.

Загалом, особливістю цієї кінострічки є те, що ми розуміємо, хто вчинив цей злочин, тому в “Додому” ми бачимо саме розгортання трагедії конкретної родини. Український глядач знає про геноцид кримських татар здійснений Радянським Союзом у травні 1944 року, а ті, хто не ознайомлений з історією кримських татар (та й України) можуть дізнатися про історичний контекст під час діалогів: головні герої дуже чітко розповідають, а що ж сталося з ними, хай і без розлогих історичних екскурсів.

Важливий й інший епізод, який, до речі, пов’язаний із згаданим: Алім намагається дізнатися в батька, коли йому можна буде повертатися до навчання в університеті, адже йому треба сповістити про свою майбутню довготривалу відсутність, Мустафа відповідає, що це два місяці скорботи, в них виникає суперечка і, врешті-решт, Алім видає щось типу “та яка різниця?”, адже Назіма вже не повернеш. Тільки на перший погляд цей епізод демонструє типову різницю між поколіннями у вигляді батьків, що прагнуть зберегти традиції, їх дотримуватися та дітьми, що менш релігійні, а тому й менш традиційні. У цьому випадку все дещо складніше, на що нам вказує контекст самого фільму та розуміння сутності трансгенераційної травми. Алім вчиться в Києві, тобто він вибрав своє майбутнє будувати в Україні як країні, в якій він хотів би залишитися і мав змогу це зробити, тоді як батько, що, здавалося б, теж міг покинути окупований Крим, цього не робить: чоловік дуже добре пам’ятає, як недобре жилося поза Кримом як батьківщиною, тож не хоче переживати розрив із домом, а тому лишається і змушений пристосовуватися до таких обставин, знову він, як кримець, не може відчувати себе повноправним господарем на своїй землі і знову через тих самих загарбників.

Однак це не історія про батька, який обирає бік окупантів та проукраїнського сина, а розповідь про батька, що намагається зберегти принаймні залишки рідного дому у вигляді сім’ї та сина, що шукає себе, тому його шлях до ідентичності цілком міг проходити і через етап байдужості до

батьківщини, тим паче, де через російську окупацію майбутнє “не світить”. Варто згадати, що “Додому” - це роуд-муві, жанр цілком підходить до проблематики пошуку ідентичності та її сприйняття.

Тут трансгенераційна травма справді постає у конфлікті між поколіннями, де батько представляє вже сформовані традиції та культуру, а син не розуміє їх цінності. Зокрема, це простежується в різкому запитанні Аліма “та кому той Крим треба?”. Важливо, що це не протистояння, а саме конфлікт, який вирішується тим, що спілкуючись згодом з іншим представником їхньої родини, дядьком, Алім відповідає на це запитання і відчуває, що це місце для його сім’ї і для нього неабияк цінне. Розповідь дядька про те, як його батькові, дідові Аліма, не дозволили селитися в самому Криму, а лише біля нього, впливає на Аліма, адже він чує історію, яка є фактично сімейною пам’яттю, чим далі від трагічної події, тим глибина переживань у деяких випадках зменшується, а той взагалі втрачається, і людина навіть може відчувати певну індіферентність щодо трагедії, - це ми й бачимо частково в Аліма. Саме після цього проблема ідентичності в хлопця вирішується.

Прагнення хлопця будувати життя поза Кримом, безумовно, не є його рішенням, адже цей вибір він здійснив з розумінням, що територія окупована, тому справа не в тому, що Алім не відчував Крим своїм домом. Сюжет фільму наче натякає, що вже те покоління кримських татар, які мали б останні пережити трансгенераційну травму, отримують ще одну травматизацію: вони змушені покинути Крим, жити поза локусом культури власного народу, а тому їхнім дітям все ще може передатися трансгенераційна травма. Як вже згадувалося про дослідження Т.Воропаєвої, саме впродовж чотирьох поколінь вона існує, за умови, що держава має політику, спрямовану на вияв та витіснення колективної травми із суспільної психології, тоді як у протилежній ситуації травма може передаватися наступним поколінням, а “перебіг” її переживань продовжиться [34]. Зрозуміло, що конкретна ситуація належить до другого варіанту, саме тому варто шукати способи “пропрацювання” подібних трансгенераційних травм, що і робить Наріман Алієв як кримський татарин.

Мустафа не виїздить з Криму, бо боїться втратити дім знову. Він тримається за рідну землю з певною обережністю до “материкової” України не тільки через страх втрати, що само по собі є виявом трансгенераційної травми, а й внаслідок того, що зросійщення породило в нас феномен “малих батьківщин” як закритих, капсульованих просторів, представники яких пов’язують свою ідентичність виключно із цим місцем та можуть агресивно ставитися до різних регіональних ідентичностей [33, с.486], як пише О.Пахльовська, яка теж у “Ave, Europa” аналізує деякі прояви травми, тож у поєднанні всіх згаданих факторів, острах та небажання Мустафи переїжджати зрозумілий.

Роуд-муві є й розповіддю, де безпосередньо ті, хто пережив геноцид не присутні. Ми не чуємо їхнього голосу, але він промовляє через їхніх дітей.

“Додому” - особиста родинна історія трагедії вже не одного покоління кримських татар. Наріман Алієв відкриває нам Крим справжній, без туристичної обгортки, яку довгий час не хотіли знімати, хоч як би вона не зводила Крим та культуру кримських татар до об’єкту, який просто споглядаєш, але не залучаєшся в переживання цих людей, їхню трагедію, це бачення суб’єктності Криму та кримців, а радше її повернення, яке режисер ініціює. Переважна більшість діалогів в ньому - кримськотатарською, що теж наголошує на цьому. “Кому ми потрібні, окрім самих себе?”, - питання, яке проноситься крізь весь сюжет фільму. З цього питання Алім повертається до своєї ідентичності, а його стосунки з батьком покращуються. Тепер Алім всіма силами допомагає хворому батькові поховати Назіма в Криму, чого б це не вартувало. Як відомо, одна з ознак трансгенераційної травми - нерозуміння між поколіннями, тотальне небажання чути одне одного, “втеча” від батьківських традицій, їхнє заперечення, часто це перекладається на культуру як таку і може призводити до кризи ідентичності, а не тільки до погіршення стосунків між поколіннями, тож Алім через прослуховування до батьківських молитв, через навчання в батька як себе захистити, стає сам носієм батьківських знань, травма зменшує свій вплив на нього, що є заслугою сімейної пам’яті. “Кому ми потрібні, окрім самих себе?”

- актуальне питання для всіх, хто байдужий до національних трагедій. З цього питання й можна починати “лікувати” травму.

Драматичний серіал-епопея “І будуть люди”, знятий за однойменним романом Анатолія Дімарова. Звісно, це не перший серіал, створений за мотивами книг, однак на відміну, від, наприклад “Століття Якова”, за основу сюжету якого взяли роман Володимира Лиса, тут можна побачити не тільки наслідки російсько-радянського колоніалізму та колективні травми, а й те, в який спосіб спільнота може зцілитися від них. Однак, спочатку треба розібратися, в чому ж полягав конфлікт поколінь українців кінця XIX - 20-х років XX століття і далі, а також де проявлялась трансгенераційна травма в серіалі “І будуть люди”. Звісно, згадаємо і безпосередньо роман Анатолія Дімарова, адже саме написання цього твору свідчить як про віднаходження ідентичності самим письменником, тоді був час “шістдесятників”, так і про окремі тенденції серед українських митців та інтелігенції у 60-х роках XX століття.

Будь-яку колективну травму неможливо добре розгледіти в суспільстві без особистих історій. Вже згадувалося, що в контексті трансгенераційної травми важлива конкретна оповідь. Серіал “І будуть люди” в кожній серії розповідає про різних героїв, а впродовж всього сюжету вони проходять особисту драму, яка не просто пов’язана, а спричинена трагічними історичними обставинами. Наймит Василь Ганжа, працюючи в заможного селянина Свирида Івасюти, закохується в його молоду дружину, Олену. Згодом він пропонує їй втекти з ним, однак їм це не вдається, адже Свирид дізнається про це, жорстоко карає Василя та випадково вбиває дружину. Ганжа, побачивши це, підпалює хату Івасюти. Обидва героїв зазнають покарання, однак Свирида, який повернувся після нього, невдовзі вбивають грабіжники, а Василь після “приходу” радянської влади стає очільником села. Повернення його в Тарасівку “відроджує” старий конфлікт із сином Івасюти, Оксеном. Варто зауважити, що цей конфлікт маує не лише особистісний вимір, а й соціальний: Василь Ганжа був наймитом, а Івасюти - багатими селянами. Звісно, за новими “радянськими порядками”, Оксен з його багатим обійстям та землею є так званим “куркулем”. Ганжа, захопившись

тогочасною комуністичною ідеологією з її постулатами рівності, все ж намагається знайти спільну мову із селянами, на відміну від засланих радянських чиновників. Навіть коли в Оксена відбиратимуть помістя, можна помітити його співчуття до Івасюти. Звісно, найбільш це помітно в епізоді спочатку, коли він виступає проти обшуків в селян, де може бути зброя та наприкінці, коли на “партійних зборах” після самогубства Гінзбурга, який намагався зупинити примусову колективізацію селян та катастрофу, яку він передчував, він відмовляється виконувати декрет про “стовідсоткову колективізацію” до 1935 року, бо це було б злочином проти своєї спільноти.

Трансгенераційна травма в серіалі простежується в історії про Федора Світличного та його батька. Перше, що простежується - це світоглядна різниця поколінь. Батько Федора - священик і виховував дітей відповідно. Для нього важливо, щоб його діти “не піддавались” модним тогочасним віянням і були побожні, однак авторитарні спроби батька вирішити долю дітей закінчуються тим, що Федір йде з дому. Він виховувався із доволі жорстким батьком, тож доволі є закономірною його позиція, чому він обрав бути на боці радянської влади: “А що робить? За ними ж сила!” - відповідає герой.

В чому ж полягає конфлікт Федора Світличного з батьком? Передусім драма їхнього конфлікту розвивається довкола двох світоглядів: молодого сина, який хоче вільно реалізуватись без батьківського тиску, підкріпленим релігійністю та його батька-священика, з його традиційністю, навіть консервативністю, який відкидає будь-які нові ідеї. Саме відкиданням батьком новацій та бажання Федора “творення власної долі”, на які наклалася комуністична ідеологія, цей конфлікт тільки загострили. З іншого боку, цікаво, як проявляється травма Федора, сформована батьковим суворим вихованням: згодом йому, аби просуватися кар’єрними сходами, треба буде відмовитися від свого батька, адже той був із духовенства, на що він агресивно реагує, для нього це неприпустимо. Так і завершується його кар’єра, проте Федір не відмовляється від свого роду та ідентичності, що важливо в контексті травми та сюжету.

Важливо, що конфлікт між поколіннями в серіалі “І будуть люди” демонструє тенденцію, в якій простежуються наслідки як впливу російського колоніалізму на українську культуру, так і прагнень молодих поколінь до самореалізації без суворих батьківських настанов та традицій. Можна впевнено сказати, що повне або часткове заперечення традицій є рисою будь-якого молодого покоління. І тільки після проходження цього етапу формується більш поблажливе ставлення до них. Що ж ми бачимо в серіалі? Наступне покоління, до якого належать: Федір Світличний, Тетяна, Олег, Олеся, Микола Гайдук, а також дещо Оксен Івасюта, Василь Ганжа, Гінзбург та Ольга Ковальчук, хоча вони радше належать до другого покоління, а не до третього, намагаючись реалізуватися в житті, вибирають протистояти традиції як єдиному джерелу знань, спираючись більше на себе. Проте, якщо частина героїв такі як Олег Мирославський, Микола Гайдук обирають боротися за своє майбутнє, незалежність країни, то інші - Федір та Василь, під впливом комуністичних ідеалів теж намагаються реалізуватися, та все ж вони частина системи. З іншого боку, згадані герої не втратили своєї людяності, не втратили свого коріння. Василь Ганжа, опинившись разом з Оксеном у в'язниці, розчаровується у своїх колишніх поглядах. Можна сказати, що це зробив і Федір, коли не захотів писати “відмову” від батька.

З іншого боку, окремих невидимий конфлікт присутній також між представниками одного покоління: Василь Ганжа та Ольга Ковальчук об'єднані ідеологічно, обидвоє - представники радянської влади, протистоять одне одному. Якщо Ганжа завжди виступає на боці мешканців села, намагається їх захистити, то Ольгу можна назвати виконавицею радянських директив згори. Саме тому після самогубства Гінзбурга, який намагався зупинити майбутній злочин проти людяності, а зрозумівши, що його ідеали виявились хибними, скоює самогубство, Василь на зборах захищає його позицію, хоч це ризик для нього, тоді як Ольга не просто не підтримує чоловіка, якого вона любить, а й зраджує його, проголосувавши за його звільнення із голови села, аби тільки “залишитися в системі”, схожий епізод присутній і в серіалі “Сага”. Оруелівський сюжет, який

насправді демонструє ситуацію дегуманізації партійних радянських чиновників, а надто ті, хто був залучений до колективізації безпосередньо. Роберт Конквест у “Жнивах скорботи” зазначає, що вони “...замість збожеволіти - стали професійними бюрократами, для яких терор віднині став нормальним методом управління, а слухняне виконання будь-якого наказу згори - великою чеснотою” [21, с.374]. Гуманність Василя Ганжі проти дегуманізації Ольги Ковальчук свідчить про те, що в межах одного покоління сповідувані ідеали можуть або, врешті, стати неактуальними через їхню негачію людського, або ж людина й далі буде триматися за них, аби не втратити своє місце у суспільстві. Згодом Василь, опинившись в одній камері із Оксеном, з яким у нього були не надто добрі стосунки, роздумує над помилками ідеології, в яку він вірив. Чоловік погоджується з Оксеном, що їм треба триматися разом, аби вижити, що свідчить не лише про вирішення міжособистісного конфлікту, а й про те, що Ганжа ще раз демонструє свою здатність до людяності попри всі образи минулого.

До того ж, Олега, Миколу Гайдука та старшого сина Оксена Івасюти об’єднує ще й ідея помсти за своїх батьків, вбитих прибічниками радянської влади. Якщо для Микола Гайдука це питання скоріше особистої помсти, Олег Милославський “програє” у битві за свою Україну, а от старшому сину Оксена це вдається. Для нього помста це питання справедливості, саме він разом із загоном як протистоять примусовій колективізації.

Тож повернемося до конфлікту між поколіннями та трансгенераційної травми. Серіал “Століття Якова” знятий за однойменним романом Володимира Лиса. Варто зауважити, що письменник не в одному творі працював з темою поколінь, а надто помітна трансгенераційна проблематика в “Країні гіркої ніжності”. “Століття Якова” теж розповідає, як і “І будуть люди” про конкретну історію життя людини. Сто літ Якова - це декілька поколінь, які змушені переживати трагічні події. До того ж, до них належать не лише безпосередньо діти Якова, вірніше, його донька, адже лише їй вдалося вижити, а й загалом спільнота, в якій жив головний герой. Здебільшого акцент робиться на першому та другому поколінні. Можна припустити, що це пов’язано із тим, що саме

батьки та діти були свідками травматичних історичних подій. Третє покоління тут присутнє як продовження роду, культури, така собі надія на майбутнє, яка справдилась попри всі трагедії.

Основа конфлікту поколінь тут полягає в стосунках Якова та його прийомної дочки Ольги. Її матір разом з іншими дітьми вбив давній знайомий по службі батька, Роман, який став представником радянської влади в селі. Після цього Ольга мала образу на батька, адже вона хотіла, щоб він помстився вбивці, була переконана, що це його обов'язок. Однак насправді Яків все ж помстився, хоч донька про це і не знала. Врешті-решт, вона про це дізнається вже в дорослому віці, тож конфлікт розв'язується тільки коли Яків був перед своїм сторіччям. Загалом, конфлікт між батьком та донькою був пов'язаний з її особистим болем та бажанням справедливості. Батько, хоч і не рідний, після вбивства матері, для Ольги лишився єдиною людиною, від кого вона могла розраховувати на захист, відчуття безпеки та справедливості у жорстокому та несправедливому світі під окупацією радянського прапора. Такі соціальні катастрофи як геноциди, окупації, терор, руйнують міцність суспільних інститутів, довіру до них та й загалом роблять їх функціонування неможливим. Саме тому відбувається повернення до родини, стосунки між дітьми та батьками стають більш цінними, тож діти починають більше спиратися на батьків. З цієї причини очікування Ольги, що її батько помститься за вбивство її матері, є зрозумілим.

Здавалося б, коли вона не отримує цієї справедливості, це мало б відштовхнути її від Якова, проте все ж вона не відмовляється від спілкування з батьком, а “відкидання” батьків було одним із наслідків радянської системи та ідеології. Безумовно, їхні стосунки були доволі складні, однак цей конфлікт змінювався як епізодами, коли Ольга піклувалась про батька, тому сам конфлікт, як часто і відбувається під час конфліктів між батьками та дітьми, спрямований на те, щоб донести одне до одного, що їм важливо, а отже, що тут нема байдужості до себе та до інших. Значить, довіру в сімейних стосунках радянський терор не зміг знищити.

Нерозуміння поколінь одне одного, взаємні обвинувачення, відповідно, загострення стосунків між ними, конфлікт - наслідок пережитих травматичних подій, який внаслідок нашарувань різного виду факторів, від особистісних до соціально-політичних, часто сприймається як звичайне явище, коли діти виростають та починають випробовувати батьківські цінності.

Критику батьківських цінностей можна побачити і в серіалі “Спіймати Кайдаша”. Попри те, що за основу сюжету взято всім відому соціально-побутову повість Івана Нечуя-Левицького, все ж “адаптація” до сучасності вдалася: українська аудиторія вподобала серіал так, що його можна цілком вважати одним із найбільш успішних українських кінопродуктів. Причиною цього є реалістичність: розмовна українська, конфлікти між різними поколіннями, соціально-політичні проблеми, які переплітаються із особистими, тож глядач побачив в героях серіалу себе, своїх родичів, або жителів свого села чи селища. До того ж, “Спіймати Кайдаша” зображує українське село, народну культуру без зверхності чи перекоханості.

Тривалий час протистояння міста і села в українській культурі було показником наслідків впливу російського колоніалізму (дещо лишається й зараз) в тому сенсі, що українська культура асоціювалась із селом, яке вважалось менш розвиненим на відміну від технологічного міста, де панувала російська мова, зображення наслідків зросійщення ми бачимо і в серіалі у вигляді російськомовності містян, зокрема. Тривалий час український телепростір на жаль, був переповнений продуктами, які тільки закріплювали стереотипи про українських селян як простакуватих неосвічених людей та містян, які неодмінно ведуть розкішний спосіб життя, як-от у сумнозвісному проєкті “Панянка-селянка”, тож “Спіймати Кайдаша”, де прямо зображується життя селян із проблемами та потребами людей, що нічим не гірші від людей з міста, це підкорило українську аудиторію та стало одним із прикладів, як кінопродукт може долати меншовартість.

В часовому проміжку “Спіймати Кайдаша” розповідає про 2004-2014 роки, впродовж яких відбувалися без перебільшення поворотні події в історії України, які вплинули й на суспільство.

Конфлікт між батьками та дітьми тут не обходиться без травм поколінь, які ми прочитуємо не тільки безпосередньо через події серіалу, а й помічаємо їхні наслідки в повсякденні героїв, зокрема, у батьків. Н.Міхно згадує про активну адаптацію до травми та пасивне пристосування, де суть першої полягає в переживанні травми, що допомагає її, зрештою, здолати: бунт та інновація Р.Мертон та “жорстка боротьба проти виявлених джерел небезпеки” Е.Гідденса, а другого - ритуалізм, ретріатизм з прагматичним ставленням, де свідомо придушується занепокоєння та навіть цинічним песимізмом як типами протидій нестабільності [26, с.62]. Власне, і в міжгенераційних конфліктах можна спостерігати, як старшому поколінню, батьків, притаманні більш традиційні способи зменшення травматичності, тоді як для наступних поколінь саме подолання травми, а не пристосування, навіть звільнення від неї стає важливим. Для того щоб краще зрозуміти, як проявляються стратегії поведінки щодо травм різних поколінь “Спіймати Кайдаша”, треба звернути увагу на те, що саме в повсякденності мешканців села Семигори, а також безпосередньо самого побуту Кайдашів та їхньої взаємодії одне з одним через звички героїв, родинні діалоги та сварки іноді у формі натяків, а почасти - й прямо, коли герої проговорюють свої думки, а зіткнення позицій виводить наслідки колективних травм на поверхню. Важливо, що повсякденність, як пише М.Войцицька, є “природним часом”, а саме “часовідчуття” виходить із середини культури [5, с.34], тому елементи повсякденного життя можуть “розповісти” не менше про наслідки травматичних подій, ніж історичні артефакти. До того ж, специфікою останніх є те, що вони засвідчують минуле, що відбулися, відповідно, наділені статусом речі-свідка, яка є підтвердженням історії. Вони втрачають свої безпосередні функції, стаючи “голосом минулого”, тоді як предмети, які оточують людину в її повсякденні мовчать, адже в сучасності їхня сутність тотожна їхньому функціональному призначенню. Однак не варто думати, що значення речі і

набуття нею певної суб'єктності та здатності промовляти. Сама приналежність предметів конкретній людині може охарактеризувати індивідуума, як предмет в такий спосіб набуває статусу речі.

В розумінні Сартра, людська свідомість як “буття-для-себе” з її рухомою, активною природою та водночас порожнечною потребує предметного буття [41, с.112-113]. Однак буття речей складає дихотомію: це як “буття-в-собі” як автономне, і водночас їхня приналежність до культури як такого собі “буття-для-себе”, тож речі, стаючи артефактами, можуть багато сказати про минуле, яке фактично продовжує жити в них як свідкові подій. Зрештою, і сучасність наповнена речима-свідками: таким статусом їх наділяє людина.

Сімейні реліквії, нерідко пов'язані із драматичними історіями їхнього збереження та передачі наступним поколінням є провідниками минулого в сучасне, містять особисті історії та родинну пам'ять. Тож за подібними речима можна побачити те, як відбувається загоєння від колективних травм, або ж як трагічна історія не забувається чи ігнорується, а імплементується в особисту історію через родинні спогади та реліквії.

Зокрема, події як в “Кайдашах” Нечуя-Левицького, так і в серіалі пов'язані ще й із родинним деревом - грушею, яку, як згадує Омелько із “Спіймати Кайдаша”, посадив ще його батько. Воно і присутнє в повсякденні героїв, і наділене сакральністю: грушу не можна спиляти, адже її посадив батько Омелька, тож вона є тим самим свідком життя не одного покоління та минулого загалом.

Безумовно, такі речі як сімейні реліквії наділені певною сакральністю, що не скажеш про предмети, які оточують людину в її повсякденні.

Попри те, що крізь весь сюжет “Кайдашів” проступає й гендерний конфлікт, що пов'язаний як із поколіннєвою проблемою, так із трансгенераційною травмою, детальніше його особливості ми розглянемо в підрозділі, присвяченому гендерному аспекту трансгенераційної травми, а тут зосередимося більше на конфлікті між батьками та дітьми.

Конфлікт “батьки-діти” представлений Карпом, Лавріном, Омельком та Марусею Кайдашами. Основу протистояння ми спостерігаємо між старшим сином та батьком. До того ж, якщо мотиви деструктивних вчинків, сварок з батьком з боку Карпа нам зрозумілі, то впродовж всього серіалу Омелько залишається для нас дещо закритим персонажем і тільки натяки допомагають розтлумачити як причину його залежності від алкоголю, так і відповідь на запитання, чому ж його стосунки з Марусею та Карпом були напружені. Зрада як жінки, так і сина може бути відповіддю на це запитання. У випадку з Марусею - це її можливий зв'язок із головою села, а от Карпо, відділяючи батьківський двір для того, щоб їм з Мотрею жити теж зрадив батька, адже забрав половину батьківського начиння, яке він називав для синів, зокрема. Однак така особистісна причина не могла бути основною, та й зневага від Карпа йшла ще й через батькову залежність, саме тому образ Омелька варто проаналізувати детальніше.

Омелька можна охарактеризувати як постать непомітного батька, який присутній і відсутній водночас. Варто зауважити, що в останні роки український кінематограф не вперше звертався до осмислення фігури батька: в “Люксембург, Люксембург” та “Памфір” звертаються до батька, тож певним чином така тенденція відображає й потребу щодо рефлексій на цю тему в самому суспільстві.

Мовчазного, постійно задумливого Омелька сприймають передусім як батька і, відповідно, оцінюють через призму того, як він виконує свої обов'язки. Саме тому герой старається для сім'ї, як і Кайдашиха, та все ж це не закриває його екзистенційних потреб. Ними є здебільшого повага (в сенсі визнання його праці та старань для родини її членами) і водночас увагу до його емоцій та переживань. Власне, без перебільшення можна сказати, що ігнорування останнього і стало одною з причин його алкогольної залежності. Звісно, справа не тільки в цьому.

Дослідниця Ю.Бродюк аналізуючи образ Омелька Кайдаша в І.Нечуя-Левицького зазначає, що герой втілює ідеал хлібороба, який втомлений тяжкою

панщиною, а дослідниця А.Амбіцька слушно зауважує, що панщина залишила травматичний слід на його особистості, тож ідеал “господаря-хлібороба” не міг вповні реалізувати себе під час кріпаччини [4, с.22].

В серіалі “Спіймати Кайдаша” Омелько вже не є втіленням типового селянина-хлібороба, однак працьовитість все ж є його характеристикою. Нескладно здогадатися, що сім’я Кайдашів, батьки Омелька та Марусі, були свідками трагічних подій ХХ століття, тож за тим, як вони зараз ведуть побут, за їхніми міжособистісними взаєминами, ми можемо простежити як трансгенераційна травма себе оприявнює. За сюжетом нічого не згадується про минуле Кайдашів, однак за соціальним статусом сім’ї помітно, що свого часу вони дійсно могли бути малоземельними селянами, а невелика територія дворища та хата, в якій аж ніяк не могли поміститися три родини тільки підтверджують, що Кайдаші не були надто заможними. Недостатність території для господарювання нових поколінь стає однією з причин постійних конфліктів між батьками та дітьми. Власне, постійні сутички в сім’ї виснажують Кайдаша, забираючи його сили та бажання до життя і самореалізації.

Психоаналітичну інтерпретацію застосовує А.Амбіцька щодо конфлікту між поколіннями в повісті І.Нечуя-Левицького, стверджуючи, що за таким суперництвом ховається несвідоме бажання його смерті [4, с.23]. По-різному можна ставитись до способу трактування художнього твору з оптики психоаналізу, проте можна погодитися із дослідницею, що саме втрата свого авторитету, влади в господарстві, поваги з боку дітей призвели його до залежності.

Повернувшись до “Спіймати Кайдаша” згадується, що залежність мав не лише Омелько, але і в різні періоди Карпо та Лаврін та інші чоловіки із Семигір. До того ж, причини у всіх випадках практично однакові: загалом, - втрата сенсу, до чого призводили або соціально-економічні обставини, Карпо втрачає роботу через кризу, його починає зневажати Мотря, він немовби повторює батьківський сценарій, або ж особисті, як-от, втеча Мелашки до Києва та її зрада. Алкогольна

залежність була деструктивним копінгом для героїв, що відчували знецінення себе оточенням.

Саме в такій ситуації розкриваються наслідки російського колоніального впливу та колективних травм. Зокрема, алкогольна залежність в сільській місцевості не є рідкісним явищем з часів, коли насильницька колективізація селян на психологічному рівні викликала відчуття власної нереалізованості в чоловіків, тож залежність була такою собі втечею від цієї проблеми, що почасти впливало й на зростання сімейного насилля. Негативний вплив радянщини на суспільство в деяких розділах своєї книги “Тінь похмурого Сходу: за кулісами російського життя” аналізує Фердинанд Оссендовський [31]. Подібну ситуацію можна побачити і в “Спіймати Кайдаша”, в деяких епізодах ставлення Карпа до Мотрі, однак це явища буде більш розлого проаналізовано в підрозділі, присвяченому гендерному аспекту трансгенераційної травми.

Насправді конфлікт між поколіннями що у повісті, що в серіалі має багато схожих рис. Зокрема, Ганна Токмань, досліджуючи соціологічні смисли Кайдашевої сім’ї наголошує на відмінностях між старшим та молодшим поколінням: панщина таки травматично вплинула на Омелька та Марусю: чоловік робив панам вози та його гроші не затримувались у нього, йдучи в шинок, а жінка набралась від “панства” улесливості, тоді як Мотря неодноразово підкреслювала, що не мала досвіду служіння панам, а її постійні суперечки із Кайдашихою наче доводили її вільнолюбність, доводячи, що молодшому поколінню притаманна гідність та незалежність з бажанням самотійного господарювання, як на землі, так і в житті загалом [43, с.190]. З іншого боку, якщо у випадку із повістю, вимоги дітей відділитись були пов’язані із тим, що вони бачили нездатність батька до хорошого господарювання та готовністю брати відповідальність за свій вибір; до речі, закиди молодшого покоління до старшого ми ще зустрінемо не раз в кіно, то в серіалі основа конфлікту пов’язана ще й із прагненням дітей до кращого життя і тема господарювання тут стає фоною, на відміну від стосунків між різними поколіннями.

Конфлікт присутній не тільки між старшим та молодшим поколіннями, а й в одному поколінні. Зокрема, це проявляється в різних політичних позиціях Карпа та Лавра, де перший відтворює тези російської пропаганди про Революцію Гідності, а другий - підтримує Євромайдан. Такий “розподіл” поглядів нерідко трапляється в українських сім'ях, в сучасному українському кіно подібний конфлікт теж не рідкість: приміром, він складає основу сюжету серіалу “Сага”, про який йтиметься згодом. Подібний конфлікт між членами родини теж можна вважати наслідком колоніального впливу: де старший брат Карпо все ще “тримається” за стару систему, не розуміючи її негативного впливу на своє життя, для нього минуле було часом можливостей, адже внаслідок відсутності ефективної політики пам'яті, а також замочування трагічних родинних історій, чоловік не пам'ятає і не знає про злочини, скоєні проти його народу, а на позицію молодшого, Лавріна, вочевидь, повпливала Революція Гідності, хоч перші ознаки конфронтації між братами ми помічаємо ще з приходом влади Януковича, коли Карпо отримує нову посаду від нового “управляючого”, на якій має агітувати селян голосувати за “правильного” кандидата, тоді як Лавріну “нова влада” зовсім не подобається, адже відбирає в нього право нормально господарювати в селі.

Обох братів об'єднує бажання кращого життя, прагнення бути господарем, однак реалізують вони його по-різному: тримання Карпа за старий, радянський світогляд не дає йому змоги зрозуміти, що часи змінились і спиратися на “розпорядження зверху” вже давно не варто, тоді як Лаврін намагається самостійно будувати своє життя, а його вибір піти добровольцем на війну ще одне цьому підтвердження.

Важливо, що старше покоління в серіалі не демонізується. Батьківський опір на традиції часто звертає до родинної пам'яті. Зокрема, це помітно в епізоді, коли через грозу не стало світла, Кайдаші зібралися в хаті батьків, а Маруся стала розповідати історії із свого життя. В молодшого покоління присутня радше цікавість до життя батьків, а не цілковите заперечення батьківського досвіду, тому конфлікт між поколіннями батьків та дітей не віддаляє їх одне від одного,

а є частиною їхніх стосунків. Ганна Черненко, аналізуючи дискурсивні форми геронтофобії в ситуації пострадянського українського суспільства, вказує на те, що до звичних форм дискримінації літніх людей в Україні додаються ще й соціальні наслідки економічної системи, яка була сформована в умовах тоталітарного режиму та колонізації, тож людей старшого віку часто можуть сприймати ще й як носіїв старого, віджилого радянського світогляду [11, с.194]. Таке ставлення до людей старшого покоління може бути пов'язано із різними факторами: молодше покоління подекуди вдається до звинувачень в бік батьків, що ті, мовляв, не змогли вистояти проти радянського гніту, в сенсі не змогли зберегти українську незалежність, а також як носії радянського світогляду, де застосовується виправдання щодо радянських злочинів, або взагалі їхнє заперечення. З цих причин старше покоління сприймається молодшим не як постраждалі від тоталітарного насилля, а як практично його співучасники або байдужі свідки. Власне, така ситуація демонструє ще один вимір постколоніалізму, а також наслідки впливу радянського тоталітаризму та травм, які він наніс, тут вже трансгенераційна травма не про конкретні родинні історії, а радше про спроби молодших поколінь до самореалізації, які спонукають досліджувати минуле, відновлювати пам'ять, що стає причиною конфліктів з батьками, які не мали доступу до інформації про радянські злочини, а власні історії та розповіді вже своїх батьків намагалися ігнорувати, забути, що свідчить про глибоку травматизацію та й ще один її рівень загалом.

В “Спіймати Кайдаша” ми не бачимо такої геронтофобії, літні люди тут не вважаються винними перед молодшим поколінням в чомусь. Родинна тяглість сприяє збереженні поваги до батьків та літніх людей загалом.

Однак про трагічне минуле нагадує тут сусідка Кайдашів, баба Палажка Солов'їха. Коли Карпо агітує голосувати за Януковича в “день тиші”, коли цього робити не можна, вона приходить на дільницю із сім'єю. Кайдаш відразу “натякає” за кого варто голосувати нагадуючи бабі Палажці, що вона “була в колгоспі”. Натомість Солов'їха відповідає, що він не дав їй нічого хорошого, адже із усієї її родини тільки їй вдалося врятуватися від голоду, вона втекла до

міста. Карпо на цю відповідь мовчить. Цікаво, що подібну реакцію у вигляді ніяковості, мовчання, намагання уникнути теми травми Голодомору, пам'яті про нього, ми бачимо ще й у серіалі “Сага”. Хоча в ньому все ж невдовзі звертаються до пам'яті, навіть той герой, що все життя віддав службі радянській системі.

Дослідниця О.Суший називає траму множинним феноменом, багаторівневі та далекосяжні наслідки якої впливають на індивідуальну та колективну свідомість [42, с.3]. Згаданий епізод із серіалу “Спіймати Кайдаша” демонструє нам один із наслідків, який зачіпає як вимір індивідуальної, так і колективної психології. Зокрема, наслідки травми оприявнюють себе в ігноруванні пам'яті про трагічне минуле навіть після того, як про нього починають розповідати свідки. Карпо є третім поколінням і за наявності ефективних методів політики пам'яті, він мав би бути останнім поколінням, яке активно переживає травму, проте за сюжетом серіалу зрозуміло, адже він добре зображує соціально-політичний контекст українського суспільства впродовж 2004-2014 років, що цього не відбулося, тож вплив трансгенераційних травм продовжиться й на наступне покоління.

Олена Суший, аналізуючи соціетальну динаміку травми, згадує про накопичення та нашарування різних травм, висловлюючи думку, що “травматичних досвід не розчиняється й не спливає з часом, а накопичується, і кожна наступна травмівна подія, нашаровуючись на попередній травмівний досвід, примножує травмівний вплив” [42, с.4-5]. Дослідниця теж зазначає про повторну травматизацію, яка, однак, відбувається вже не виключно в теперішньому, коли існує дистанція з травмою, проте відсутні заходи з подолання травми, а кожна наступна трагедія посилює дію попередніх травм. Саме тому розглядаючи трансгенераційні травми в “Спіймати Кайдаша” неможливо виокремити щось одне, оскільки в повсякденні героїв, їхній взаємодії одне з одним, конфліктах, можна побачити наслідки не одної травматичної події, а фактично відбиток кожної. Шафа із китчовим сервізом “на свята та для гостей”, яку бачимо не тільки в сім'ї Кайдашів, а й родині батьків Мотрі, Солов'їхи як згадка про нерадісне радянське минуле з його економією, сільські дискотеки із

російськомовним репертуаром, пристосуванство та безвідповідальність Карпа, залежність Омелька, аполітичність сусідки Тетяни, коли та починає жити із сином головихи, недовірливе ставлення до переселенців зі Сходу з боку деяких мешканців села - все це є виявом різних травм, що тягнуться не одне покоління. Такий складний клубок можливо розплутати тільки за допомогою конфліктів, де потрібно відходити від застряглої позиції, аргументуючи своє бачення, відстоюючи власні інтереси. Саме тому конфлікт в трансгенераційній проблематиці є дихотомічним: з одного боку, це все ще конфронтація, що підкріплена ще й особистісним аспектом та обставинами, а з іншого - спроба “достукатися”, знайти вирішення проблеми, що може, врешті-решт, стати діалогом.

В серіалі “Сага” акцент робиться не на повсякденні, а на родинних стосунках, які витримали багато випробувань історичними трагедіями. Конфлікт між старшим та молодшим поколінням як між батьками та дітьми від початку наповнений світоглядною складовою. Зокрема, Ілля Козак, батько Микити, піддає сумніву бажанню сина допомогти “революції”. Доволі показовим щодо конфлікту між батьком та сином є батьківське запитання: “Ти мені одне скажи, що воно таке ото - “революція”? І якщо землю селянам, то яку саме - може, нашу? Спочатку бичків віддамо, потім - землю, а потім - решту майна, так?”. З цього епізоду зрозуміло, що Ілля Козак не так конфліктував сином через те, що той легко віддав своє майно, як радше намагався застерегти сина. Зрештою, побоювання батька не були даремними: його вбили радянські загони за начебто допомогу петлюрівцям, а син намагається помститися за смерть батька та виступає проти колективізації. Тут теж, як “І в будуть люди” присутній епізод селянського спротиву: Микита розбиває склад із зерном. Подібні згадки у фільмах, присвячених історичним трагедіям важливі в тому сенсі, що демонструють бік боротьби українців проти тоталітарного режиму. В такому разі геноцид, здійснений проти українців перетворюється із наративу про агресора та жертву, яка не опиралася на історію про насилля, спробу опору від нього та навіть захист власної землі, згадка у серіалах “Сага” та “І будуть люди” епізодів

селянських повстань під час насильницької колективізації якраз на це демонструють. Один із наслідків як травматичних подій, “симптомів” трансгенераційної травми та наслідків впливу російського колоніалізму в радянській формі, зокрема, де минулі покоління, які наразі є літніми людьми, сприймаються наступними поколіннями не як жертви тоталітарного режиму, а передусім як носії радянської ментальності, є геронтофобський конфлікт між старшим та молодшим поколінням.

На думку дослідниці Г.Черненко, дискурсивне ідеологічне “маскування” геронтофобських комунікативних стратегій має негативні наслідки у вигляді зміщення акцентів із самої радянської системи на літніх людей, як суб’єктів, яким за замовчуванням надаються усі негативні характеристики радянської ідеології, що перетворює соціально-демографічну групу, в представників якої все ще існує багато відмінного досвіду один від одного, не лише на носіїв, а й на представників радянського світогляду, тоді як можливість переосмислення радянської системи внаслідок зосередження уваги на “радянському поколінні” втрачається [11, с.200]. Констатація дослідниці “Замість деконструкції отримуємо дискримінацію і високу ймовірність...відтворення відповідних аксіологічних домінант уже серед наступних поколінь” [11, с.200] важлива для розуміння трансгенераційної травми в тому, що стигматизація минулих поколінь тільки зберігає травму, а стереотипність в ставленні до літніх людей в розумінні, що кожен з них є носієм радянських установок, не дає змоги здолати травму, навіть повністю дослідити наслідки радянської системи на людину. В такому разі закиди щодо “втрати можливостей” побудувати вільну країну можна вважати ще одним виявом трансгенераційної травми та наслідків російського колоніального впливу. Вони трансформуються із ставлення до літніх людей як до сформованих “радянських людей”, що вже ніколи не зміняться на закиди від онуків вже своїм батькам, тож думка Ганни Черненко, що й наступні покоління можуть відтворювати аксіологічні домінанти зауважень батькам та навіть стигматизації літніх людей є слушною. Зокрема, це можна простежити у фільмі “Кіборги”, про який мова йтиме в наступному підрозділі.

Конфлікт в між батьками та дітьми в серіалі “Сага”, як вже зазначалося, має мотиви застереження старшого покоління, яке все ж є виправданим в тодішніх історичних обставинах. Однак не лише між старшим та молодшим поколінням існують конфліктні стосунки. Зокрема, сини Христини, як і її онучки, конфліктують між собою. Попри те, що значну роль в тих суперечках відіграє й особистий фактор, хоча в обох випадках простежується спільна причина конфлікту - зрада, все-таки тут присутній і світоглядний фактор, надто у двох братів, один з яких став службовцем КДБ, а іншого несправедливо запроторили в радянську в'язницю, тож він негативно ставився до радянської ідеології та “радянської держави” загалом. Зрада близьких людей, постійні конфлікти в родині, втрата близького зв'язку - опис, який підходить конфлікту як між братами Сергієм та Олександром, де попри приналежність до одного покоління, а також можливості безпосередньо пересвідчитися в жорстокості та несправедливості радянської системи, Олександр практично все життя лишається її частиною, служить їй, ігнорує факт необґрунтованого звинувачення в бік свого брата, тож це теж сприймається Сергієм як ще одна зрада. Тут ми бачимо і схожі з “І будуть люди” епізоди, які вказують на те, як Олександр став прислужуватися системі настільки, що фактично втрачає свою людяність: їхавши на дачу до матері, він автомобілем збиває жінку і згодом виявляється, що це була його матір, що також є ще одною зрадою чоловіка, тільки її він відчуває глибоко перед самим собою, приховуючи цю інформацію від усіх, що вказує, знову ж таки, на загадану Конквестом дегуманізацію радянських чиновників, що брали участь в реалізації злочинних наказів. Зокрема, Олександр був тим, хто був залучений до переселення цілих сімей із Заходу України за допомогу та підтримку загонів “бандерівців”. Відмова чоловіка від дружини, яка втекла за кордон тільки підкреслює втрату цієї людяності, навіть коли справа стосується чогось особистого. Цікаво, що коли він відправився на операцію із виселення українців, перед цим сім'я його намагалась вмовити не брати участь в такому злочині, а згодом їхнє неприйняття скоєного Олександром було таким сильним, що навіть матір переїхала від нього до Сергія. Подібні факти із історії родини

викликають неприйняття, загострюють конфлікт, що в межах одного покоління братів має не генераційну основу, а ціннісно-світоглядну. Трансгенераційна травма в родині Козаків поглиблюється замовчуванням участі Олександра в переселенні українців, коли онучка запитує його, чи вбивав він українців. Спроба чоловіка виправдатися перед онукою ставить питання, чи усвідомив він свою провину. В такому разі, трансгенераційна травма може перекластися на наступні покоління через відчуття відповідальності за скоєне минулим поколінням, дідом Олександром, а почуття провини не даватиме можливості прожити “біль пам’яті”, пов’язаний із історією Христини та її синів, які ледве врятувалися від голоду, зосереджуючись виключно на вчинкові Олександра.

Конфлікт у фільмі “Припутні” якраз пролягає між трьома поколіннями: бабуся-матір-онука, де через складні стосунки трансгенераційна травма виявляє себе. Зокрема, психологічне і фізичне насилля змушують матір втікати до міста, все життя прагнучи позбутися своєї ідентичності, пов’язаної із селом та минулим. Тут розкривається меншовартість саме через це неприйняття, де героїня хоче “відмитися” від минулого, але ніяк не може, тоді як бабуся є носієм традицій і тримає їх у родині. Онука, певною мірою повторюючи долю матері, завагітнівши невчасно наче створює ситуацію, де її матір має вибір далі продовжити травму, або її подолати.

Зважаючи на аналіз кінострічок, в сюжеті яких можна побачити частково або повністю обриси трансгенераційної травми, можна стверджувати, що генераційний конфлікт у такому випадку з одного боку, виявляється через протиставлення “батьки-діти”, а з іншого - а межах конфлікту серед представників одного покоління, де протистояння ґрунтується на ціннісно-світоглядних аспектах, в яких простежується мотив замовчування як симптоматичний, що стосується трансгенераційної травми. Водночас пам’ять про травматичну подію спонукає до конфлікту не в сенсі спроби помсти, а є голосом особистої історії людини або спільноти, акт промовляння для неї є формою виявлення болю, який все ще живе в спогадах, які несуть “біль пам’яті” з покоління в покоління.

Міжгенераційна конфліктність зберігається внаслідок трансгенераційної травми як повторюваної травматизації через переживання “болю пам’яті”. Посилення наслідків від “першої травми” та накладання інших травм на неї можна охарактеризувати як складові трансгенераційної травми. Саме через накладання різних травм трансгенераційна травма в українському кіно зображується як одна травматизація, яка є наслідком накладання наслідків різних травматичних подій. Українське кіно виявляє конфлікт в трансгенераційній травмі як дихотомічний, в якому присутні аспекти діалогу.

3.2. Трансгенераційна травма в українському кіно як постпам’ять та контрпам’ять

Відома дослідниця феномену постпам’яті Маріанна Гірш згадує про фотографію як про важливий елемент для покоління “пост-Аушвіцу”, за визначенням арт-історикіні Андреї Ліс [49, с.107-108]. Циба М. аналізує проблему витлумачення досвідів болю у фотографічному образі згадуючи думки Сьюзан Зонтаг про рамковість фотографії, яка “збуджує почуття, щоб незабаром їх приглушити” [45, с.39]. Якщо фотографія з її подвійною структурою репрезентації та нерепрезентації водночас, де неприсутність фотографа забезпечує видимість сфотографованого, а синтез об’єкта та образу зрештою, ігнорує засадничість первинного розриву між ними [45, с.39], то кіно в його образності має на меті через художню розповідь репрезентувати історію, яка може бути дотична до глядача. Однак на відміну від фотографії, де свідок-сприймач фактично є частиною концепту, глядач не пов’язаний із уявлянням образу, кіно радше викликає певні почуття та емоції, переживання яких може мати катарсичний ефект.

Можна погодитись із Я.Поліщук щодо адаптації поняття Маріанни Гірш “постпам’ять” до української соціокультурної ситуації, де колективні травми не мають змоги вповні “прожитися”, продовжуючись в часі на невизначений період [11, с.164]. Сучасне українське кіно віддзеркалює типові ситуації замовчування травм та спроби проговорювання, а також впливу “історій батьків” на наступні покоління та проживання травм минулого нащадками “покоління-свідків”. Як-от

в серіалі “Сага”, де проблема постпам’яті розкривається через ігнорування, замовчування, виправдовування: Олександр Козак, який все життя віддав роботі на радянську систему та спроби проговорювання травматичного минулого, Сергій, а також тривалий час визначається ігноруванням та відкиданням Богданою ставлення її матері до радянської влади, зрештою, віднаходячи в неї справедливу оцінку. В обох випадках внутрішнє табування через стратегії ігнорування, замовчування, виправдовування протистоїть проговоренню з боку носіїв спогадів або “покоління-свідків”, як у ситуації з Богданою, яка в підлітковому віці намагається виправдовувати Голодомор будучи під впливом радянської пропаганди, тоді як її матір не приховує своїх думок, створюючи напругу між “поколінням-батьків”(свідків) та “поколінням дітей”, Христина та Богдана Козак, та між представниками одного покоління, які виявляють ціннісну відмінність через міжособистісну конфронтацію, Сергій та Олександр.

Постпам’ять, як можна зрозуміти, існує в межах напруження між мовчанням та проговорюванням, де попри відмінності в ставленні до спогадів, носії обох стратегій не заперечують минуле. Через ігнорування та виправдання виявляють себе симптоми трансгенераційної травми, а спроби проговорювання є прагненням її подолати.

Функція контрпам’яті у промовлянні замовчуваного, коли “біль пам’яті” сублімується в конкретну розповідь. Л.Госейко пише про символізм фільму “Голод-33”, де допомогти вижити має захована церковна чаша, яку однак, треба випити до дна, що вказує на символічні пошуки життя та заклинання зла як в поетичному кіно [10, с.386]. В контрпам’яті можна побачити прагнення подолати “невроз пам’яті”, а “біль пам’яті” відіграє катарсичну роль.

Сучасне українське кіно не просто демонструє зацікавленість історією та висвітленням трагічного минулого, а й засвідчує прагнення до рефлексій щодо наслідків тиску з боку колонізатора в різні часи. “І будуть люди”, “Століття Якова”, “Додому” звертаючись до минулого, проговорюють біль трансгенераційних травм через зображення конкретних історій. Зокрема, документальний фільм Олександра Ткачука “Хто ми? Психологія українців”

має на меті відрефлексувати колективні травми, аби зрештою, позбутись їхнього впливу. Контрпам'ять тут набуває форми дискусії носіїв спогадів, які під впливом травматичного минулого, російсько-радянської пропаганди не змогли усвідомити вповні трагедії, свідками яких вони були з наступними поколіннями. Вони розповідають і живуть не виключно спогадами трагічного минулого, історіями “покоління-свідків” Голодомору, а їхні спогади будуються навколо наслідків геноциду на попереднє покоління, які з одного боку, травмують їх, через що існує трансгенераційна травма і травмівний ефект продовжується на наступні покоління, а з іншого боку саме ці спогади-спостереження за кимось, хто пережив геноцид, стають стимулом подолання трансгенераційної травми і можуть вибудовувати інші стратегії поведінки.

В серіалі “І будуть люди” не тільки йдеться про історію конкретного села та переживання ним трагедії Голодомору, а й наприкінці подається мотив надії: “І ми житимемо, і поля наші для нас родитимуть”, що й відрізняє його від мотиву постпам'яті в серіалі “Сага”, де на рівні окремого колективу, родини Козаків, все-таки про загальну оцінку радянському минулому не йдеться. Інакше кажучи, кожен залишається при “своїй версії”, хоча й окремі табуйовані теми, таємниці розкриваються, а вони є як у старшого покоління, як-от Христини, що випадково виказала, де її чоловік, так і в молодшого, Олександр приховує від Сергія, що є вбивцею матері та фактом, коли він врятував його від розстрілу, одружившись на доньці генерала, тож саме проговорена правда і долає один з наслідків трансгенераційної травми-недовіру.

Зрештою, постпам'ять та контрпам'ять співіснують як феномени спогадів та їхнього впливу, знаходячи відображення в кіно, зокрема. Якщо постпам'ять в українському кіно не може повністю висловити травмівні спогади, однак і не здатна їх заперечити, тож змушена витісняти, або вдаватись до тактики виправдовування, то контрпам'ять залучає емоційне проживання, говорячи про спогади, з метою подолання травми.

3.3. Діалогічний аспект в оприявненні трансгенераційної травми

В попередньому підрозділі зазначалося, що трансгенераційна травма викликає конфлікти між поколіннями, а також навіть серед представників одного покоління. Межа між конфліктом та діалогом знаходиться в площині мети цих різновидів комунікації: Г.Савонова визначає процесуальну природу діалогу як кінцевий результат чогось важливого: потреби, свободи тощо [37, с.87].

Оскільки, як вже зазначалося раніше, сучасне українське кіно демонструє трансгенераційну травму як вияв конфлікту в поколінні та між поколіннями, в якому є потенціал до діалогу, варто розглянути цей аспект.

Очевидно, що трансгенераційну травму кіно виражає зображуючи наслідки трагедій минулого, тобто через наявність певної дистанції. Водночас події минулого наче не завершені, “триваючи” далі в наслідках та “болі пам’яті”, поглиблюючись наступними травмами внаслідок історичних трагедій.

Зокрема, саме це ми бачимо у фільмі “Кіборги”, де конфлікт поколінь діалогічний, а діалог містить елемент конфлікту. В цьому можна пересвідчитися за розмовами “Серпня”, командира групи захисників Донецького аеропорту, “Мажора” та “Старого”. Комунікація згаданих героїв має діалогічний характер у своїй основі, попри відчутну конфліктність окремих позицій. Важливо, що тут специфіка взаємодії поколінь показана не в межах родини, а радше в спільноті, де різні генерації незважаючи на певні складнощі в сприйнятті окремих поглядів одне одного, все-таки під час діалогу намагаються зрозуміти одне одного, навіть в чомусь переконати.

Загалом, діалог у “Кіборгах” пов’язує три різні покоління: людей старшого віку, що тут представлене “Старим”, “середнього” (“Серпень”) та молодь (“Мажор”). Звісно, ми бачимо конфліктність в діалогах “Серпня” та “Мажора”, де в закидах другого простежуються аспекти трансгенераційної травми як звинувачення минулого покоління в тому, що вони втратили можливості для країни, та і загалом, могли її втратити. Ще більше вона оприявнюється в тому, що “Серпень” спонукає звертатися до історії та минулого, тоді як “Мажор” її відкидає. Справа не в тому, що минуле для нього постає неважливим, радше воно є нагадуванням поразок минулих поколінь, хоча нерідко для представників

молодого покоління небажання дивитись в минуле свідчить не тільки про страх повторно пережити біль від трагічних подій, що вже відбулися, а й про намагання боротися з минулим у формі його ігнорування, натомість акцентуючи увагу більше на можливостях змінити ситуацію в теперішньому часі. Подібний ескапізм від втрат та болю минулого можна назвати формою боротьби проти його впливу на сучасне, однак він не може “зцілити” трансгенераційну травму на рівні покоління та спільноти.

Ще один аспект діалогічної комунікації різних поколінь в кінострічці “Кіборги” ми спостерігаємо, коли герої діляться одне з одним своєю мотивацією опинитися на війні: як запитання “чому ти тут?”, так і відповіді на нього доволі екзистенційні, де “Старий”, який теж належить до покоління, вбік якого нерідко обурюються щодо “радянської ментальності”, консервативності та, знову ж таки, “втрачених можливостях” побудувати Україну, спростовує стереотипи щодо свого покоління, в нього немає ностальгії за радянським минулим і захищає він свою землю. Власне, цей епізод достатньо промовистий і неприховано демонструє не відмінності та недоліки поколінь, а що в кожного покоління українців є одна спільна цінність, яку можна описати по-різному, від родини до вивчення історії, але всі вони стосуватимуться України як дому, який потрібно захищати. Діалог тут стає формою комунікації, де різні покоління знаходять спільні цінності одне в одного, спільну мету, а наявність цілей в спільноті може свідчити про один із шляхів подолання трансгенераційної травми на рівні спільноти, на противагу суспільній пасивності та нездатності до формування цілей, що є симптомами травми в спільноті.

Отже, дихотомія конфлікту та діалогу в контексті трансгенераційної травми ускладнюється їхньою метою. Подвійна природа обох виявляється як форм комунікації в межах культури, оприявнюючись в кіно в ситуації аналізованого виду колективної травми, будучи не тільки наслідком або одною із характеристик трансгенераційної травми, а й способом її переживання.

Постпам'ять та контрпам'ять існують як “невроз пам'яті”, який не додається через відсутність спільної оцінки травматичного минулого, де

стратегії ігнорування, витіснення та виправдання і водночас проговорювання пов'язані між собою через конфлікт-діалог, тоді як контрпам'ять прагне до зцілення, демонструючи травматичні теми у кіно, таким чином проговорюючи травмівний досвід минулого, сприяючи емоційному зануренню в переживання з метою подолання “неврозу пам'яті”.

3.4. Гендерний аспект трансгенераційної травми в кіно

Аналізуючи трансгенераційну травму в контексті сучасного українського кіно, в попередніх підрозділах було звернено увагу на те, про які саме травми воно розповідає. Все ж складність трансгенераційної проблематики, міжпоколінна передача травм та їхніх наслідків, зумовлює розглядати цей вид травми із різних оптик. Одна з них - гендерна, адже враховуючи, що трагічна подія може мати сильний травмівний ефект на суспільство, гендерні ролі можуть або ще більше закріплюватися внаслідок бажання спільноти “зберегти” себе, або навпаки, спонукати до зламу соціально закріплених патернів. Саме такі дві протилежні вияви ми бачимо і в сучасних українських кінострічках.

Вартує увагу і той факт, що вже згаданий міжпоколінневий конфлікт не обходиться без проблеми сприйняття гендерних ролей різними поколіннями. Зокрема, в “Спіймати Кайдаша” це помітно у взаємодії між Омельком та Мелашкою. Коли дівчина втікає до Києва, Кайдаші хочуть її “повернути” звертаючись до правоохоронних органів. На тезу міліціанта про те, що в країні всі люди мають рівні права, Омелько зневажливо відповідає, що Мелашка жінка, і взагалі, хіба вона щось розуміє.

Згодом, коли Мелашка захоче розповісти Лавріну про свою зраду та запропонувати розлучитись, Кайдаш знову зупинить її. Попри відсутність явного конфлікту між героями, зрозуміло, що Омелько всіма силами намагається зберегти родину, а його думки, що він бачить в тих та тому, що його оточує або пам'ять про минуле, своїх батьків, або цінність як близьких людей та сімейних стосунків, тоді як Мелашка прагне жити інакше, реалізуючи своє право на вибір. Таку різницю між поколіннями можна охарактеризувати не лише як певне протистояння традиційного з боку старшого покоління, що знаходить вираження

в бажанні зберегти родину, попри конфлікти, складні стосунки між родичами і є однією з симптоматичних ознак трансгенераційної травми та прагненню наступного покоління до змін та кращого життя, яке певним чином представлено і в бажанні Мотрі переїхати в місто, тоді як батьки не надто його поділяють і ставляться до цього з нерозумінням, а й як опозиція в межах родини між різними поколіннями між колективним та індивідуальним, яке й представляють діти.

З іншого боку, в межах одного покоління, тут постає конфлікт між розумінням розподілу обов'язків та відповідальності в родині: післяпологова депресія Мелашки, її співи в сільському клубі як власне хобі, менша залученість в буденні справи по господарству, а після перебування в Києві - небажання народжувати дітей і водночас закиди Кайдашихи про невістку, яка нічого не вміє, зауваження сусідки щодо того, що Мелашка мало займається господарством, а після повернення дівчини з міста - і слів Лавріна, що Мелашка є поганою матір'ю, господинею та дружиною, вказують на це. Закріпленість гендерних ролей в Кайдашів настільки сильна, як і прагнення старшого покоління зберегти сім'ю, що через слова Омелька, зрештою, Мелашка не розлучається з чоловіком, а почуття провини перед Кайдашем, якого чергова сварка довела до серйозної хвороби, все ж зберігають родину, звісно, ціною нескінченних сварок між старшим та молодшим поколінням до чого додається конфлікт між Мотрею та Мелашкою. Про подібну ситуацію із проблемою засвоєння ролей, особливо в ситуації сучасного світу, коли з'являються нові можливості для реалізації, а гендерні ролі припиняють бути сталими, дослідники К.Борщ та М.Ляшко пишуть як про наслідок перекладання практично всієї домогосподарської та матеріальної праці в сферу відповідальності жінок, де вона змушена виконувати ряд ролей: від батьківської, шлюбної - до професійної, що можуть суперечити одна одній, через що виникає рольовий конфлікт та пригніченість [3, с.32], як ми це бачимо в Кайдашах на прикладі Мелашки, хоча там до цього додається ще й відчуття нею власної нереалізованості. Окрім цього, згадані дослідники зазначають, що попри декларативний характер рівності між чоловіками та жінками в українському суспільстві, масова свідомість все ще сприймає жінку як слабшу позицію

порівняно з чоловіками та другорядну в соціально-економічному та політичному житті [3, с.33], що суперечить факту лідерства жінок в сім'ї, яке все ж теж є наслідком гендерних стереотипів [3, с.32]. Для існування гендерних стереотипів в суспільстві потрібно не тільки відповідний розподіл обов'язків, які згодом формують цілі характеристики конкретних груп, як-от, розподіл праці за статтю, а також його підкріплення.

Окремо вияв трансгенераційної травми в “Спіймати Кайдаша” розкривається через стосунки Карпа та Мотрі в епізоді сімейного насилля. Зважаючи на історичні трагедії, які пережило українське суспільство, таке явище нерідко може бути одним із наслідків колективної травми. Сесіль Руссо та Елін Драпо визначають вплив культури на передачу травм, стверджують, що травми, пов'язані з війною, впливають на згуртованість та конфліктність сім'ї, зазначаючи, що культурні чинники безпосередньо впливають на сімейні конфлікти, насильство, що можуть розвиватися після травматичних подій, а також на ситуації, коли сім'я стає згуртованішою [47, с.468]. Застосовуючи це до української соціокультурної ситуації та колективних травм, зростання насилля може відбуватися не тільки після війни, але й після геноциду, а деталі серіалу та окремі епізоди в Кайдашах вказують на те, що в минулому село пережило різне, і 30-ті роки ХХ століття теж, саме тому зростання сімейного насилля можна вважати виявом трансгенераційної травми, передача якого здійснюється ще й через гендерну стереотипізацію.

Кінострічка “Коли падають дерева” не розповідає нам про історичні трагедії, які вплинули на конкретну родину, але глядач, аналізуючи атмосферу та сюжет фільму, швидко розуміє, що йдеться про 90-ті. Нестабільна соціально-економічна ситуація тільки посилює вплив бабусі та матері як представниць старших поколінь на Ларису, яка закохується в Шрама, що займався криміналом. Якщо в багатьох інших фільмах конфлікт між батьками та дітьми принаймні частково полягає ще й в тому, що в перших є бажання захистити дітей, які не розуміють, що зробили помилку, то тут страх старших поколінь перед спільнотою настільки переважає, що прагнення вберегти просто неможливо

помітити. Лариса обирає хлопця-бандита, хоче втекти від матері та бабусі, можна припустити, через відсутність будь-якої підтримки та захисту: матір, незважаючи на відразу доньки до одного із залицяльників видає її заміж за нього, адже боїться, що через зв'язок із Шрамом ніхто інший не захоче бути з нею. Гендерні стереотипи проступають через уявлення про поведінку дівчини, а “переступання” Лариси через суспільні заборони ні бабуся, ні матір не готові приймати, тож бажання втекти із бандитом - її форма протесту. Вплив радянської системи із страхом як основним способом маніпуляції людиною, внаслідок чого навіть після розпаду СРСР в закритих спільнотах, яким все ще частково могло лишатися село та невелике місто на Харківщині, людина все ще “жахається” жорсткої системи, яка вже не може дістати їх фізично, а лише живе в страху перед оцінкою інших. Саме тому цілий ряд колективних травм після розпаду СРСР закріплював наявні гендерні стереотипи, а складна соціально-економічна ситуація як ще один травмівний фактор тільки цьому сприяла, що і бачимо в “Коли падають дерева”.

Травматизація, надто колективна, цілком може закріплювати сформовані традиційно гендерні ролі та стереотипи, тож утворюється таке собі симбіотичне утворення між колективною травмою та гендерними стереотипами. Причиною цього є факт, що як травматична подія безпосередньо, так і ситуація після неї може загострювати окремі критичні аспекти та підсилювати вже наявні суспільні норми, проблеми, що згодом окремо відгалужуючись як травматичний компонент, формує окрему травму від трансгенераційної і водночас є її наслідком. Прикладом цього можна вважати згадане раніше лідерство жінок в сім'ї, що поєднуючись із недовірою до чоловіків демонструє не тільки гендерні стереотипи, а й оприявнює один з гендерних аспектів трансгенераційної травми. Зокрема, такий вияв помітно в серіалі “Сага”. Микита Козак дав обіцянку, що повернеться до Христини з дітьми. Чоловік намагався боротися проти примусової колективізації та помститися за вбивство батька, однак так сталося, що він теж загинув на очах в дружини. Чоловік встиг передати доньці Богдані хрестик, що згодом став її оберегом, вона цю річ називала “тато” з дитинства,

наче переносячи всю його особистість на на хрестик. Втрата батька не раз програвалась в житті вже дорослої жінки: коли її перший чоловік їхав у відрядження, вона просила його цього не робити, боялась його втратити, адже він був льотчиком. Мати розуміла її стан, навіть пояснювала, що, мовляв, чоловіки часто обіцяють повернутися, але зрештою, не вертаються. Саме це і “видає” травму, яка передалась Богдані. Важливо, що травматичний ефект тільки посилюється, адже вона не раз втрачатиме чоловіків та й загалом близьких людей: трагедія Другої світової війни та тоталітарного режиму поглиблювала її травми, накладаючи одну на одну.

Цікавість викликає епізод, який присутній як в серіалі “Сага”, так й “І будуть люди”. Він пов'язаний із Голодомором, коли матері, намагаючись врятувати своїх дітей, тікали до міста.

Якщо в “І будуть люди” Тетяна це робить все-таки разом з Олегом, то Христина Козак змушена це робити сама: спочатку вона доглядала і за свекрухою, яка збожеволіла після вбивства на її очах чоловіка, адже Микита намагався боротися проти колективізації.

Дослідниця Мирослава Антонович зазначає, що під час Голодомору жінки та діти були найвразливішими, особливо з бідних родин [с.30], тож матері були готові на все, аби врятувати дітей, хоча в згаданих серіалах ми бачимо одну стратегію виживання, доволі непросту, враховуючи, що із села було заборонено пускати людей до міста. О.Кісь, наголошуючи на гендерно забарвленому матеріалі для істориків, зазначає, що із 2918 розповідей-спогадів, які вона зустрічала в 22 збірниках, переважну більшість, а саме 73% належали жінкам [19, с.101], що свідчить не тільки про вразливість жінок як соціальної категорії під час геноциду, а й про наявність в них відповідних стратегій для виживання, завдяки яким вдалося врятувати й дітей. Безумовно, на переважання жіночих спогадів, які доступні для вивчення, впливає факт меншої середньої тривалості життя чоловіків в Україні: для жінок - 73.8 років, для чоловіків - 62.3, на що теж вказує дослідниця [19, с.102].

Зрозуміло, що перекладання відповідальності за сім'ю на жінок викликали трагічні обставини. Христина Козак виконує не тільки батьківську роль для своїх дітей в сенсі материнської турботи та захисту, а й матеріальну, забезпечуючи родину: вона працювала на декількох роботах, аби прогодувати дітей. У цьому випадку роль відіграють не гендерні стереотипи, а обставини, хоча не варто відкидати, що чоловік Христини може відстоювати свій дім, адже упевнений, що його дружина подбає про дітей. Власне, це явище описує О.Кісь, зазначаючи, що попри відсутність даних про кількість жінок, які брали участь в спротиву проти колективізації, логічним буде припущення, що внаслідок патріархального укладу українського села, де чоловік сприймався передусім як господар та батько, який мав захищати своє майно та родину, серед повстанців переважали саме чоловіки, а в спогадах свідків Голодомору часто йдеться про арешт батька за відмову від колгоспу, ув'язнення, або розстріл. Спогади про батька в таких розповідях невиразні, його фігура є радше згадкою, ніж чітко вписана в пам'ять [19, с.101-102], що помітно за сюжетом "Саги", де Богдана згадує про батька за його подарунком-оберегом для неї, ототожнюючи його із ним. Микита Козак продовжує боротись, Христина ж змушена рятуватися разом із дітьми від голоду. Загибель батька тут демонструє як історію селянського спротиву, представленого здебільшого чоловіками, так і факт того, що через загибель більшої кількості чоловіків під час геноциду, ніж жінок став причиною власне жіночої передачі спогадів та пам'яті в родині Козаків: Христина як матір намагається розповісти дітям про їхнього батька як героя, але часи сталінських репресій, та й загалом радянська ідеологія забороняла згадувати про Голодомор. Власне, Христина постає не просто свідком трагедії, постраждалою від колективізації, вона рятує дітей та передає пам'ять про минуле. Жінка в цій історії є голосом, суб'єктом, через який трагедія не нівелюється, а пам'ять про жертв живе далі. Голос матері та мовчання дітей: Олександра та Богдани в дитинстві, протистоять одне одному так, що це можна пояснити в спосіб протистояння між двома видами поведінкових стратегій поколінь, які усвідомлені чи ні, а все ж намагаються впоратися із травмою. Загалом, це можна

описати як голос матері і мовчання дітей. Простежуються два гострих епізоди: перший - з дитинства Богдани, коли вона відтворювала радянську пропаганду, яку їй розповідали в школі, стверджуючи, що ніякого голоду немає, тоді як мати в цей час ігнорувала такі слова, розуміючи, що небезпечно якось висловлювати невдоволення навіть в сім'ї, хоч все ж деякі епізоди її думки щодо радянської влади щойно вона втекла до міста та влаштувалась на роботу, були, та другий - коли Олександр мав наказ примусово переселяти людей із Заходу України за начебто їхню підтримку "націоналістам". До того ж, цей епізод примітний тим, що матір порушує звичне мовчання і починає переконувати сина не робити цього, а після того як він недослухався до її прохань, вона переїхала від нього, продемонструвавши свій протест проти синового вибору, який не змогла прийняти. В одному з попередніх підрозділів, присвяченому міжгенераційному конфлікту в контексті трансгенераційної травми, йшлося про опозицію між генераціями. Зважаючи на гендерний аспект, можна додати, що мовчання та оповідання спогадів дітям як різні стратегії комунікації все ж відіграють однакову роль: вони є формою особистого спротиву жінки проти радянської системи з її заборонами та цензурою.

Як відомо, традиційно за жіночим закріплюється сфера приватного, яка завжди наче замкнена в собі. Однак в історії із колективними травмами, трансгенераційною, зокрема, ми бачимо як ця закритість, що внаслідок захисного механізму капсуляції в умовах заборони на виявлення себе не тільки допомагає зберегти культуру та її носіїв, а й передає її наступним поколінням, які використовуючи свій творчий потенціал, здатні її розвивати. Тож жінка, за якою приватне як родинне закріплене, зберігає ідентичність, культуру передаючи її наступним поколінням через спогади, особисті та сімейні історії. Жіноче і приватне у своїй закритості, яка за сюжетом "Саги" викликана все ж складними соціально-політичним обставинами, тут не є пасивним та мовчазним, демонструючи поведінкові стратегії жінок в кризові часи, які впливають на виживання всієї спільноти.

До того ж, щодо активності жінок під час самих трагічних подій, то демонстративним буде епізод з “І будуть люди”. О.Кісь згадує про одну із “пасивних” форм жіночого спротиву під час Голодомору - приховування зерна, що ми бачимо і в серіалі: Марта домовляється із Оксеном сховати частину його зерна, що вказує на загаду дослідницею залученість жінок до спротиву колективізації.

Проаналізувавши гендерний аспект в контексті вияву трансгенераційної травми в сучасному українському кіно, можна зробити висновок про дві тенденції оприявлення: з одного боку - до зображення чоловічого спротиву додається жіночий в різних його формах: мовчання, ігнорування винних, розповідь про спогади, а з іншого - відображення традиційних гендерно закріплених стратегій поведінки як єдиних, які не можна порушувати, що є наслідком їх закріплення через нашарування різного досвіду та травм.

Висновки до третього розділу

Проаналізувавши окремі вияви трансгенераційної травми в сучасному українському кіно, які стосуються генераційної проблематики, було з'ясовано що конфлікти між поколіннями виявляють трансгенераційну травму, а нашарування різних травм одна на одну, зрештою, формують явище не сукупності певних колективних травм, а радше однієї травми, що передається з покоління в покоління. Міжпоколіннєвий конфлікт тут є і оприявленням травми, і її наслідком, і повторною травматизацією через переживання “болю пам’яті”.

Однак водночас конфлікт та діалог перебувають в дихотомічному зв’язку, мета яких як демонстрація власної позиції, так і боротьба проти виявів та наслідків традиційного світобачення, найчастіше - радянської системи, які виражені у світогляді іншого (зазвичай старшого покоління).

До того ж, аналіз гендерного аспекту виявив, що зображення наслідків травматичних подій в поведінкових та комунікаційних стратегіях з одного боку, а з іншого - різних нетипових способів передусім жіночого спротиву є пов’язаними між собою і водночас протилежними. Трансгенераційна травма закріплює сформовані традиційно гендерні ролі і водночас спонукає жінок як

представниць у патріархальному розумінні приватного як закритого, мовчазного, говорити. Саме тому тенденції наслідків травми, навіть повторної травматизації та способів спротиву їй, форми переживання болю та зцілення разом належать до континууму трансгенераційної травми як культурного феномену та утворюють схему переживання травми, передачі її наслідків наступним поколінням, форми спротиву з її наслідками та власне, зцілення.

Висновки

Розглянувши поняття трангенераційної травми, вдалося встановити, що вона є специфічною колективною травмою, утвореною механізмом повторної травматизації, яка маючи трангенераційний характер, не обмежується в часі та має фіксацію в історичній пам'яті. Подібний різновид травми може стати національною травмою, наслідки якої будуть передаватися наступним поколінням, а фіксованість та закріплення як основні риси травми, повторні травматичні переживання, а також наслідки як трагічних подій, так і травми, можуть значною мірою деформувати соціальну структуру, впливаючи в такий спосіб на колективному рівні на спільноту, що може викликати такі негативні явища як: недовіру, проблеми в комунікації, песимістичне ставлення до майбутнього, що негативно впливає й на психоемоційний стан конкретної людини.

Щодо пам'яті в соціальному вимірі в проблематиці трангенераційної передачі, було з'ясовано, що вона виявляє свою здатність “зберігати” спогади, передаючи їх наступним поколінням. Колективна пам'ять пов'язана з історичною: спільні символи, оповіді є сферою складної суспільної психології, а також мають зв'язок із індивідуальними спогадами. Повторна травматизація, яка відбувається через емоційне переживання подій у спогадах не лише свідків, постраждалих, а й наступних поколінь, неможливість повністю “прожити” біль травми, а також негативні наслідки від самої трагічної події, що можуть виявлятися у деформації суспільної структури, викликаються “заціпеніння” та забезпечують присутність травми у психоментальному вимірі наступних поколінь.

З іншого боку, було виявлено, що пам'ять у своїй фіксації має й потенціал до позитивного впливу на культуру: “відновлення” забутих спогадів як оповідей здатне повернути відчуття суб'єктності та здолати тяглість трангенераційної травми через відкриття спільнотою власної політичної цілеспрямованості.

До того ж, було розглянуто питання, які пов'язані як із постколоніальною оптикою, так й із оптики постколоніального кіно. Було з'ясовано, що погляд постколоніального кіно наділений певною споглядальністю щодо проблем стосунків колонізованого та колонізатора. Критика колоніального минулого та колоніалізму як явища в ньому скоріше пасивна і має подвійну природу: з одного боку, - колоніалізму не приписуються позитивні риси, він не виправдовується, а з іншого - провина за колоніальне минуле не відчувається, воно сприймається як вже пройдений етап в тому сенсі, що в політичному вимірі колонізація не відбувається, незважаючи на те, що постколоніальна оптика визнає наявність колоніальних механізмів у культурі, які все ще можуть здійснювати вплив на колишнього колонізованого, через які часто доводиться “пробиратися”, боротися колишньому колонізованому, тож знаходячись в ситуації постколоніалізму він все ще може бути формою колоніалізму.

Аналізуючи сучасне українське історичне кіно, виявилось, що тривалий час постколоніалізм був для українського медіапростору не просто формою колонізації, а фактично її продовженням. Саме тому українські історичні кінострічки є антиколоніальними за своєю спрямованістю: вони не просто зображують історію, а звертаються в різний спосіб до пам'яті, намагаючись відновити справедливий наратив, що, зважаючи на все ще доволі зросійщений український медіапростір, а саме на споживача, можна сприймати як певну форму опору до нового російського колоніалізму.

Було встановлено, що окремі вияви трансгенераційної травми в сучасному українському кіно, які стосуються генераційної проблематики виявляються через проблему конфліктів між поколіннями, де виявляють себе наслідки травматизації у вигляді недовіри до старшого покоління, взаємозвинувачень, а подекуди й набирають форми геронтофобії, а нашарування різних травм одна на одну, зрештою, формують явище не сукупності певних колективних травм, а радше однієї травми, що передається з покоління в покоління. Міжпоколіннєвий конфлікт у такому разі є і оприявленням травми, і її наслідком, і повторною травматизацією через переживання “болю пам'яті”, що виражається в конфлікті.

Окрім цього, було встановлено, що водночас конфлікт та діалог перебувають в дихотомічному зв'язку, мета яких не лише продемонструвати власну позицію, а й протистояти виявам та наслідкам традиційного світобачення, найчастіше - радянської системи, які виражені у світогляді іншого, зазвичай старшого покоління.

Було визначено, що постпам'ять в сучасному українському кіно знаходить вираження через конфлікт, де всі його сторони наприкінці не мають спільної оцінки травматичного минулого, тож стратегії витіснення, ігнорування та виправдовування ідуть поруч із проговорюванням через конфлікт-діалог, не долаючи "невроз пам'яті", тоді як контрпам'ять прагне повністю прожити "біль пам'яті", занурившись в нього і зрештою, дає оцінку як трагічному минулому, так і спрямована до подолання травми, зцілення через залучення в емоційне переживання переживання та оцінці майбутнього потенціалу спільноти, визначення її як такої, що є суб'єктною і здатна змінити майбутнє.

Щодо гендерного аспекту було з'ясовано, що зображення наслідків травматичних подій в поведінкових та комунікаційних стратегіях з одного боку, а з іншого - різноманітних нетипових способів передусім жіночого спротиву є пов'язаними між собою і водночас протилежними. До того ж, було встановлено, що трансгенераційна травма закріплює сформовані традиційно гендерні ролі і водночас спонукає жінок як представниць у патріархальному розумінні приватного як закритого, мовчазного, говорити. Саме тому тенденції наслідків травми, навіть повторної травматизації та способів спротиву їй, форми переживання болю та зцілення разом належать до континууму трансгенераційної травми як культурного феномену та утворюють схему переживання травми, передачі її наслідків наступним поколінням, форми спротиву з її наслідками, що через збереження спогадів, приватних історій, традицій є шляхом до зцілення через проговорювання, розповіді конкретних історій.

Список використаної літератури

1. Антонович М. Жінки і діти як жертви геноцидних дій у Голодоморі проти української нації / Мирослава Антонович // Національний університет “Києво-Могилянська академія”. – 2019. – С. 15–31
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам’яті / Аляйда Ассман ; [пер. з нім. К.Дмитренко, Л.Доронічева, О.Юдін]. – К : Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
3. Борщ К. Ляшко М. Гендерні стереотипи як соціальна проблема сучасних жінок / К.Борщ, М.Ляшко // Науковий вісник ужгородського університету. Серія: “Педагогіка. Соціальна робота”. – 2017. – Випуск 1(40). – С. 31–34
4. Бродюк Ю. Художнє втілення образу батька в повісті “Кайдашева сім’я” І.Нечуя-Левицького та романі “Жменяки” М.Томчання / Ю.Бродюк. – С. 19–26
5. Войцицька М.О. Особливості сприйняття часу в культурі повсякденності кінця ХХ ст. / М.О. Войцицька // Наук. зап. Нац. ун-т Києво-Могилян. акад. – 2002. – Т.20–21. – С. 33–42
6. Гісем І.І. Застосування постколоніальної методології до політичних досліджень наслідків російсько-радянського колоніального панування в Україні / І.І. Гісем // МАГІСТЕРІУМ. Політичні студії. – 2016. – Випуск 64. – С. 26–31
7. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / О.Гнатюк. — К : Критика, 2005. — 528 с.
8. Гонтарська О. Історичне кіно в дослідженнях пам’яті в Україні часів трансформації / О.Гонтарська // Історичні і політологічні дослідження. Спеціальний випуск. — С. 97—102
9. Горностаї П. Колективна травма як проблема соціальної та політичної психології / П.Горностаї // Психологія політичного конфлікту і міжгрупових відносин у сфері політики. Проблеми політичної психології. — Вип. 7(21). — С. 54—68

- 10.Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896–1995 / Л.Госейко. — Київ: КіноКоло, 2005. — 464 с.
- 11.Гундорова Т. Постколоніалізм. Генерації. Культура. / Т.Гундорова, А.Матусяк. — Київ : Лаурис, 2014. — 336 с.
- 12.Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї / Тамара Гундорова. — К : Грані-Т, 2012. — 548 с.
- 13.Євсєєв К. Становлення концепту “Історична пам’ять” / К.Євсєєв // ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса. НАН України. Наукові записки. — Випуск 3(71). — С. 347—357
- 14.Ільїн В. Memory studies: від пам’яті до забуття / В.Ільїн // Проблеми всесвітньої історії. — 2020. — № 3(12). — С. 26—40
- 15.Іщенко Є.О. Концепція “місце пам’яті” П’єра Нора в контексті досліджень про колективну пам’ять / Є.О.Іщенко // Питання культурології. — № 36. — С.49—59
- 16.Кацуба М. О. Художнє кіно як мас медіа: особливості впливу на політичні процеси / М. О. Кацуба // Гілея: науковий вісник. — 2015. — Вип. 98. — С. 398—402
- 17.Киридон А. Політика пам’яті в умовах демократії: вшанування жертв геноцидів та масових убивств. Україна-Європа-Світ / А.Киридон // Збірник наукових праць. — С. 216—236
- 18.Кісь О. Колективна пам’ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тілі жіночих спогадів про Голодомор // Україна Модерна. URL:<https://uamoderna.com/md/216-216/> (дата звернення: 20.03.2024)
- 19.Кісь О. Пережити смерть, розказати невимовне: гендерні особливості жіночого досвіду Голодомору / О. Кісь // Українознавчий альманах. — 2011. — Вип. 6. — С. 101—107
- 20.Коваленко І. І., Мелякова Ю. В., Кальницький Е. А. Тіло-жертва-травма: біополітичний горизонт / І.І.Коваленко, Ю.В.Мелякова, Е.А.Кальницький // Серія: філософія, філософія права, політологія, соціологія. — 2023. — С.20—39

- 21.Конквест Р. Жнива скорботи: Радянська колективізація і голодомор / Р.Конквест [пер. з англ.]. — К : Либідь, 1993. — 384 с.
- 22.Культурна експансія. — Твоя підпільна гуманітарка, 2023. — 240 с.
- 23.Кушерець Т. Покоління як суб'єкт історії в філософії Хосе Ортеги-і-Гассета / Т.Кушерець // Сіверянський літопис. — С. 188—193
- 24.Мацьків Т. Постколоніалізм та ідентичність: вплив радянського минулого на формування сучасної української нації / Т.Мацьків // Українознавчий альманах. — Випуск 21. — С.68—72
- 25.Міждисциплінарне пізнання закономірностей сучасного екранного дискурсу: зб. наукових праць / [відп. ред. Г. П. Чміль, І. Б. Зубавіна.]. — К. : Ін-т культурології НАМ України, 2014. — 240 с.
- 26.Міхно Н.К. Проекції культурної травми в просторі повсякденності: до питання візуальної презентації дискурсу війни в міському просторі / Н.К.Міхно // Спеціальні та галузеві соціології. Габітус. — 2020. — Випуск 11. — С. 61—66.
- 27.Нагорна Л.П. Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії / Л.П. Нагорна. — К : ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2012. — 328 с.
- 28.Нариси з історії кіномистецтва України / [ред.-упоряд. І. Зубавіна; голова ред. кол. В. Сидоренко.]. — Київ. : Інтертехнологія, 2006. — 864 с.
- 29.Огієнко В. І. Культурна травма у сучасній зарубіжній історіографії: концепт та метод / В. І. Огієнко // Національна та історична пам'ять. — 2011. — Вип. 1. — С. 148—160
- 30.Ортега-і-Гасет, Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. — К : Основи, 1994. — 424 с.
- 31.Оссендовський Ф. Тінь похмурого Сходу: за кулісами російського життя / Ф.Оссендовський. — Київ : Видавництво Руслана Халікова, 2023. — 176 с.
- 32.Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі / М.Павлишин // Слово і час. — 1994. — №4—5. — С. 65—71

33. Пахльовська. О. Ave, Europa!: ст., доп., публіц. (1989-2008) / Оксана Пахльовська. — К : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. — 656 с.
34. Психолог Тетяна Воропаєва: “Наслідки геноциду поширюються на чотири покоління” // Укр. тиждень. 2013. 15 листоп. URL: <https://tyzhden.ua/Society/93979> (дата звернення: 25.03.2024)
35. Рева Т.С. Культурна травма у концепції соціальних змін Пйотра Штомпки / Т.С.Рева // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. — 2022. — № 2. — С. 59—63
36. Руденко О.В. Ніколаєв Л.О. Салівон Н.Б. Когнітивно-поведінкова терапія в подоланні постстресових станів у сучасних жінок / О.В.Руденко, Л.О.Ніколаєв, Н.Б.Салівон // Психологія особистості. — 2023. — Випуск 54. — С.159—163
37. Савонова Г.І. Онтологія добра і зла в контексті філософії М.Бубера: пошук діалогу між Богом і людиною / Г.І.Савонова // Мультиверсум. Філософський альманах. — 2018. — Випуск 3-4. — С.85—100
38. Саїд Е. “Культура й імперіалізм” / Едвард Саїд. — К : Основи, 2007. — 608 с.
39. Сінченко О. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач: Навчальний посібник / О.Сінченко. — К : Логос, 2015. — 170 с.
40. Сінченко О.Д., Гавриловська М.В. ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР / О.Д.Сінченко, М.В.Гавриловська // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. — 2016. — (3). — С. 109—113
41. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія: Навч. посібник / [Упорядники В.В. Лях, В.С. Пазенок.]. — Київ : Ваклер, 1996. — 428 с.
42. Суший О. Травма як соціальний діагноз українського суспільства : Наукова доповідь на Всеукраїнській науково-практичній конференції [“Український соціум; політико-психологічний вимір зміни поколінь”], (15

- грудня 2023 р.). URL:https://lib.iitta.gov.ua/738760/1/Sushyi_Trauma-2023.pdf (дата звернення: 1.04.2024)
- 43.Токмань Г. Екзистенціально-діалогічне прочитання соціологічних смислів у повісті І.Нечуя-Левицького “Кайдашева сім’я” / Г.Токмань // Літературознавчі студії. — 2019. — Випуск 57. — С.186—193
- 44.Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Е.Томпсон. — К.: 2006. — 368 с.
- 45.Циба М. Оживлений слід: фотографічний образ у витлумаченні досвідів болю / М.Циба // Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство. — 2023. — Томи 11–12. — С. 29—45
- 46.Шаповал Ю. Нагорна Л. Бойко О. Культура історичної пам’яті: європейський та український досвід / Ю. Шаповал, Л. Нагорна, О. Бойко та ін.; за загальною редакцією Ю. Шаповала. — Київ : ІПЕНД, 2013. — 600 с.
- 47.Cécile Rousseau. Aline Drapeau. Refugees’ Stories and Silence Embodied in Their Children’s Lives. The impact of culture on the transmission of trauma. URL:<https://icmgl.org/wp-content/uploads/2019/09/28-The-Impact-of-Culture-on-the-Transmission-of-Trauma-Refugees-Stories-and-Silence-Embodied-in-Their-Childrens-Lives-.pdf>
- 48.Dietmar J. Wetzel (2020). Maurice Halbwachs – Collectives Memory and Forgetting // 2020. URL:https://www.academia.edu/26738548/Maurice_Halbwachs_Collective_Memory_and_Forgetting
- 49.Hirsch M. The Generation of Postmemory / M.Hirsch // Poetics Today : by Porter Institute for Poetics and Semiotics. — 2008. — 103—128 p.
- 50.Francisco José Martín La parábola de los talentos (para una 80 fenomenología de la Generación de 1914). Meditaciones Orteguianas. Instituto de Estudios Culturales Avanzados La Torre del Virrey. — Instituto de Estudios Culturales Avanzados La Torre del Virrey. — 331p.

51. Frantz Fanon. *On National Culture* / Frantz Fanon. — *Literature in the Modern World. Critical Essays and Documents*. Edited by Dennis Walden, 1990. — 266 p.
52. Kansteiner W. *Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies* / W. Kansteiner // *History and Theory*. — 2002. — № 2. — P. 179-197
53. Kończal Kornelia (ed.): *Kon)teksty pamięci* / Kornelia Kończal. — Antologia, Warsaw: NCK, 2014. — 440 s.
54. Landsberg A. *Prosthetic memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* / A. Landsberg. — New York: Columbia University Press, 2004. — 240 p.
55. Larysa Yepyk. *Danyil Yepyk. Modern Ukrainian cinema as a factor in the formation of national consciousness* / Larysa Yepyk. *Danyil Yepyk // Knowledge, Education, Law, Management*. — 2020. — 3(31) — P. 33—36
56. Matusiak A. *Ukraińskie kino lat 90. XX wieku w poszukiwaniu tożsamości narodowej* / A. Matusiak // *Porównania*. — 2007. — B.4. — C. 139–146.
57. Ortega y Gasset J. *Vieja y nueva política* / Ortega y Gasset // *J. Obras Completas*. — 1966. — P. 260–330
58. Rebecca Weaver-Hightower and Peter Hulme, eds. *Postcolonial Film: History, Empire, Resistance* / Rebecca Weaver-Hightower and Peter Hulme, eds. — New York and London: Routledge, 2014. — 326 p.
59. Sandra Ponzanesi and Verena Berger. *Introduction: genres and tropes in postcolonial cinema(s) in Europe*. URL: <https://doi.org/10.1080/20403526.2016.1217641> (дата звернення: 14.04.2024)
60. Williams, Patrick, and Laura Chrisman, eds. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* / Williams, Patrick, and Laura Chrisman, eds. — New York: Columbia University Press, 1998.

