

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

(повне найменування вищого навчального закладу)

Факультет історії та філософії

(повне найменування факультету)

Кафедра культурології

(повна назва кафедри)

К в а л і ф і к а ц і я н а р о б о т а

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

на тему: «Тематизація воєнної травми в європейському кінематографі
середини ХХ століття: культурологічний аналіз»

«The phenomenon of military trauma. Thematization of military trauma
in mid-20th century European cinematography: A cultural analysis»

Виконав: студент денної форми навчання

спеціальності 034 Культурологія

Кучер Олександр Юрійович

Керівник к.філос.н., доц. Левченко В.Л. _____

Рецензент к.філос.н., доц. Сумченко І. В. _____

Рекомендовано до захисту:
Протокол засідання кафедри
№ __ від _____ 2024 р.
Завідувач кафедри

(підпис) (прізвище, ініціали)

Захищено на засіданні ЕК № __
протокол № __ від _____ 2024
р.

Оцінка _____ / _____
_____ / _____

(за національною шкалою, шкалою ECTS,
бали)

Голова ЕК

(підпис) (прізвище, ініціали)

Одеса – 2024

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТРАВМИ ВІЙНИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНО СЕРЕДИНИ ХХ століття.	7
1.1. Історичний контекст і розвиток кіно середини ХХ століття.	8
1.2. Травма війни як культурно-символічний феномен	11
1.3. Відображення психологічних і соціальних наслідків війни в кіно.....	15
1.4. Вплив кінематографічних репрезентацій воєнної травми на суспільне сприйняття	18
РОЗДІЛ II. КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАВМИ ВІЙНИ В КІНО	24
2.1. Становлення та еволюція мотивів воєнної травми у світовому кіно	26
2.2. Символізм і міфотворчість у культурних наративах про війну.....	29
2.3. Роль воєнної травми у формуванні культурної ідентичності	33
2.4. Зв'язок між індивідуальним і колективним досвідом травми у фільмах	37
РОЗДІЛ III. КУЛЬТУРНИЙ ВПЛИВ КІНО НА СУСПІЛЬСТВО	42
3.1. Вплив різних жанрів кіно на колективну пам'ять про війну	43
3.2. Кіно як засіб збереження історичної пам'яті.....	48
3.3. Формування соціальних уявлень про війну через кінематограф.....	52
3.4. Пам'ять через мистецтво: роль візуальних мистецтв у збереженні та подоланні травми війни	57
Загальний висновок	61
Список джерел та літератури.	64

ВСТУП

Актуальність Дослідження

В наш час, коли світ все ще бореться з наслідками війни та тривалими конфліктами, тема воєнної травми та її багатого символізму, яскраво відображеного в європейському кіно середини ХХ століття, стає актуальною як ніколи. Війна, подібно до поширеної хвороби, завжди залишає незгладимий слід у суспільствах. Психологічні та соціальні рани, завдані війною, виходять за межі поля бою, впливаючи на життя як солдатів, так і цивільних осіб довгий час після закінчення конфліктів. Воєнна травма, подібно до невидимої епідемії, не щадить нікого, впливаючи як на сильних світу цього, так і на беззахисних. Вона змушує людей переосмислювати свої цінності та часто призводить до перегляду суспільних норм. Цікаво, що ця травма часто слугувала каталізатором для культурного вираження та трансформації.

У ХХ столітті, особливо після Другої світової війни, досвід воєнної травми став значною темою у кінематографі. Хоча масштаби такої травми можуть відрізнятися від попередніх історичних катастроф, її психологічні наслідки були глибоко відображені у фільмах. Ці кінематографічні репрезентації відіграли важливу роль у формуванні суспільних уявлень та розуміння воєнної травми, пропонуючи середовище, через яке колективний та індивідуальний біль могли бути досліджені та передані.

Ступінь Розробленості Проблеми

Більшість наукових праць, що стосуються феномену воєнної травми, зосереджуються на її психологічних симптомах, можливих медичних методах лікування та статистичних даних про її поширеність серед ветеранів та цивільних. Проте дослідження воєнної травми як символу в межах культурної та мистецької сфер залишається відносно нерозвиненим. Це дослідження має на меті проаналізувати зображення воєнної травми в європейському кіно середини ХХ століття, надаючи культурну та символічну інтерпретацію її репрезентацій.

Роблячи це, ми можемо краще зрозуміти вплив воєнної травми на культурні та соціальні процеси, особливо в тому, як вона формувалася та була формована кінематографічними наративами.

Мета Дослідження

Мета цього дослідження - розкрити символізм воєнної травми в європейському кіно середини ХХ століття та пояснити її значення в культурно-історичному контексті. Це передбачає:

- Вивчення впливу воєнної травми на культурні та історичні процеси в Європі середини ХХ століття.
- Ідентифікацію характеристик репрезентації воєнної травми у візуальних мистецтвах цього періоду.
- Аналіз формування та еволюції мотивів воєнної травми у світовому кіно.
- Дослідження символічних та міфологічних основ воєнної травми в культурних наративах того часу.
- Розуміння значущості кінематографічних зображень воєнної травми для ширшого культурного середовища Європи середини ХХ століття.
- Вивчення співвідношення індивідуального та колективного досвіду воєнної травми, зображеного у фільмах.

Об'єктом дослідження є європейське кіно середини ХХ століття та пов'язані з ним мистецькі, естетичні та філософські рухи.

Предметом дослідження є репрезентація та символізм воєнної травми в цих фільмах, з акцентом на те, як вони відображають та впливають на суспільні погляди на війну та її наслідки.

Методи Дослідження

Методи, що застосовуються в цьому дослідженні, диктуються природою предмету та конкретними завданнями, які ставляться:

- Структурно-функціональний аналіз
- Порівняльно-історичний метод

- Метод дискрипції
- Герменевтичний підхід
- Феноменологічний підхід
- Психоаналітичний підхід

Структурно-функціональний аналіз

Застосування: структурно-функціональний аналіз був використаний для вивчення того, як різні елементи фільмів про війну взаємодіють між собою і виконують певні функції в рамках єдиного цілого. Цей метод допоміг зрозуміти, як фільми структуровані і які ролі виконують різні компоненти (сюжет, персонажі, візуальні та аудіальні елементи) у створенні та передачі образів воєнної травми.

Результат: аналіз показав, як фільми функціонують у культурному контексті, виконуючи роль засобів масової комунікації, що передають важливі повідомлення про війну і травму. Було виявлено, як структурні елементи фільмів працюють разом для створення емоційного впливу на глядача і виклику осмислення воєнної травми.

Порівняльно-історичний метод

Застосування: порівняльно-історичний метод був використаний для порівняння зображень воєнної травми у фільмах, створених у різних історичних контекстах. Це дозволило виявити схожості та відмінності в підходах до тематизації воєнної травми у різні часи і в різних культурних традиціях.

Результат: метод показав еволюцію уявлень про воєнну травму в кіно і виявив зміни у суспільних і культурних сприйняттях війни. Порівняльний аналіз визначив, як історичний контекст впливає на способи зображення війни і травми, а також як змінюються соціальні і культурні наративи.

Метод дискрипції

Застосування: метод дискрипції (описовий метод) був використаний для детального опису і аналізу кінематографічних текстів, пов'язаних з воєнною

травмою. Цей метод включав опис сюжетів, персонажів, візуальних та аудіальних елементів, а також контекстів створення і сприйняття фільмів.

Результат: опис дозволив систематично зафіксувати і проаналізувати ключові елементи фільмів, що було необхідно для глибокого розуміння способів зображення воєнної травми. Це забезпечило основу для подальшого аналізу і інтерпретації, допомагаючи структурувати дослідження і забезпечити його повноту і точність.

Герменевтичний підхід

Застосування: герменевтичний підхід був використаний для інтерпретації значень і символів, присутніх у фільмах про війну і травму. Цей метод включав аналіз культурних текстів (фільмів) з метою виявлення їх прихованих смислів і символічних значень.

Результат: герменевтичний аналіз допоміг зрозуміти, як фільми передають складні емоційні і психологічні переживання воєнної травми, використовуючи символи і метафори. Цей метод дозволив виявити глибокі культурні і психологічні контексти, які лежать в основі кінематографічних зображень війни.

Феноменологічний підхід

Застосування: феноменологічний підхід був використаний для вивчення переживань і сприйнять воєнної травми, представлених у фільмах. Цей метод зосередився на аналізі суб'єктивних досвідів персонажів і глядачів, а також на тому, як фільми викликають емпатію і ідентифікацію з переживаннями героїв.

Результат: феноменологічний аналіз допоміг зрозуміти, як фільми передають переживання воєнної травми на індивідуальному рівні і як ці переживання резонують з особистими спогадами і емоціями глядачів. Цей метод сприяв глибокому розумінню людської сторони війни і травми, підкреслюючи значимість суб'єктивних переживань.

Психоаналітичний підхід

Застосування: психоаналітичний підхід був використаний для аналізу несвідомих мотивів і символічних значень, представлених у фільмах про воєнну травму. Цей метод включав дослідження психологічних механізмів, які лежать в основі зображень війни і травми.

Результат: психоаналітичний аналіз допоміг виявити приховані психологічні процеси і конфлікти, які відображені у фільмах, а також зрозуміти, як ці процеси впливають на сприйняття глядачів. Цей метод дозволив дослідити, як фільми працюють з несвідомими страхами, бажаннями і переживаннями, пов'язаними з війною і травмою, сприяючи їх усвідомленню і опрацюванню.

Робота складається зі Вступу, трьох розділів, дванадцяти підрозділів, Висновків та Списку джерел та літератури.

РОЗДІЛ I. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТРАВМИ ВІЙНИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНО СЕРЕДИНИ ХХ століття.

Середина двадцятого століття була періодом глибокої трансформації та потрясінь, значною мірою сформованих катастрофічними подіями Другої світової війни та подальшими зусиллями з відновлення та реконструкції. Ця епоха залишила незгладимий слід у європейському суспільстві не лише через фізичне спустошення, але й через глибоку психологічну та культурну травму. Вплив війни пронизав усі аспекти життя, включно з мистецтвом, і кіно стало вирішальним засобом для вираження та обробки цих переживань.

Метою цього розділу є комплексний культурний аналіз воєнної травми, зображеної в європейському кіно середини ХХ століття. Досліджуючи історичний контекст і розвиток цього кінематографічного періоду, ми можемо краще зрозуміти, як режисери реагували на психологічні та соціальні наслідки війни та представляли їх. У цьому розділі буде розглянуто культурні та

символічні виміри воєнної травми, досліджено, як ці уявлення вплинули на сприйняття громадськістю та колективну пам'ять.

Аналіз буде структуровано таким чином:

У розділі 1.1 буде описано історичний контекст і розвиток кінематографа середини двадцятого століття, висвітлюючи ключові рухи, такі як італійський неореалізм і французька Нова хвиля, які відіграли ключову роль у висвітленні складності післявоєнної реальності.

Розділ 1.2 зосереджуватиметься на воєнній травмі як культурному та символічному явищі, досліджуючи, як психологічні шрами війни були вбудовані в культурні наративи та мистецьке вираження.

У розділі 1.3 буде проаналізовано зображення психологічних і соціальних наслідків війни в кінематографі, надаючи розуміння того, як кінематографісти зображували тривалий вплив конфлікту на людей і суспільства.

У розділі 1.4 досліджуватиметься вплив кінематографічних репрезентацій воєнної травми на суспільне сприйняття, враховуючи те, як ці фільми формували та формували колективну свідомість їхньої аудиторії.

Синтезуючи ці різні аспекти, цей розділ прагне запропонувати детальне розуміння того, як європейський кінематограф середини двадцятого століття боровся зі спадщиною війни, забезпечуючи важливе середовище для відображення та формування культурних і психологічних реакцій на травму.

1.1. Історичний контекст і розвиток кіно середини ХХ століття.

Середина двадцятого століття ознаменувала важливу епоху в еволюції кінематографа, що характеризується значними змінами в стилях оповіді, тематичних проблемах і технологічному прогресі. У цей період, особливо в роки після Другої світової війни, з'явилися різні кінематографічні рухи, які глибоко вплинули на форму мистецтва та відобразили складний соціально-політичний ландшафт того часу. У цьому розділі досліджується історичний

контекст і розвиток кінематографа середини двадцятого століття, зосереджуючись на ключових рухах і соціально-культурних факторах, які їх сформували.

Закінчення Другої світової війни спричинило глибокі зміни у світовій соціально-політичній динаміці. Європа, зокрема, залишилася боротися з величезним фізичним і психологічним спустошенням. Війна зруйнувала давні соціальні структури та залишила незгладимий слід у колективній свідомості націй. Коли нації розпочали важкий шлях реконструкції, кінематограф став потужним засобом для відображення та вирішення переважаючих настроїв епохи.

У перші післявоєнні роки в Італії зародився неореалізм — кінематографічний рух, який прагнув відобразити суворі реалії життя в охопленій війною країні. Італійський неореалізм, очолюваний такими кінорежисерами, як Роберто Росселліні, Вітторіо Де Сіка та Лукіно Вісконті, наголошував на історіях про бідних і робітничий клас, часто використовуючи непрофесійних акторів і знімаючи на місці, щоб підвищити автентичність своїх оповідей. Цей рух був прямою відповіддю на соціальні та економічні потрясіння, спричинені війною, створюючи різкий контраст із ескапістськими тенденціями, які домінували в довоєнному кіно. «Спустошення Другої світової війни та наступні економічні труднощі глибоко вплинули на тематичні інтереси італійських кінематографістів. Неореалізм виник як реакція на ці умови, прагнучі відобразити суворі реалії повоєнного життя» [9].

Водночас інші європейські країни пережили розквіт мистецьких рухів, які прагнули дослідити людський стан після війни. У Франції *Nouvelle Vague* (французька нова хвиля) виникла наприкінці 1950-х років, коли режисери, такі як Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар і Аньєс Варда, відійшли від традиційних структур оповіді та експериментували з новими техніками. Цей рух перебував під сильним впливом екзистенціалістичної філософії, що відображає

розчарування та сумнів у встановлених нормах, які характеризували післявоєнну Європу. «Нова хвиля кардинально змінила кіновиробництво у Франції та за її межами, заохочуючи нові стилі, теми та способи виробництва по всьому світу» [29].

Французька нова хвиля наголошувала на особистому самовираженні та авторській теорії, яка стверджувала, що режисер був «автором» фільму, наповнюючи його своїм особистим баченням і стилем. Ця епоха також побачила впровадження інноваційних методів редагування, таких як стрибки, і зосередженість на оповіданнях, керованих персонажами, які часто стирали межі між вигадкою та реальністю. Вплив руху вийшов за межі Франції, вплинувши на кінематографістів у всьому світі та зробивши внесок в еволюцію кінематографічної мови.

По той бік Атлантики Голлівуд пережив період трансформації, спричинений технологічним прогресом і зміною уподобань глядачів. Поява телебачення становило серйозну загрозу для кіноіндустрії, спонукаючи студії інвестувати в нові технології, такі як Cinemascope та 3D, щоб заманити глядачів назад у кінотеатри. Ці інновації призвели до створення візуально ефектних фільмів, які часто характеризуються розкішними декораціями та спецефектами.

У 1950-х і 1960-х роках також відбувся занепад системи студій і розквіт незалежного кіно. Головний указ 1948 року, який припинив практику володіння студіями власними театрами, зіграв вирішальну роль у цьому зрушенні. Це судове рішення ліквідувало монополістичну практику великих студій, що призвело до більш різноманітного та динамічного ландшафту галузі. Незалежні кінематографісти почали набувати популярності, пропонуючи свіжі перспективи та історії, які кинули виклик загальноприйнятим нормам голлівудського кіно.

Геополітична напруженість холодної війни ще більше вплинула на теми та наративи кіно середини двадцятого століття. Страх ядерного знищення,

шпигунство та ідеологічні конфлікти між Сходом і Заходом знайшли своє місце у фільмах різних жанрів. У Сполучених Штатах червоний страх і маккартизм призвели до того, що численні режисери та актори були внесені в чорні списки, звинувачені в симпатіях до комуністів. Цей період політичної параної відобразився у підйомі наукової фантастики та фільму нуар, жанрів, які часто досліджували теми відчуження, недовіри та екзистенційного страху.

Європейський кінематограф, особливо в країнах Східного блоку, зіткнувся з державною цензурою та проблемами створення мистецтва за авторитарних режимів. Незважаючи на ці обмеження, режисери, такі як Андрій Тарковський у Радянському Союзі та Анджей Вайда в Польщі, зуміли створити роботи, які тонко критикували їхні уряди та досліджували філософські та моральні дилеми життя за репресивних режимів.

Висновок

Розвиток кінематографа середини двадцятого століття був складною взаємодією соціально-політичних змін, технологічного прогресу та мистецьких інновацій. У післявоєнний період з'явилися впливові кінематографічні рухи, які кинули виклик традиційним формам оповіді та відображали глибокі тривоги та надії свого часу. Від суворого реалізму італійського неореалізму до екзистенціальних досліджень французької Нової хвилі та технологічного видовища Голлівуду, кіно середини двадцятого століття залишається свідченням незмінної сили фільму як дзеркала суспільства та інструменту культурного вираження.

1.2. Травма війни як культурно-символічний феномен

Травма війни, окрім її безпосередніх психологічних і фізіологічних наслідків, пронизує культурні та символічні сфери, стаючи глибоким елементом колективної свідомості та художнього вираження суспільств. У цьому розділі ми досліджуватимемо воєнну травму як культурний і символічний феномен, досліджуючи її прояви в різних формах культурних наративів, її роль у

формуванні колективної пам'яті та її репрезентацію в європейському кіно середини двадцятого століття.

Військова травма є потужним символом у культурних наративах, який містить глибоко вкорінені страхи, втрати та екзистенційні кризи, з якими стикаються суспільства. Цей символізм виходить за межі індивідуального досвіду, вбудовуючись у колективну пам'ять і впливаючи на культурну ідентичність. Культурний символізм воєнної травми є багатограним, часто зображується через метафори, алегорії та архетипи, які резонують із широкою аудиторією.

З теоретичної точки зору, культурні та символічні репрезентації воєнної травми можна зрозуміти через кілька систем. Теорія колективного несвідомого та архетипів Карла Юнга забезпечує призму, через яку можна проаналізувати повсюдний вплив воєнної травми на культурні наративи. Юнг стверджував, що архетипи — це універсальні, символічні образи, які походять із колективного несвідомого і проявляються в міфах, снах і мистецтві [22]. Війну травму з її повторюваними темами руйнування, втрати та відродження можна розглядати як архетип, який спливає на поверхню в різних культурних артефактах.

Крім того, цінні ідеї пропонують роботи таких теоретиків культури, як П'єр Бурдьє та Кліффорд Гірц. Концепція культурного капіталу Бурдьє підкреслює, як воєнна травма, як спільний досвід, сприяє формуванню соціальних практик і культурного самовираження [11]. Інтерпретаційна антропологія Гірца наголошує на важливості символів у конструюванні значення в культурі, підкреслюючи, як воєнна травма символічно репрезентується та інтерпретується в різних культурних контекстах [19].

Включення травми війни в колективну пам'ять має вирішальне значення для розуміння її культурного значення. Моріс Гальбвакс, ключова фігура у дослідженні колективної пам'яті, стверджував, що колективна пам'ять формується соціальними рамками та є невід'ємною частиною побудови

групової ідентичності [20]. Таким чином, воєнна травма стає спільною точкою відліку, яка об'єднує спільноти, створюючи спільний наратив про страждання та стійкість.

Європейський кінематограф середини двадцятого століття відіграв ключову роль у артикуляції та збереженні цих колективних спогадів. Такі фільми, як «Німеччина, нульовий рік» Роберто Росселліні (1948) і «Хіросіма, моя любов» (1959) Алена Рене, слугують кінематографічними сховищами воєнної травми, вбудовуючи особистий і колективний досвід у свої розповіді. Ці фільми не лише документують наслідки війни, але й залучають глядачів до процесу рефлексії, спонукаючи їх протистояти та переробляти колективну травму своїх суспільств.

Відображення воєнної травми в кіно часто використовує символічні образи, щоб передати психологічні та емоційні наслідки конфлікту. Символізм у фільмі може проявлятися через різні елементи, зокрема структуру оповіді, візуальні мотиви та розвиток персонажів.

Наприклад, у фільмі Інгмара Бергмана «Ганьба» (1968) руйнування війни символізується через розпад особистого життя героїв та їх оточення. Повторювані образи занепаду середовища відображають внутрішнє та зовнішнє спустошення, спричинене війною, слугуючи метафорою незворотного впливу травми.

Подібним чином використання фрагментованих наративів і нелінійного оповідання в «Хіросіма моя любов» Рене відображає фрагментовану природу травматичної пам'яті. Зіставлення минулих і теперішніх подій у фільмі втілює настирливий і постійний характер травматичних спогадів, символізуючи безперервний і всепроникний вплив воєнної травми на індивідуальну та колективну свідомість.

Травма війни значною мірою формує культурну ідентичність, впливаючи на те, як суспільства сприймають себе та свою історію. Процес обговорення

травми та включення її в культурні наративи часто передбачає переоцінку національної ідентичності та історичної свідомості. Ця переоцінка очевидна в післявоєнному європейському кіно, де режисери стикаються з питаннями провини, відповідальності та примирення.

Німецький кінематографічний рух, відомий як «Trümmerfilm» (бутова плівка), є яскравим прикладом того, як воєнна травма вплинула на культурну ідентичність. Такі фільми, як «Вбивці серед нас» (1946) Вольфганга Штаудте, присвячені моральним та екзистенційним кризам, з якими зіткнулася післявоєнна Німеччина, відображаючи боротьбу нації примиритися зі своїми минулими звірствами та відновити свою ідентичність.

Критичний аналіз воєнної травми як культурного та символічного явища потребує міждисциплінарного підходу, який об'єднує знання психології, соціології та культурології. Символічне представлення травми в кіно виконує кілька функцій: воно діє як форма катарсису для кінематографістів і глядачів, полегшує обробку та інтеграцію травматичного досвіду, а також сприяє колективним зусиллям увічнення та розуміння історичних подій.

Крім того, культурні наративи, побудовані навколо травми війни, часто відображають ширший соціально-політичний контекст і динаміку влади. Зображення травми в кіно може посилити або кинути виклик домінуючим ідеологіям, пропонуючи альтернативні перспективи та сприяючи критичному ставленню до історії. Таким чином, дослідження воєнної травми в європейському кіно середини двадцятого століття дає цінну інформацію про складну взаємодію між індивідуальним і колективним досвідом травми, культурною пам'яттю та формуванням ідентичності.

Висновок

Травма війни, як культурне та символічне явище, має глибоке значення у формуванні колективної пам'яті та культурної ідентичності. Його репрезентація в європейському кіно середини двадцятого століття є свідченням тривалого

впливу війни на суспільства, пропонуючи засіб, за допомогою якого можна виразити й зрозуміти колективний біль і стійкість спільнот. Досліджуючи ці репрезентації через різні теоретичні основи, ми отримуємо глибше розуміння культурних процесів, які лежать в основі конструювання та інтерпретації травми в мистецтві.

1.3. Відображення психологічних і соціальних наслідків війни в кіно

Зображення психологічних і соціальних наслідків війни в кінематографі пропонує переконливу лінзу, через яку можна дослідити руйнівні наслідки конфлікту для окремих осіб і суспільства. Європейський кінематограф середини двадцятого століття, зокрема, слугує гострим засобом для дослідження цих тем, відображаючи колективну травму, пережиту після Другої світової війни. У цьому розділі розповідається про те, як фільми цього періоду зображують психологічні шрами та соціальні зриви, спричинені війною, аналізуючи оповідні та стилістичні прийоми, використані для передачі цих глибоких наслідків.

Війна залишає незгладимі сліди в людській психіці, і кіно середини двадцятого століття потужно фіксує ці психологічні наслідки. Відображення посттравматичного стресового розладу (ПТСР), екзистенціальний страх і моральне розчарування є повторюваними темами у фільмах тієї епохи.

Термін посттравматичний стресовий розлад був офіційно визнаний набагато пізніше, але симптоми яскраво зображувалися у фільмах задовго до того, як він увійшов у психіатричний лексикон. Персонажі, що демонструють спогади, кошмари та емоційне заціпеніння, наповнюють післявоєнне кіно. Наприклад, у «Paisan» Росселліні (1946) епізодична структура оповіді відображає фрагментарну, нав'язливу природу травматичних спогадів, фіксуючи роз'єднані переживання як солдатів, так і цивільних осіб.

Подібним чином у фільмі Алена Рене «Хіросіма, моя любов» (1959) зіставляються минуле й сьогодення, щоб зобразити нестерпність травматичних

спогадів. Нелінійний наратив і використання спогадів відображають нав'язливий і часто неконтрольований характер посттравматичного стресового розладу, підкреслюючи постійні психологічні втрати війни.

Екзистенційні дилеми та почуття відчуженості, які відчувають люди у повоєнний час, є ще однією центральною темою. «Сьома печатка» Інгмара Бергмана (1957) зображує лицаря, який повертається з хрестових походів на охоплену чумою батьківщину, ставлячи під сумнів сенс життя та існування Бога. Цей фільм використовує екзистенціальний пошук персонажа, щоб відобразити ширше суспільне розчарування та пошуки сенсу у світі, спустошеному конфліктом.

Використання Бергманом яскравих образів і алегоричних оповідей посилює відчуття екзистенціального страху, представляючи психологічну боротьбу за пошук мети та розуміння після війни. Шахова гра лицаря зі Смертю символізує хиткий баланс між життям і смертю, віддзеркалюючи екзистенціальні кризи, з якими стикалися багато людей у післявоєнний період.

Моральна двозначність і розчарування, які виникають після війни, також є ключовими психологічними темами в кіно середини ХХ століття. Такі фільми, як «Третя людина» (1949) Керол Рід, відображають моральний розпад і етичні компроміси, які породжує війна. Подорож головного героя розбомбленими руїнами Відня стає метафорою морально-етичної пустки, що залишилася після конфлікту.

Використання тіньової кінематографії та занепаłego міського ландшафту в «Третій людині» візуально відображає моральну неоднозначність і корупцію, поширені в післявоєнному суспільстві. Культова фінальна сцена фільму, дія якої відбувається в каналізації, символізує моральне падіння та неминучі наслідки етичних компромісів війни.

Окрім психологічного впливу, війна глибоко руйнує соціальні структури та стосунки. Європейський кінематограф середини ХХ століття пропонує

різноманітні зображення цих соціальних наслідків, досліджуючи теми переміщення, втрати спільноти та зміни соціальної ідентичності.

Війна часто призводить до переміщення, вириваючи людей з їхніх домівок і громад. «Викрадачі велосипедів» Вітторіо Де Сіки (1948) зображує боротьбу чоловіка та його сина в післявоєнній Італії, відображаючи економічні труднощі та соціальні негаразди, що поширилися. Неореалістичний стиль фільму з використанням непрофесійних акторів і реальних місць підсилює автентичність зображення соціального переміщення та руйнування зв'язків у громаді.

Зображення відчайдушних пошуків головним героєм свого вкраденого велосипеда, символу засобів до існування, підкреслює ширшу соціальну дислокацію та нестабільність існування, з якою стикається багато людей у післявоєнній Європі. Ця розповідь підкреслює ерозію традиційних структур громади та боротьбу за відновлення соціальної згуртованості після війни.

Війна також призводить до глибокої зміни соціальних ідентичностей і ролей. У «Страді» Федеріко Фелліні (1954) персонаж Джельсоміни представляє маргіналізованих і переміщених осіб, які намагаються знайти своє місце у світі, що змінився. Дослідження її подорожі та остаточної долі у фільмі відображає ширший пошук ідентичності та сенсу в післявоєнному контексті [9].

Використання Фелліні символізму та поетичних образів передає внутрішню та зовнішню боротьбу, з якою стикаються люди, коли вони рухаються в трансформованому соціальному ландшафті. Трагічний кінець Джельсоміни служить гострим коментарем до суворої реальності та соціальних потрясінь, спричинених війною, підкреслюючи крихкість людського існування та пошук ідентичності у зруйнованому світі.

Центральними темами післявоєнного кіно є також процес відбудови та викликані ним соціальні зміни. Такі фільми, як «Німеччина, нульовий рік» Роберто Росселліні (1948), зображують виклики відновлення суспільства з руїн

війни. Яскраве зображення боротьби молодого хлопчика за виживання у післявоєнному Берліні у фільмі охоплює ширші соціальні потрясіння та складний процес відновлення спільнот і соціальних структур.

Використання Росселліні реальних місць і непрофесійних акторів надає документальній автентичності зображенню соціальної реконструкції, підкреслюючи грубу та нефільтровану реальність повоєнного життя. Розповідь фільму висвітлює моральні та етичні дилеми, з якими стикаються люди та суспільства після війни, підкреслюючи складність відновлення та переосмислення соціальних ідентичностей у трансформованому світі.

Висновок

Зображення психологічних і соціальних наслідків війни в європейському кінематографі середини двадцятого століття пропонує глибоке розуміння людського становища та довготривалих наслідків конфлікту. Завдяки тонким дослідженням персонажів, інноваційним технікам оповіді та привабливим візуальним образам режисери цієї епохи відобразили багатогранну природу воєнної травми, досліджуючи її вплив на людей і суспільства. Ці кінематографічні репрезентації не лише відображають історичні реалії свого часу, але й сприяють ширшому розумінню довготривалої спадщини війни на людській психіці та соціальній структурі.

1.4. Вплив кінематографічних репрезентацій воєнної травми на суспільне сприйняття

Кінематографічні репрезентації воєнної травми мають глибокий вплив на суспільне сприйняття, формуючи те, як аудиторія розуміє та сприймає психологічні та соціальні наслідки конфлікту. Європейський кінематограф середини двадцятого століття, зокрема, відіграє ключову роль у цій динаміці, використовуючи засоби кіно для відображення та впливу на ставлення суспільства до війни та її наслідків. У цьому розділі досліджуються механізми, за допомогою яких кіно впливає на сприйняття громадськості, досліджуються

теоретичні основи, техніки оповіді та культурні контексти, які лежать в основі цього процесу.

Зв'язок між кінематографом і суспільним сприйняттям можна аналізувати за допомогою різних теоретичних основ, включаючи теорію медіа, культурологію та психоаналіз. Однією з основоположних концепцій є поняття «кінематографічного апарату», запропоноване Жаном-Луї Бодрі, яке стверджує, що кіно функціонує як ідеологічна машина, яка формує сприйняття та переконання глядачів через свої візуальні та наративні структури [7]. Ця структура свідчить про те, що фільми про воєнну травму не лише зображують реальність, але й активно конструюють і посилюють конкретні ідеологічні повідомлення про війну та її наслідки.

Модель кодування/декодування Стюарта Холла далі висвітлює, як створюються, поширюються та інтерпретуються кінематографічні тексти в культурному контексті [21]. За словами Холла, кінематографісти кодують конкретні значення у своїх роботах, які потім розшифровуються аудиторією на основі їх власного культурного походження та досвіду. Цей процес підкреслює інтерактивну природу кіно, де репрезентація травми війни підлягає численним інтерпретаціям, які можуть впливати на сприйняття громадськості різними способами.

Психоаналітична теорія, зокрема роботи Зигмунда Фрейда та Жака Лакана, пропонує зрозуміти, як кінематографічні репрезентації травми резонують з глядачами на психологічному рівні. Концепція Фрейда про «повернення витісненого» припускає, що травматичні переживання, представлені у фільмі, можуть викликати несвідомі спогади та емоції у глядачів, сприяючи колективній обробці спільних травм [18]. Лаканівське поняття «погляду» далі досліджує динаміку сили, притаманну акту перегляду, підкреслюючи, як кіно може формувати та маніпулювати суб'єктивністю глядача [23].

Вплив кінематографічних репрезентацій воєнної травми на суспільне сприйняття значною мірою залежить від наративних прийомів і стилістичного вибору, використаного режисерами. Ці елементи визначають, наскільки ефективно фільм може передати складність травми та викликати співчуття та розуміння в аудиторії.

Однією з найпотужніших наративних стратегій є використання реалізму та автентичності для зображення внутрішнього та психологічного впливу воєнної травми. Італійський неореалізм, прикладом якого є такі фільми, як «Рим, відкрите місто» Роберто Росселіні (1945) і «Викрадачі велосипедів» (1948) Вітторіо Де Сіка, використовує непрофесійних акторів, реальні місця та неприкрашену оповідь, щоб створити захоплююче та релевантне зображення післявоєнного періоду страждання. Такий підхід підвищує достовірність оповіді, дозволяючи глядачам глибше зацікавитися зображеною травмою та її наслідками.

Документальний стиль неореалізму служить для подолання прірви між вигадкою та реальністю, сприяючи відчуттю безпосередності та автентичності, що може глибоко вплинути на сприйняття громадськості. Представляючи суворі реалії війни та її наслідки без блиску голлівудського видовища, ці фільми спонукають глядачів зіткнутися зі справжньою людською ціною конфлікту, тим самим сприяючи глибшому розумінню та співчуттю до тих, хто постраждав від війни.

Символізм і алегорія також є вирішальними для передачі глибших психологічних та екзистенційних вимірів воєнної травми. «Сьома печатка» Інгмара Бергмана (1957) використовує алегоричні елементи для дослідження екзистенціальних питань і моральних дилем, з якими стикаються люди після війни. Центральна метафора фільму про лицаря, який грає в шахи зі Смертю, втілює всепроникне відчуття невизначеності та страху, що характеризує післявоєнну психіку.

Алегоричні оповіді дозволяють кінематографістам більш доступно та резонансно розглядати складні та часто абстрактні теми, пов'язані з травмою війни. Використовуючи символічні образи та метафоричне оповідання, фільми можуть викликати сильні емоційні реакції та провокувати критичні роздуми, тим самим формуючи суспільне сприйняття війни та її наслідків.

Використання фрагментованих наративів і нелінійного оповідання є ще одним ефективним прийомом представлення дезорієнтуючої та всепроникної природи травми. У фільмі Алена Рене «Хіросіма, моя любов» (1959) використовується нелінійна структура оповіді, щоб зобразити переплетені спогади французької актриси та японського архітектора, які борються зі своїм травматичним минулим. Цей наративний підхід відображає фрагментарну та нав'язливу природу травматичних спогадів, надаючи глядачам нутроше відчуття дислокації та стійкості травми.

Порушуючи традиційну безперервність оповіді, фільми на кшталт «Хіросіма Мон Любов» спонукають глядачів активніше залучатися до історії, заохочуючи їх збирати оповідь воєдино та, роблячи це, боротися з фрагментарною та тривалою природою травми. Ця складність оповіді може сприяти більш детальному та чуйному розумінню травми війни, впливаючи на сприйняття громадськості, висвітлюючи багатогранні та довготривалі наслідки конфлікту.

Вплив кінематографічних репрезентацій воєнної травми на суспільне сприйняття також опосередковується культурними контекстами та історичними особливостями, в яких ці фільми виробляються та споживаються. Соціально-політичний клімат, історичні події та культурні дискурси того часу впливають на сприйняття та інтерпретацію фільмів глядачами.

У післявоєнній Європі колективна пам'ять про Другу світову війну та її наслідки зіграла вирішальну роль у формуванні сприйняття фільмів, що зображують травму війни. Масове спустошення та втрати, яких зазнали

європейські суспільства, створили сприятливий ґрунт для фільмів, які торкаються цих тем і викликають глибокий відгук у глядачів, які пережили конфлікт. Такі фільми, як Німеччина, нульовий рік (1948) Роберто Росселіні та Ніч і туман (1956) Алена Рене, не лише задокументували фізичні та психологічні шрами війни, але й зробили внесок у колективну переробку травми та формування післявоєнної ідентичності.

Зображення воєнної травми в цих фільмах допомогло сформувати суспільне сприйняття, забезпечивши засіб артикуляції та розуміння колективного досвіду страждань і відновлення. Зображуючи людську ціну війни в доступній та емоційно привабливій манері, ці фільми сприяли колективному розрахунку з минулим і переоцінці суспільних цінностей і норм.

Цензура та пропаганда також відіграли значну роль у формуванні впливу кінематографічних репрезентацій воєнної травми на суспільне сприйняття. Як у Східній, так і в Західній Європі уряди використовували кіно як інструмент ідеологічного впливу, формуючи наративи та уявлення про війну відповідно до політичних планів. У Радянському Союзі, наприклад, фільми підлягали суворій цензурі, де зображення воєнної травми часто применшувалося або обрамлялося в рамках наративів героїзму та жертвності для посилення державної пропаганди.

Навпаки, у Західній Європі та Сполучених Штатах фільми, що зображують травму війни, часто використовувалися для пропаганди антивоєнних настроїв і критики урядової політики. В епоху війни у В'єтнамі, зокрема, спостерігався сплеск фільмів, які висвітлювали психологічну та соціальну ціну конфлікту, кидали виклик офіційним наративам і впливали на громадську думку. Такі фільми, як «Мисливець на оленів» (1978) і «Апокаліпсис сьогодні» (1979), привернули увагу суспільства до жахів війни, сприяючи зростанню антивоєнного руху та формуванню ставлення суспільства до військових.

Висновок

Вплив кінематографічних репрезентацій воєнної травми на суспільне сприйняття є складною взаємодією наративних технік, культурних контекстів і теоретичних рамок. Європейський кінематограф середини двадцятого століття завдяки своїм різноманітним та інноваційним підходам відіграв вирішальну роль у формуванні того, як глядачі розуміють і сприймають психологічні та соціальні наслідки війни. Використовуючи реалізм, символізм і фрагментовані оповіді, кінематографісти створили потужні та стійкі зображення воєнної травми, які глибоко відгукуються на глядачів, впливаючи на сприйняття громадськості та сприяючи ширшому культурному дискурсу про конфлікт та його наслідки.

Висновок розділу I.

Середина двадцятого століття стала ключовою епохою для європейського кінематографа, яка характеризувалася його глибоким залученням до наслідків Другої світової війни та повсюдної травми, яку вона залишила. У цьому розділі подано вичерпний культурний аналіз воєнної травми, зображеної в європейському кіно середини 20-го століття, висвітлюючи способи, як режисери цього періоду реагували на психологічні та соціальні наслідки війни та представляли їх.

У Розділі 1.1 ми розглянули історичний контекст і розвиток кінематографа середини двадцятого, зосередившись на ключових напрямках, таких як італійський неореалізм і французька нова хвиля. Ці рухи виникли як потужна мистецька відповідь на спустошення війни, використовуючи інноваційні оповідні та стилістичні техніки, щоб передати грубі реалії та емоційну складність повоєнного життя.

Розділ 1.2 досліджував воєнну травму як культурний і символічний феномен, аналізуючи, як психологічні шрами війни були вбудовані в культурні наративи та мистецьке вираження. Використовуючи теоретичні основи

психоаналізу, культурології та теорії медіа, ми отримали глибше розуміння того, як воєнна травма діє як потужний символ у колективній пам'яті та ідентичності.

У Розділі 1.3 ми заглибились у зображення психологічних і соціальних наслідків війни в кіно, підкресливши використання реалізму, символізму та фрагментованих оповідей для передачі багатогранної природи травми. Фільми цього періоду пропонували гострі зображення посттравматичного стресу, екзистенціальної туги та морального розчарування, відображаючи глибокий вплив війни на людей і суспільства.

Нарешті, у Розділі 1.4 досліджено вплив кінематографічних репрезентацій воєнної травми на суспільне сприйняття, враховуючи те, як ці фільми формували та формували колективну свідомість їхніх глядачів. Завдяки детальному аналізу ми побачили, як кіно не лише задокументувало досвід війни, але й сприяло колективній обробці травми, впливаючи на ставлення суспільства до конфлікту та його наслідків.

Синтезуючи ці різні напрямки, цей розділ продемонстрував вирішальну роль європейського кіно середини двадцятого століття в артикуляції та боротьбі зі спадщиною воєнної травми. Ці фільми служать і дзеркалами, і формувачами культурних і психологічних реакцій на травму, забезпечуючи важливе середовище для роздумів, розуміння та зцілення. Незмінна актуальність цих кінематографічних зображень підкреслює глибокий вплив війни на людську свідомість і важливу роль мистецтва в навігації та осмисленні таких переживань.

РОЗДІЛ II. КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАВМИ ВІЙНИ В КІНО

Відображення воєнної травми в кіно — це глибока та багатогранна тема, яка перетинається з численними науковими дисциплінами, включаючи психологію, культурологію та теорію кіно. Цей розділ має на меті провести

теоретичний аналіз того, як воєнна травма була представлена у фільмах, зосередившись на формуванні та еволюції цих репрезентацій, використанні символіки та міфотворення, ролі воєнної травми у формуванні культурної ідентичності та взаємозв'язок між індивідуальним і колективним досвідом травми.

Завдяки детальному розгляду різноманітних теоретичних основ і кінематографічних прийомів у цьому розділі буде досліджено, як кінематографісти намагалися сформулювати складні реалії воєнної травми. Аналіз охоплюватиме низку точок зору, від психоаналітичних теорій, які заглиблюються в несвідомий вплив травми, до культурних теорій, які досліджують, як колективна пам'ять та ідентичність конструюються через кінематографічні наративи.

У Розділі 2.1 буде простежено формування та еволюцію мотивів воєнної травми у світовому кінематографі, виділивши ключові фільми та рухи, які сформували наше розуміння психологічного впливу війни.

У розділі 2.2 буде розглянуто використання символіки та міфотворення в культурних наративах про війну, ілюструючи, як ці елементи допомагають передати глибші емоційні та екзистенційні виміри травматичного досвіду. Розділ 2.3 проаналізує роль воєнної травми у формуванні культурної ідентичності, показуючи, як кінематографічні репрезентації сприяють формуванню та обговоренню національних і групових ідентичностей.

Нарешті, у розділі 2.4 розглядатиметься взаємодія між індивідуальними та колективними переживаннями травм у фільмах, досліджуючи, як особисті історії влітаються в ширший суспільний контекст.

Поєднуючи теоретичні ідеї з детальним аналізом фільму, цей розділ має на меті забезпечити всебічне розуміння способів, якими кінематограф стикався з відображенням воєнної травми. Це обстеження не лише висвітлить методи та стратегії, які використовують кінематографісти, але й розкриє ширші культурні

та психологічні наслідки цих уявлень. Через цю призму ми можемо глибше зрозуміти тривалий вплив війни як на індивідуальну психіку, так і на колективну свідомість.

2.1. Становлення та еволюція мотивів воєнної травми у світовому кіно

Зображення воєнної травми в кінематографі суттєво еволюціонувало від перших днів кіновиробництва до сьогодення. Ця еволюція відображає ширші зміни в суспільному ставленні до війни, прогрес у психологічному розумінні та зміни в кінематографічних техніках і наративах. У цьому розділі розглядатиметься формування та еволюція мотивів воєнної травми у світовому кінематографі, простежуючи їх розвиток від ранніх фільмів про війну до сучасних репрезентацій. Аналізуючи ключові фільми, теоретичні погляди та історичні контексти, цей аналіз має на меті забезпечити всебічне розуміння того, як воєнна травма зображувалася та переосмислювалася з часом.

Зображення воєнної травми в кіно можна простежити до початку двадцятого століття, зокрема під час і після Першої світової війни. Кіноіндустрія, що зароджувалася, почала боротися з безпрецедентним масштабом насильства та психологічних страждань, яких зазнавали як солдати, так і цивільні особи.

Одним із перших фільмів про воєнну травму був фільм Д.У. Гріффіта «Hearts of the World» (1918), який, незважаючи на пропагандистські елементи, зображував психологічний вплив війни на своїх героїв. Проте травма, яку пережили солдати, часто була затьмарена темами героїзму та патріотизму.

Перша світова війна, яку часто називають «Великою війною», залишила глибокий вплив на тих, хто її пережив, а згодом і на її представлення в кіно. Такі фільми, як «На західному фронті все тихо» (1930), знятий Льюїсом Майлстоуном, були одними з перших, хто чітко зобразив психологічні та фізичні жахи війни. Заснований на романі Еріха Марії Ремарка, різкий реалізм і

антивоєнне послання фільму знаменують значний відхід від романтизованих зображень війни, які раніше домінували в засобах масової інформації.

Центральним мотивом стала травма, яку пережили солдати, зображена через контузію та розчарування. Використання у фільмі крупних планів і суб'єктивних ракурсів мало на меті занурити глядачів у жахливі переживання головного героя, сприяючи глибшій чуйній реакції.

Відображення воєнної травми зазнало подальшого розвитку під час і після Другої світової війни. Величезний масштаб конфлікту та скоєних звірств призвели до більш тонкого та психологічно складного зображення травми в кіно.

Вирішальну роль у цій еволюції відіграв італійський неореалізм, який виник одразу після війни. Такі фільми, як «Рим, відкрите місто» Роберто Росселіні (1945) і «Викрадачі велосипедів» (1948) Вітторіо Де Сіка зосереджувалися на повсякденній боротьбі окремих людей у суспільствах, зруйнованих війною. У цих фільмах використовувалися непрофесійні актори та реальні місця зйомки, щоб підвищити їх автентичність, відображаючи повсюдне відчуття втрати та розчарування.

У Японії «Рашомон» (1950) та «Ікіру» (1952) Акіри Куросави досліджували психологічні наслідки війни за допомогою інноваційних оповідних структур і глибоких досліджень персонажів. Фрагментована розповідь Рашомона та ненадійні оповідачі віддзеркалювали фрагментовану природу травматичної пам'яті, тоді як Ікіру мав справу з екзистенційними питаннями, з якими стикаються люди у післявоєнному суспільстві.

Холодна війна та війна у В'єтнамі привнесли нові виміри у зображення воєнної травми в кіно. Параноя та ідеологічні конфлікти епохи холодної війни знайшли своє відображення в таких фільмах, як «Доктор Стрейнджлав» Стенлі Кубрика (1964) і «Маньчжурський кандидат» (1962) Джона Франкенгаймера, у

яких використовувався темний гумор і психологічні маніпуляції, щоб прокоментувати поширений страх і підозру щодо часу.

В'єтнамська війна, зокрема, справила глибокий вплив на американський кінематограф. Такі фільми, як «Мисливець на оленів» (1978) Майкла Чіміно та «Апокаліпсис сьогодні» (1979) Френсіса Форда Коппола, запропонували непохитні зображення психологічних шрамів, залишених конфліктом. Зображення «Мисливця на оленів» російської рулетки стало потужною метафорою випадкової та безглуздої природи воєнної травми, тоді як «Апокаліпсис сьогодні» використовував сюрреалістичні та галюцинаторні образи, щоб передати божевілля та моральну неоднозначність війни.

Події 11 вересня 2001 року та наступні війни в Афганістані та Іраку започаткували нову еру уявлень про травми війни. Сучасний кінематограф продовжує розвиватися, враховуючи досягнення в психологічних дослідженнях і зміни в оповідних і візуальних техніках.

Такі фільми, як *The Hurt Locker* (2008) Кетрін Бігелоу та *American Sniper* (2014) Клінта Іствуда, зосереджуються на досвіді солдатів, які мають справу з ПТСР. Напружений, захоплюючий стиль і зосередженість на сповнених адреналіном досвіду експертів зі знешкодження бомб підкреслюють психологічну залежність від небезпеки війни, тоді як «Американський снайпер» досліджує труднощі реінтеграції в цивільне життя.

Паралельно репрезентація цивільної травми набула популярності. Такі фільми, як «*Incendies*» Дені Вільньова (2010) і «*Dunkirk*» Крістофера Нолана (2017), досліджують вплив війни на некомбатантів, використовуючи нелінійні наративи та інтуїтивні образи, щоб передати тривалу та всепроникну природу травми.

Щоб повністю зрозуміти еволюцію мотивів воєнної травми в кіно, важливо розглянути різні теоретичні точки зору. Психоаналітична теорія, зокрема праці Зигмунда Фрейда та Жака Лакана, дають змогу зрозуміти, як

травма відображається як прояв пригнічених спогадів і несвідомих страхів. Повторювані мотиви фрагментації та дезорієнтації у фільмах про війну відображають надломлену природу травматичної пам'яті.

Теорія культури, сформульована такими вченими, як Стюарт Хол і П'єр Бурдьє, пропонує призму, через яку можна проаналізувати, як воєнна травма конструюється та інтерпретується в різних культурних контекстах. Модель кодування/декодування Холла підкреслює активну роль аудиторії в інтерпретації кінорепрезентацій травми, тоді як концепція культурного капіталу Бурдьє підкреслює вплив соціальних і культурних факторів на ці інтерпретації.

Висновок

Формування та еволюція мотивів воєнної травми у світовому кінематографі відображає ширші історичні, психологічні та культурні зрушення. Від ранніх зображень Першої світової війни до сучасних зображень конфліктів після 11 вересня, кіно служило потужним засобом для дослідження та формулювання складної та багатогранної природи воєнної травми. Застосовуючи низку наративних технік і теоретичних точок зору, режисери створили стійкі та вражаючі репрезентації, які продовжують формувати суспільне розуміння та дискурс щодо психологічних і соціальних наслідків війни.

2.2. Символізм і міфотворчість у культурних наративах про війну

Період з 1940 по 1970 рік був трансформаційною епохою у світовому кінематографі, на яку суттєво вплинули дві світові війни та суспільно-політичні потрясіння, що послідували за ними. Протягом цього часу кінематографісти використовували символізм і міфотворчість, щоб дослідити та сформулювати глибокий вплив війни на людей і суспільства. У цьому розділі буде надано детальний аналіз того, як символіка та міфотворчість використовувалися у військових наративах у фільмах цього періоду, спираючись на теоретичні

основи та конкретні приклади, щоб проілюструвати глибину та складність цих кінематографічних прийомів.

Використання символіки та міфу в кіно можна зрозуміти через різні теоретичні приципи. Концепція архетипів і колективного несвідомого Карла Юнга забезпечує основу для аналізу того, як універсальні символи та міфи резонують з аудиторією. Юнг припустив, що архетипи є вродженими, універсальними прототипами ідей, які можна використовувати для інтерпретації спостережень.

Структурна антропологія Клода Леві-Строса стверджує, що міфи є фундаментальною частиною людської культури, слугуючи посередником протиріч і організовуючи соціальний досвід [25]. Застосовуючи ці теорії до кінематографа, можна побачити, як режисери використовують символи та міфи для дослідження складних тем, таких як героїзм, жертвність і циклічний характер історії.

Символізм у фільмах про війну з 1940 по 1970 роки часто служить для втілення невимовного досвіду конфлікту, забезпечуючи візуальне скорочення для передачі тем, які можуть бути надто складними або болючими для прямого формулювання.

Туман війни

У таких фільмах, як «Міст через річку Квай» (1957) Девіда Ліна, туман і дим часто символізують безлад і хаос війни. Сам міст стає символом марних зусиль і моральної двозначності, з якою стикаються як викрадачі, так і в'язні. Цей символізм узгоджується з психологічним станом героїв, які борються зі своїми обов'язками та абсурдністю свого становища.

Тягар наказу

У фільмі Стенлі Кубрика «Шляхами слави» (1957) зал суду та траншеї є потужними символами. Зала суду, де несправедливо судять солдатів, уособлює дегуманізуючу бюрократію війни, тоді як окопи символізують похмуру

реальність і безнадійність фронтового досвіду. Яскравий чорно-білий кінематограф посилює ці символи, підкреслюючи моральні та екзистенціальні кризи, з якими стикаються герої.

Міфотворчість у військових фільмах

Міфотворчість у фільмах про війну цього періоду часто передбачає побудову більш масштабних оповідей, які відображають суспільні цінності та колективну пам'ять. Ці міфи формують національну ідентичність і пропонують катарсис.

Одним із найпоширеніших міфів є «Подорож героя», як її сформулював Джозеф Кемпбелл [12]. Цю міфічну споруду можна побачити у таких фільмах, як «Велика втеча» (1963) режисера Джона Стерджеса. У фільмі розповідається про групу в'язнів-союзників, які планують і здійснюють складну втечу з німецького табору військовополонених. Структура оповіді повторює етапи подорожі героя: поклик до пригод, важкі випробування та повернення з нововіднайденою мудрістю. Ця міфічна основа допомагає посилити боротьбу в'язнів, розглядаючи їхні зусилля як прагнення до свободи та гідності.

У таких фільмах, як «Летять журавлі» (1957) режисера Михайла Калатозова, домінує тема мучеництва. Смерть головного героя є символічною жертвою, яка представляє незліченну кількість життів, втрачених у конфлікті, і надію на мир. У фільмі використовується вражаюча візуальна символіка, як-от повторюваний мотив летіння журавлів, щоб передати трансцендентність людського духу серед спустошення війни.

Тематичні дослідження

«Сьома печатка» Інгмара Бергмана використовує середньовічну обстановку, щоб дослідити екзистенціальні теми, які глибоко резонують з післявоєнною аудиторією. Персонаж Смерті, який грає в шахи з лицарем, служить потужним символом неминучості смертності та пошуку сенсу перед обличчям екзистенціального страху. Алгоричний підхід у фільмі дозволяє

опосередковано звертатися до травми війни, використовуючи міфічні елементи для дослідження універсального стану людини.

«Рим, відкрите місто» Роберто Росселіні — це основоположний твір італійського неореалізму, який використовує символізм, щоб підкреслити моральне та фізичне спустошення війни. Саме місто Рим стає символом опору та стійкості. Грубий документальний підхід фільму посилює його символічний вплив, роблячи повсякденну боротьбу його персонажів символом ширшого людського досвіду під час війни.

Незважаючи на те, що фільм Жана Ренуара «Велика ілюзія» трохи виходить за рамки 1940-1970 років, він дає фундаментальне уявлення про використання символізму та міфів у військовому кіно. Табір для полонених у фільмі символізує штучні бар'єри між людьми, такі як клас і національність, а спроби втечі представляють загальне людське прагнення до свободи. У фільмі детальне зображення спільної людяності між ворогами є прообразом багатьох тем, які досліджуються у пізніших фільмах про війну.

Використання символіки та міфотворчості у фільмах про війну з 1940 по 1970 роки значно вплинуло на культурні наративи про війну. Ці фільми не лише зображували історичні події, а й формували колективну пам'ять та національну ідентичність. Вони забезпечили рамки, за допомогою яких аудиторія могла обробити та осмислити травми війни, пропонуючи як рефлексію, так і засіб емоційного катарсису.

Середина ХХ століття ознаменувалася розвитком багатих і складних репрезентацій воєнної травми в кіно, що характеризується широким використанням символізму і міфотворчості. Ці елементи дозволили кінематографістам дослідити глибокі наслідки війни для людей і суспільства, надаючи глядачам потужні засоби розуміння та обробки свого досвіду. Використовуючи теоретичні основи та детальний аналіз фільмів, цей розділ продемонстрував, як кінематографічні наративи про війну тієї епохи зробили

внесок у ширший культурний дискурс, формуючи та відображаючи колективну свідомість.

2.3. Роль воєнної травми у формуванні культурної ідентичності

Травма війни глибоко впливає на формування культурної ідентичності, формуючи колективну пам'ять і суспільні цінності. У цьому розділі розглядається роль воєнної травми в розвитку культурної ідентичності, зосереджуючись на тому, як колективний досвід і уявлення про травму в післявоєнних суспільствах сприяють формуванню національних і групових ідентичностей. Спираючись на теоретичні основи культурології, психології та теорії кіно, цей аналіз досліджуватиме, як воєнна травма інтегрована в культурні наративи та наслідки цих процесів для формування ідентичності.

Розуміння ролі воєнної травми у формуванні культурної ідентичності вимагає міждисциплінарного підходу, інтегруючого ідеї з різних сфер.

Концепція колективної пам'яті Моріса Гальбвакса стверджує, що наші спогади не індивідуальні, а сконструйовані в соціальних рамках. Колективна пам'ять має вирішальне значення для формування групової ідентичності, оскільки вона охоплює спільний досвід і наративи, які визначають минуле спільноти та інформують про її сьогодення [20]. Травма війни, як важлива історична подія, вкорінюється в колективній пам'яті, впливаючи на те, як суспільства сприймають себе та свою історію.

Теорії Зигмунда Фрейда щодо травми та пам'яті, зокрема його робота над концепцією «примусу до повторення», дають змогу зрозуміти, як травматичні події обробляються та відтворюються в культурних наративах. Ідею Фрейда про те, що невирішена травма може неодноразово спливати на поверхню в спробі знайти вирішення, можна поширити на культурний рівень, де суспільства постійно стикаються з травмою війни, намагаючись інтегрувати її у свою колективну ідентичність.

Теорія кіно пропонує призму, через яку можна проаналізувати відображення воєнної травми в кіно. Відповідно до концепції «чоловічого погляду» Лаури Малві, фільми часто відображають і зміцнюють суспільні структури влади та ідеології [28]. Проте військові фільми також мають потенціал для підриву домінуючих наративів і пропонування альтернативних перспектив, тим самим сприяючи перегляду культурної ідентичності.

Травма війни та національна ідентичність

Військова травма суттєво впливає на національну ідентичність, часто стаючи центральним елементом у наративах, які нації будують про себе. Цей процес можна спостерігати в різних національних кінематографах, де зображення воєнної травми служить артикуляції та зміцненню національної ідентичності.

У післявоєнній Німеччині травма Другої світової війни та Голокосту глибоко вплинула на національну ідентичність. Концепція «Vergangenheitsbewältigung» (примирення з минулим) заключає в собі боротьбу за визнання та інтеграцію травматичної історії нацистської епохи в німецьку національну ідентичність. Такі фільми, як «Вбивці серед нас» (1946) Вольфганга Штаудте безпосередньо торкалися цих тем, зображуючи моральну та психологічну боротьбу людей у післявоєнній Німеччині. Зображення у фільмі нації, яка бореться зі своєю провиною та відповідальністю, підкреслює роль кіно у формуванні та відображенні національної ідентичності.

У Радянському Союзі воєнну травму часто розглядали в контексті героїзму та жертвності, в Східній Європі навпаки – в контексті втрати, та страху перед майбутнім. Велика Вітчизняна війна (як Друга світова війна відома в Радянському Союзі) стала основоположним міфом радянської ідентичності. Такі фільми, як «Іванове дитинство» Андрія Тарковського (1962), зображували війну через призму дитячих переживань, показуючи її руйнівний вплив на психіку та життя молодих людей. Фільм підкреслював індивідуальні

страждання та втрати, що контрастувало з офіційними нарративами героїзму та жертвовності.

Польський фільм «Попіл і діамант» (1958) режисера Анджея Вайди також розглядає тему воєнної травми, але зосереджується на складній політичній ситуації в Польщі після Другої світової війни. Фільм показує внутрішні конфлікти та моральні дилеми, з якими стикаються персонажі, підкреслюючи травматичний вплив війни на особистість і суспільство. Це зображення більш критичне та відкрите до обговорення травматичних наслідків війни, що контрастує з радянським акцентом на героїзмі.

Радянський фільм (фактично український) «Біла пtiця з чорною відмітиною» (1970) режисера Юрія Ілленка досліджує життя українських селян під час і після війни. Фільм зосереджується на внутрішніх конфліктах і трагедіях, що випливають з війни та її наслідків, підкреслюючи індивідуальні переживання та травми. У порівнянні з офіційною радянською кінематографією, яка часто героїзує війну, цей фільм пропонує більш нюансований погляд на травматичні наслідки війни для людей і громад.

Французьке кіно, особливо у післявоєнний період, часто досліджувало теми опору та колабораціонізму під час німецької окупації. Такі фільми, як «Армія тіней» Жана-П'єра Мелвіля (1969), зображують моральні труднощі та психологічні травми, з якими стикаються учасники французького Опору. Ці нарративи сприяють національній ідентичності, яка цінує опір, а також бореться з похмурими аспектами співпраці та співучасті.

Крім національної ідентичності, воєнна травма також відіграє вирішальну роль у формуванні групової ідентичності, особливо для маргіналізованих або пригноблених спільнот.

Голокост є однією з найзначніших травм двадцятого століття, яка глибоко вплинула на єврейську ідентичність. Такі фільми, як «Ніч і туман» Алена Рене (1956), а пізніше «Список Шиндлера» (1993), служать для документування та

увічнення жахів Голокосту, гарантуючи, що ця травма залишається центральним компонентом єврейської колективної пам'яті. Ці фільми не лише зберігають пам'ять про Голокост, але й зміцнюють колективну ідентичність, що ґрунтується на стійкості та пам'яті.

Кіно як місце формування ідентичності

Кіно служить критичним місцем для формування та обговорення культурної ідентичності, пропонуючи простір, де колективні травми можна репрезентувати, досліджувати та інтегрувати в ширші культурні наративи.

Спираючись на психоаналітичну теорію, можна стверджувати, що кіно виконує терапевтичну функцію, дозволяючи суспільствам протистояти своїм колективним травмам і переробляти їх. Фільми про військову травму часто служать засобом роботи над невирішеними проблемами, створюючи простір для роздумів і катарсису. Цей процес очевидний у фільмах італійського неореалізму, як-от «Німеччина, нульовий рік» Роберто Росселліні (1948), який зображує післявоєнне спустошення Берліна та моральну та психологічну боротьбу його мешканців.

Кіно також має потенціал кинути виклик і підірвати домінуючі культурні наративи, пропонуючи альтернативні перспективи, які можуть призвести до перегляду культурної ідентичності. Наприклад, французька нова хвиля з такими фільмами, як «400 ударів» Франсуа Трюффо (1959), використовувала інноваційні техніки оповіді, щоб поставити під сумнів усталені норми та дослідити складність післявоєнної французької ідентичності.

Травма війни відіграє ключову роль у формуванні культурної ідентичності, впливаючи на те, як суспільства пам'ятають і інтерпретують своє минуле. Завдяки колективній обробці травми нації та групи створюють наративи, які формують їх ідентичність і цінності. Кіно, як потужний засіб культурного вираження, відіграє вирішальну роль у цьому процесі, пропонуючи як простір для терапевтичних рефлексій, так і платформу для виклику

домінуючим наративам. Досліджуючи репрезентацію воєнної травми у фільмах із різних національних і культурних контекстів, ми отримуємо глибше розуміння складного зв'язку між травмою та формуванням ідентичності.

2.4. Зв'язок між індивідуальним і колективним досвідом травми у фільмах

Взаємозв'язок між індивідуальними та колективними переживаннями травм у фільмах є багатогранною та складною темою, яка перетинає різні дисципліни, зокрема психологію, культурологію та теорію кіно. Цей розділ має на меті забезпечити комплексний аналіз того, як фільми зображують взаємодію між індивідуальною та колективною травмою, досліджуючи способи, якими особисті страждання переплітаються з ширшими суспільними наративами. Аналізуючи ключові фільми, теоретичні основи та історичні контексти, ця дискусія підкреслить роль кіно у відображенні та формуванні нашого розуміння травми як на індивідуальному, так і на колективному рівнях.

Розуміння зв'язку між індивідуальною та колективною травмою у фільмах вимагає мультидисциплінарного підходу.

Фундаментальна робота Зигмунда Фрейда про травму, зокрема його концепція «примусу до повторення», стверджує, що люди неодноразово переживають травматичні події в несвідомій спробі опанувати та інтегрувати їх. Поширюючи цю ідею на культурну травму, теорія Джеффри Александера припускає, що колективні травми створюються через соціальні процеси, які інтегрують цей досвід у колективну пам'ять, таким чином формуючи групову ідентичність [1].

Концепція колективної пам'яті Моріса Гальббакса підкреслює, що на індивідуальну пам'ять впливають соціальні рамки та груповий контекст. Ця перспектива має вирішальне значення для розуміння того, як фільми зображують взаємозв'язок індивідуальної та колективної травми, оскільки вона висвітлює соціальні виміри пам'яті та формування ідентичності.

Крім того, робота Кеті Карут над теорією травми, яка досліджує, як травматичні переживання порушують звичайні наративи та вимагають нових способів репрезентації, дає цінну інформацію про кінематографічне зображення травми.

Зображення індивідуальної травми

Фільми часто використовують особисті наративи, щоб дослідити психологічний вплив травми на людей. Ці розповіді надають людське обличчя абстрактному поняттю травми, роблячи його більш релевантним і емоційно резонансним для аудиторії.

Фільми, орієнтовані на персонажів, такі як «Хіросіма, моя любов» Алена Рене (1959), глибоко заглиблюються в психіку людей, які пережили травму. Нелінійний наратив і фрагментована структура фільму відображають дезорієнтуючу природу травматичної пам'яті, ілюструючи, як особиста травма порушує традиційне сприйняття часу та особистості.

Режисери використовують різні візуальні та оповідні техніки, щоб передати внутрішній досвід травми. У «Персоні» Інгмара Бергмана (1966) використання великих планів і яскравого освітлення підкреслює психологічну фрагментарність головного героя. Експериментальний стиль фільму, включно з його різкими змінами в оповіді та дезорієнтуючими візуальними ефектами, відображає психічний стан головної героїні та запрошує глядачів відчути її травму шляхом переживання.

Зображення колективної травми

Колективна травма стосується спільного досвіду травматичних подій, які впливають на групу чи суспільство. Фільми, які розповідають про колективну травму, часто використовують історичні події як фон для дослідження ширшого соціального та культурного впливу цих переживань.

Такі фільми, як «Прокляті» Лукіно Вісконті (1969), зображують колективну травму нацистської Німеччини через призму могутньої сім'ї

промисловців. Зосереджуючись на занепаді сім'ї, Вісконті відображає ширший суспільний колапс і моральну корупцію, які охопили Німеччину за часів нацизму. Розкішний, але занепадливий візуальний стиль фільму підкреслює занепад і руйнування, спричинені війною.

Роберто Росселліні «Німеччина, рік нуль» (1948) використовує неореалістичний підхід до зображення колективної травми післявоєнного Берліна. Документальний стиль фільму з використанням непрофесійних акторів і зйомкою на місці показує фізичне та психологічне спустошення, яке зазнало німецьке населення. Цей підхід не тільки забезпечує автентичне представлення колективної травми, але й запрошує аудиторію співпереживати боротьбі героїв.

Взаємодія між індивідуальною та колективною травмами

Найпереконливіші кінематографічні зображення травми часто досліджують взаємодію між індивідуальним і колективним досвідом, підкреслюючи, як особисті страждання формуються та відображають ширші соціальні реалії.

1. Символічний взаємозв'язок

У «Рашомоні» Акіри Куросави (1950) індивідуальні історії героїв переплітаються з колективним досвідом злочину та його наслідків. Структура фільму, яка представляє кілька точок зору на ту саму подію, символізує фрагментований та суб'єктивний характер як особистої, так і колективної пам'яті. Цей наративний підхід підкреслює, як індивідуальні переживання травми сприяють і піддаються впливу колективної свідомості (Prince, 1991).

2. Репрезентація національної травми

Книга Клода Ланцманна «Шоа» (1985), хоча трохи виходить за рамки 1940-1970 років, є критичним прикладом того, як індивідуальні свідчення можуть висвітлити колективну травму. Завдяки розширеним інтерв'ю з тими, хто пережив Голокост, злочинцями та випадковими перехожими, у фільмі створюється всеохоплююча розповідь, яка відображає жахливість Голокосту.

Особисті історії служать мікрокосмами колективного досвіду, ілюструючи повсюдний вплив травми на єврейську ідентичність і колективну пам'ять.

«Іванове дитинство» Андрія Тарковського досліджує перетин індивідуальної та колективної травм через історію молодого хлопця, сім'ю якого вбили під час Другої світової війни. Ліричний стиль і символічні образи фільму, як-от повторюваний мотив беріз, відображають особисту втрату, яку зазнав головний герой, а також символізують ширший суспільний вплив війни. Акцент у фільмі на стійкості та надії серед спустошення підкреслює процес інтеграції особистої травми в колективний наратив відновлення.

У фільмі Алена Рене «Ніч і туман» поєднуються архівні кадри з роздумом, щоб дослідити колективну травму Голокосту. Зіставлення образів минулого та сьогодення у фільмі підкреслює тривалий вплив травми на колективну пам'ять. Завдяки об'єднанню особистих свідчень і візуальної документації «Ніч і туман» дає потужне уявлення про те, як індивідуальний досвід сприяє колективному розумінню історичних звірств.

Висновок

Зв'язок між індивідуальним і колективним досвідом травми у фільмах складний і багатогранний. За допомогою досліджень персонажів, історичного епосу та документального стилю режисери дослідили, як особисті страждання переплітаються з ширшими соціальними та культурними наративами. Застосовуючи різні теоретичні рамки та методи оповіді, ці фільми пропонують глибоке розуміння природи травми та її впливу як на окремих людей, так і на суспільства. Взаємодія між індивідуальною та колективною травмою в кіно не тільки відображає, але й формує наше розуміння цих переживань, сприяючи поточному процесу формування пам'яті та конструювання ідентичності.

Висновок розділу II.

Теоретичний аналіз репрезентації воєнної травми в кінематографі показує складні способи, якими кінематографісти боролися з глибоким впливом війни

як на окремих людей, так і на суспільства. У розділі II ми досліджували різні виміри цієї репрезентації, спираючись на численні теоретичні основи, щоб поглибити наше розуміння того, як воєнна травма артикулюється та розуміється через фільм.

У розділі 2.1 ми простежили формування та еволюцію мотивів воєнної травми у світовому кінематографі. Це дослідження підкреслило, як різні історичні контексти та кінематографічні рухи сформували зображення воєнної травми, відображаючи ширші суспільні погляди та психологічні ідеї. Від суворого реалізму італійського неореалізму до фрагментованих наративів постмодерного кіно режисери розробили різноманітні методи, щоб передати складність травми.

Розділ 2.2 присвячений використанню символіки та міфотворення в культурних наративах про війну. Використовуючи універсальні символи та міфічні структури, фільми можуть викликати глибші емоційні та екзистенційні виміри травматичних переживань. Ці елементи допомагають подолати прірву між особистим стражданням і колективною пам'яттю, дозволяючи аудиторії глибше зацікавитися травмою.

У розділі 2.3 ми розглянули роль воєнної травми у формуванні культурної ідентичності. Репрезентація травми в кіно відіграє вирішальну роль у формуванні національних і групових ідентичностей, оскільки фільми часто слугують середовищем для колективних рефлексій і конструювання ідентичності. Зображуючи спільний досвід та історичні події, кіно робить внесок у постійні переговори щодо культурної пам'яті та ідентичності.

Нарешті, у розділі 2.4 досліджено зв'язок між індивідуальним і колективним досвідом травми у фільмах. Цей аналіз підкреслив взаємодію між особистими наративами та ширшим суспільним контекстом, ілюструючи, як індивідуальне страждання є водночас відображенням колективної травми та її

причиною. Вплітаючи особисті історії у більші культурні наративи, фільми є потужним засобом розуміння та обробки багатогранної природи травми.

Загалом, теоретичний аналіз, представлений у Розділі II, підкреслює центральну роль кіно в представленні та інтерпретації травми війни. Завдяки поєднанню наративних прийомів, символічних образів і міфічних структур режисери створили переконливі та стійкі зображення травми, які викликають глибокий відгук у глядачів. Ці репрезентації не лише відображають психологічний і культурний вплив війни, але й сприяють поточному процесу формування пам'яті та побудови ідентичності. Залучаючись до цих кінематографічних зображень, ми можемо глибше оцінити складні та тривалі наслідки воєнної травми як на індивідуальному, так і на колективному рівнях.

РОЗДІЛ III. КУЛЬТУРНИЙ ВПЛИВ КІНО НА СУСПІЛЬСТВО

Кіно, як одна з найвпливовіших форм мас-медіа, відіграє ключову роль у формуванні культурного сприйняття та суспільних цінностей. Його здатність охопити широку аудиторію в поєднанні з технікою захоплюючого оповідання робить його потужним інструментом для рефлексії та впливу на суспільну свідомість. У контексті війни кіно не лише документує історичні події, а й інтерпретує та переосмислює їх, сприяючи формуванню колективної пам'яті та суспільних установок.

У цій главі розглядаються багатогранні способи впливу кіно на суспільство, зокрема через зображення війни. Аналіз охоплюватиме різні аспекти, зокрема вплив різних кіножанрів на колективну пам'ять про війну, роль кіно у збереженні історичної пам'яті, формування суспільного сприйняття війни за допомогою кінематографу та перспективи майбутніх досліджень у сфері культурології війни.

Розділ 3.1 досліджує вплив різних жанрів кіно на колективну пам'ять про війну. Досліджуючи, як такі жанри, як документальний фільм, драма, бойовик і

наукова фантастика, зображують конфлікт, цей розділ підкреслює унікальний внесок кожного жанру в суспільне розуміння та пам'ять про війну.

Розділ 3.2 присвячений кіно як інструменту збереження історичної пам'яті. У цьому розділі аналізуються методи, які кінематографісти використовують для документування та інтерпретації історичних подій, наголошуючи на важливості фільмів у підтримці та передачі історичної свідомості поколінням.

Розділ 3.3 досліджує формування соціального сприйняття війни через кінематограф. Досліджуючи конкретні кінематографічні прийоми та структури оповіді, цей розділ показує, як фільми формують ставлення суспільства до конфлікту та його учасників.

Нарешті, у Розділі 3.4 обговорюються перспективи подальших досліджень культурології війни. Висвітлюючи нові сфери інтересів і пропонуючи нові теоретичні та методологічні підходи, цей розділ підкреслює постійну актуальність і потенціал кінематографічних досліджень для розуміння культурних вимірів війни.

Завдяки детальному та критичному аналізу цей розділ має на меті забезпечити всебічне розуміння культурного впливу кіно на суспільство, особливо в контексті війни. Поєднуючи теоретичні ідеї з аналізом фільмів, це дослідження висвітлить глибокі способи, якими кінематограф формує та формує культурна та соціальна динаміка.

3.1. Вплив різних жанрів кіно на колективну пам'ять про війну

Кіно вже давно є потужним засобом формування колективної пам'яті, особливо в контексті війни. Різноманітні способи зображення війни в різних жанрах фільму суттєво впливають на те, як суспільства пам'ятають і інтерпретують минулі конфлікти. У цьому розділі досліджується вплив різних жанрів кіно на колективну пам'ять про війну, аналізується, як кожен з таких жанрів, як документальний фільм, драма, бойовик і наукова фантастика, сприяє

побудові та увічненню наративів війни. Досліджуючи ключові фільми та використовуючи теоретичні основи культурології та теорії кіно, цей аналіз має на меті забезпечити всебічне розуміння того, як жанри формують і відображають колективну пам'ять.

Роль кіножанрів у формуванні колективної пам'яті

Жанри фільму забезпечують чіткі наративні рамки та стилістичні умовності, які формують уявлення про війну. Ці конвенції впливають на те, як аудиторія сприймає та запам'ятовує історичні події, сприяючи формуванню колективної пам'яті. Кожен жанр пропонує унікальні способи взаємодії з війною, висвітлюючи різні аспекти конфлікту та його наслідки.

Документальні фільми

Документальне кіно часто розглядається як найбільш безпосередній спосіб зафіксувати та подати історичні події. Використання реальних кадрів, інтерв'ю та розповіді фактів надає їм відчуття автентичності та авторитету, що робить їх потужними інструментами для формування колективної пам'яті.

«Ніч і туман» Алена Рене — це основоположний документальний фільм, який містить жахливу історію Голокосту. Використання архівних кадрів і роздумів підкреслює звірства концтаборів. Зіставляючи образи минулого та сьогодення, фільм зміцнює колективну пам'ять про Голокост, наголошуючи на необхідності пам'яті та пильності щодо таких жахів.

Такі документальні фільми, як «Ніч і туман», відіграють вирішальну роль у збереженні історичної пам'яті та вихованні майбутніх поколінь. Вони дають детальне та тонке розуміння війни, допомагаючи запам'ятовувати та осмислювати уроки історії.

Драматичні фільми

Драматичні фільми, зосереджені на розвитку персонажів і емоційній розповіді, пропонують інший підхід до зображення війни. Вони часто

досліджують людську сторону конфлікту, висвітлюючи особисті історії та моральні дилеми.

«Рим, відкрите місто» Роберто Росселіні — це потужна драма, яка описує життя в окупованому нацистами Римі. Зосередженість фільму на досвіді звичайних громадян, борців опору та католицького духовенства гуманізує величезну трагедію війни, роблячи її більш сприйнятливою та емоційно впливовою на глядачів. Висвітлюючи індивідуальні акти хоробрості та моральні складності опору, «Рим, відкрите місто» робить внесок у колективну пам'ять про Другу світову війну, забезпечуючи пам'ять особистих історій постраждалих.

Такі драматичні фільми, як «Рим, відкрите місто», використовують емоційне залучення, щоб сприяти співпереживанню та розумінню, допомагаючи гуманізувати історичні події та зберегти пам'ять про них у суспільній свідомості.

Бойовики

Бойовики часто представляють війну в більш стилізованій і драматизованій манері, зосереджуючись на героїзмі, пригодах і видовищах. Хоча іноді вони можуть применшувати реалії війни, вони також відіграють певну роль у формуванні колективної пам'яті, створюючи знакові образи та наративи.

Фільм Дж. Лі Томпсона «Зброя Навароне» відомий яскравим і захоплюючим зображенням сміливого рейду командос під час Другої світової війни. Хоча у фільмі використовуються умовності жанру бойовика, він також прагне до історичної точності в зображенні місії. Драматичний і пригодницький стиль фільму мав значний вплив на колективну пам'ять про Другу світову війну, формуючи те, як глядачі візуалізують і розуміють досвід солдатів у бою.

Бойовики, такі як «Зброя Навароне», можуть впливати на колективну пам'ять, створюючи пам'ятні та вражаючі зображення війни, навіть якщо вони драматизують і стилізують ці події для розважальних цілей.

У науково-фантастичних фільмах часто використовуються умоглядні сюжети та футуристичні сценарії, щоб дослідити теми, пов'язані з війною та конфліктом. Хоча вони не ґрунтуються на історичних подіях, вони можуть пропонувати алегоричні ідеї та коментарі щодо сучасних проблем, впливаючи на колективну пам'ять і ставлення суспільства.

«Доктор Стрейнджлав або: як я навчився перестати хвилюватися і полюбив бомбу» Стенлі Кубрика — це сатиричний науково-фантастичний фільм, який використовує загрозу ядерної війни для критики політики та військової стратегії часів холодної війни. Перебільшене зображення бюрократичної некомпетентності та абсурдності ядерного стримування у фільмі служить алегорією конфліктів у реальному світі та способів, якими уряди можуть маніпулювати суспільним сприйняттям. Використовуючи стандарти наукової фантастики для дослідження цих тем, доктор Стрейнджлав спонукає аудиторію задуматися про природу війни та вплив політичних і військових лідерів, тим самим сприяючи більш критичній та рефлексивній колективній пам'яті.

Науково-фантастичні фільми, як-от «Доктор Стрейнджлав», можуть вплинути на колективну пам'ять, спонукаючи глядачів критично мислити про теперішні та майбутні наслідки війни, використовуючи творчі сценарії для висвітлення проблем реального світу.

Теоретичні погляди на жанр і колективну пам'ять

Вплив кіножанрів на колективну пам'ять можна далі зрозуміти через різні теоретичні основи.

Теорія жанрів, сформульована такими вченими, як Рік Альтман і Стів Ніл, досліджує, як жанри функціонують як системи очікувань і конвенцій, які

формують сприйняття аудиторії. Аналізуючи конвенції різних жанрів, ми можемо зрозуміти, як вони спрямовують репрезентацію війни та впливають на колективну пам'ять.

Дослідження культурної пам'яті, спираючись на роботи таких учених, як Ян Ассманн і Астрід Ерл, досліджують, як культурні артефакти, такі як фільми, сприяють формуванню та увічненню колективної пам'яті [2]. Ця перспектива підкреслює роль кіно як засобу передачі та формування історичних наративів і колективних ідентичностей.

Психоаналітична теорія, пропонує зрозуміти, як травма репрезентується та обробляється в культурних текстах. Фільми можуть служити засобами для роботи над колективними травмами, надаючи глядачам простір для взаємодії та розуміння психологічного впливу війни.

Різні жанри фільмів відіграють важливу роль у формуванні колективної пам'яті про війну, кожен з яких пропонує унікальні перспективи та техніки для представлення конфлікту. Документальні фільми містять фактичні й авторитетні розповіді, які зберігають історичну пам'ять, а драматичні фільми гуманізують історичні події через емоційну оповідь. Бойовики створюють знакові та вражаючі образи війни, навіть якщо вони драматизують і стилізують ці події, а науково-фантастичні фільми використовують спекулятивні сценарії, щоб запропонувати критичні роздуми про сучасні проблеми.

Використовуючи різні теоретичні рамки, ми можемо краще зрозуміти, як ці жанри впливають на колективну пам'ять і сприяють поточному процесу формування пам'яті та конструювання ідентичності. Завдяки різноманіттю зображень війни фільми допомагають запам'ятати уроки та спадщину минулих конфліктів і осмислити їх, формуючи те, як суспільства розуміють свою історію та ставляться до неї.

3.2. Кіно як засіб збереження історичної пам'яті

Кіно, як потужний засіб масової інформації, відіграє вирішальну роль у збереженні історичної пам'яті. Він надає унікальну платформу для фіксації, реконструкції та поширення минулих подій, роблячи їх доступними для широкої аудиторії. У цьому розділі досліджуються різноманітні способи, за допомогою яких кіно служить інструментом для збереження історичної пам'яті, досліджуються теоретичні рамки, кінотехніка та вплив кінематографічних репрезентацій на колективну пам'ять. Аналізуючи ключові фільми та їхній внесок в історичний дискурс, це дослідження має на меті продемонструвати значну роль кіно у формуванні того, як суспільства пам'ятають та інтерпретують свою історію.

Розуміння ролі кінематографа у збереженні історичної пам'яті передбачає об'єднання ідей з кількох теоретичних точок зору.

Теорія культурної пам'яті, сформульована Яном Ассманом і Морісом Халбваксом, забезпечує основу для аналізу того, як фільми сприяють створенню та підтримці колективної пам'яті. Ассман наголошує на ролі культурних артефактів у підтримці суспільної безперервності та ідентичності, тоді як Халбвакс підкреслює соціальні рамки, в яких діє колективна пам'ять. Фільми, як культурні артефакти, служать сховищами колективної пам'яті, формують і відображають суспільні цінності та історичну свідомість.

Теорія наративу, зокрема робота Гейдена Уайта, стверджує, що історичне репрезентування за своєю природою є наративним. Уайт стверджує, що історичні наративи будуються через використання подій, які формують наше розуміння минулого. Фільми завдяки своїй наративній структурі створюють послідовні та переконливі історії, які роблять історичні події зрозумілими та такими, що запам'ятовуються глядачам.

Теорія медіа, включаючи внески Маршалла Маклюєна та Жана Бодрійєра, досліджує вплив форм медіа на суспільство та свідомість. Твердження

Маклюєна про те, що «медіа є повідомленням», підкреслює значення кінематографічного засобу у формуванні того, як сприймаються історичні події. Концепція симулякра Бодрійєра далі висвітлює, як репрезентації ЗМІ можуть впливати, а іноді й спотворювати історичну реальність.

Техніки збереження історичної пам'яті в кіно

Режисери використовують різні методи збереження історичної пам'яті, починаючи від документального реалізму і закінчуючи художніми оповіданнями. Ці методи служать для документування та інтерпретації історичних подій, роблячи їх доступними та привабливими для сучасної аудиторії.

Документальний реалізм

Документальний реалізм передбачає використання фактичних кадрів, інтерв'ю та інших достовірних матеріалів для правдивого відображення історичних подій. Цей прийом особливо ефективний у збереженні історичної пам'яті, оскільки забезпечує прямі візуальні свідчення минулого.

«Печаль і жаль» Марселя Офюльса — це основоположний документальний фільм, який досліджує співпрацю Франції з нацистами під час Другої світової війни. Широке використання у фільмі інтерв'ю з тими, хто вижив, архівні кадри та детальні розповіді про особистий досвід створюють глибоке та всебічне уявлення про окупацію Франції. Подаючи щирий і багатогранний погляд на історію, «Скорбота і жалість» зберігає пам'ять про цей темний період і спонукає до роздумів про складну поведінку людей під час війни.

Історичні драми

Історичні драми використовують вигадані оповіді для дослідження історичних подій, часто зосереджуючись на індивідуальному досвіді та особистих історіях. Ці фільми можуть зробити історію більш привабливою та емоційно привабливою, тим самим покращуючи її запам'ятовуваність.

«Лоуренс Аравійський» Девіда Ліна драматизує життя Т.Е. Лоуренса і його роль в арабському повстанні під час Першої світової війни. Хоча фільм допускає певну свободу щодо історичних фактів, його епічна розповідь і розповідь, орієнтована на персонажів, забезпечують яскраве та незабутнє зображення історичних подій. Приголомшливі пейзажі фільму та детальний постановочний проект відтворюють історичну обстановку, роблячи минуле відчутним для сучасної аудиторії.

Біографічні фільми

Біографічні фільми, або біопіки, зосереджені на житті історичних діячів, пропонуючи детальні та часто театралізовані звіти про їхній внесок і досвід. Ці фільми персоналізують історію, роблячи її більш доступною та привабливою.

«Молодий Вінстон» Річарда Аттенборо — це біографічний фільм, який описує раннє життя Вінстона Черчилля, зосереджуючись на його досвіді солдата, військового кореспондента та починаючого політика. Театралізуючи роки становлення Черчилля та його роль у ключових історичних подіях, фільм підкреслює його внесок у історію Великобританії та його довговічну спадщину. Завдяки розповіді, орієнтованій на персонажів, «Юний Вінстон» зберігає пам'ять про внесок Черчилля в британське суспільство та його культовий статус лідера.

Вплив кінематографічних репрезентацій на колективну пам'ять

Кінематографічні репрезентації історичних подій відіграють вирішальну роль у формуванні колективної пам'яті. Роблячи історію доступною та захоплюючою, фільми впливають на те, як суспільства пам'ятають і інтерпретують своє минуле. Цей вплив можна проаналізувати з кількох позицій:

Вплив кінематографічних репрезентацій на колективну пам'ять

Кінематографічні репрезентації історичних подій відіграють вирішальну роль у формуванні колективної пам'яті. Роблячи історію доступною та

захоплюючою, фільми впливають на те, як суспільства пам'ятають і інтерпретують своє минуле. Цей вплив можна проаналізувати з кількох позицій:

Виховне значення

Фільми виконують освітню функцію, надаючи візуальне та розповідне зображення історичних подій. Вони можуть доповнити традиційну історичну освіту, пропонуючи більш захоплюючий і привабливий спосіб пізнання минулого.

Книга Кена Аннакіна «Найдовший день» детально описує висадку в Нормандії під час Другої світової війни. Використання у фільмі багатьох точок зору, включно з перспективами союзників і німецьких військ, пропонує вичерпну розповідь про подію. Представляючи ретельно досліджене та візуально привабливе уявлення, «Найдовший день» служить цінним освітнім інструментом, який допомагає зберегти пам'ять про день «Д» та його значення в ширшому контексті війни.

Емоційна залученість

Фільми мають здатність викликати сильні емоційні реакції, що може підвищити запам'ятовуваність історичних подій. Гуманізуючи історію та створюючи емоційні зв'язки з глядачами, фільми можуть зробити історичні спогади більш яскравими та вражаючими.

«Щоденник Анни Франк» Джорджа Стівенса оживляє особистий досвід Анни Франк та її родини під час Голокосту. Інтимне зображення у фільмі їхнього життя, яке переховувалося, і подальшої трагедії їх захоплення та депортації викликає глибокі емоційні відгуки у глядачів. Зосереджуючись на особистій історії Анни Франк, фільм зберігає пам'ять про Голокост у спосіб, який є водночас пов'язаним і зворушливим, забезпечуючи пам'ять про людський вплив цієї події.

Культурна рефлексія та критика

Фільми також можуть служити відображенням сучасного суспільного ставлення та критики історичних наративів. Представляючи альтернативні точки зору та кидаючи виклик домінуючим історичним дискурсам, фільми можуть сприяти більш тонкому та критичному розумінню історії.

«Доктор Стрейнджлав або: як я навчився перестати хвилюватися і полюбив бомбу» Стенлі Кубрика сатиризує холодну війну та загрозу ядерного знищення. Завдяки чорному гумору й абсурдистському зображенню політичних і військових лідерів фільм критикує ірраціональність і небезпеку політики холодної війни. Відображаючи та кидаючи виклик сучасним занепокоєнням щодо ядерної війни, доктор Стрейнджлав зберігає пам'ять про епоху холодної війни, заохочуючи до критичного осмислення її історичного значення.

Кіно є потужним інструментом для збереження історичної пам'яті, використовуючи різноманітні методи документування, інтерпретації та поширення подій минулого. Через документальний реалізм, історичні драми та біографічні фільми кінематографісти створюють яскраві та захоплюючі зображення історії, які формують колективну пам'ять. Ці кінематографічні уявлення не лише навчають та емоційно залучають аудиторію, але також відображають і критикують ставлення суспільства до історичних подій. Роблячи історію доступною та такою, що запам'ятовується, фільми відіграють вирішальну роль у забезпеченні того, щоб уроки та спадщина минулого запам'яталися майбутнім поколінням.

3.3. Формування соціальних уявлень про війну через кінематограф

Кінематограф, мистецтво створення кінофільмів, є потужним засобом, який формує соціальне сприйняття війни. Завдяки своїй візуальній мові та наративним структурам кіно не лише відображає суспільне ставлення, але й відіграє вирішальну роль у створенні та зміцненні колективного розуміння конфлікту. У цьому розділі досліджується, як кінематограф впливає на

соціальне сприйняття війни, розглядаються методи, які режисери використовують для зображення війни, вплив цих репрезентацій на аудиторію та теоретичні основи, які пояснюють ці явища. Аналізуючи ключові фільми та використовуючи теоретичні основи, це дослідження має на меті забезпечити повне розуміння того, як кінематограф формує суспільні погляди на війну.

Розуміння формування суспільного сприйняття війни за допомогою кінематографії вимагає міждисциплінарного підходу, що включає ідеї з теорії кіно, культурології та психології.

Теорія кіно, зокрема концепції, розроблені Андре Базеном і Сергієм Ейзенштейном, забезпечує основу для аналізу того, як кінематографічні техніки впливають на сприйняття аудиторії. Пропаганда Базена реалізму у фільмі через глибоку зосередженість і довгі кадри підкреслює силу кіно представляти правдоподібну реальність. Теорія монтажу Ейзенштейна, з іншого боку, підкреслює, як зіставлення зображень може створювати нові значення та викликати емоційні відгуки.

Культурологічні дослідження, як їх сформулював Стюарт Холл та інші, досліджують, як репрезентації ЗМІ формують культурну ідентичність і суспільні норми. Модель кодування/декодування Холла припускає, що медіатексти кодуються з певними значеннями творцями та декодуються аудиторією на основі їхнього власного культурного контексту. Ця структура є важливою для розуміння того, як військові фільми передають конкретні повідомлення про конфлікт і як ці повідомлення інтерпретуються різними аудиторіями.

Психологічні теорії, особливо ті, що стосуються медіа-ефектів, дають зрозуміти, як кінематографічні представлення війни впливають на індивідуальне та колективне ставлення. Тут доречна теорія соціального навчання, яка стверджує, що люди вивчають поведінку та ставлення,

спостерігаючи за іншими. Таким чином, зображення війни у фільмах може сформувати сприйняття та ставлення глядачів до конфлікту та насильства.

Режисери використовують різні техніки, щоб змалювати війну, кожна з яких по-своєму впливає на суспільне сприйняття. Ці прийоми включають реалізм, драматизацію та символізм.

Реалізм у військових фільмах має на меті зобразити жорстоку реальність конфлікту, часто використовуючи такі методи, як ручні камери, природне освітлення та зйомка на місці, щоб створити відчуття безпосередності та автентичності.

У фільмі Гая Гамільтона «Битва за Британію» використовуються реалістичні сцени повітряних боїв і прискіплива увага до історичних деталей, щоб відтворити події повітряного бою 1940 року між Королівськими ВПС і Люфтваффе. Реалістичне зображення повітряної війни у фільмі в поєднанні з використанням реальних літаків і місць підсилює його автентичність і вплив. Представляючи реалістичне зображення битви, фільм підсилює уявлення про героїзм і стійкість британських пілотів, сприяючи колективній пам'яті про національну гордість і жертвність.

Драматизація передбачає використання загострених емоцій, дуг оповіді та розвитку персонажів, щоб залучити аудиторію та передати людські аспекти війни. Ця техніка часто зосереджується на індивідуальному досвіді та моральних дилемах, роблячи ширший контекст війни більш пов'язаним.

«Шляхами слави» Стенлі Кубрика драматизує марність і людську ціну війни через історію французьких солдатів, яким загрожує страта за боягузтво під час Першої світової війни. Напружена розповідь фільму, зосереджена на героях, у поєднанні з його яскравою чорно-білою операторською роботою підкреслює моральність та етичні складності військового командування та трагічні наслідки війни. Гуманізуючи солдатів і висвітлюючи несправедливість,

з якою вони стикаються, «Шляхи слави» формують соціальне сприйняття війни як не лише фізичної битви, а й глибокого морального конфлікту.

Символізм у військових фільмах використовує метафоричні образи та алегоричні оповіді, щоб передати глибші значення конфлікту. Ця техніка дозволяє режисерам торкатися складних тем, таких як втрати, героїзм і циклічний характер насильства.

У творі Андрія Тарковського «Іванове дитинство» з поетичними образами та символічними мотивами зображено психологічну травму юнака під час Другої світової війни. Повторювані символи природи та зруйнованих ландшафтів відображають внутрішнє хвилювання Івана та руйнування, спричинене війною. Використання Тарковським послідовності сновидінь і нелінійного оповідання ще більше підкреслює дезорієнтуючий і повсюдний вплив війни на людську психіку. Через свій багатий символізм фільм формує соціальне сприйняття війни як глибоко травматичного та трансформаційного досвіду.

Зображення війни у фільмах значно впливає на те, як глядачі сприймають і розуміють конфлікт. Цей вплив можна проаналізувати через різні приціли, включаючи емоційне залучення, когнітивну обробку та культурну рефлексію.

Фільми, які зображують війну, часто викликають сильні емоційні відгуки, які можуть сформувати ставлення та переконання глядачів щодо конфлікту. Емоційна взаємодія з персонажами та оповіданнями допомагає глядачам співпереживати тим, хто постраждав від війни, сприяючи глибшому розумінню її людських витрат.

«Велика ілюзія» Жана Ренуара викликає співчуття та роздуми через зображення французьких військовополонених під час Першої світової війни. У центрі уваги фільму стосунки між в'язнями та їхніми німецькими викрадачами підкреслює спільну людяність тих, хто побував з обох сторін конфлікту. Наголошуючи на особистих зв'язках і взаємній повазі між героями, «Велика

ілюзія» заохочує глядачів побачити за межами націоналістичних і мілітаристських розколів, пропагуючи сприйняття війни, яке цінує людську гідність і примирення.

Те, як війна зображена у фільмах, також впливає на сприйняття та розуміння глядачами історичних подій. Завдяки наративним структурам і візуальній розповіді фільми можуть формувати когнітивні рамки глядачів, впливаючи на їх спогади та інтерпретацію історії.

«Прокляті» Лукіно Вісконті використовує складну оповідну структуру, щоб зобразити підйом нацизму та його вплив на заможну німецьку родину. Складний сюжет і візуальний стиль фільму відображають моральний розпад і політичну корупцію епохи. Подаючи історичні події через призму сімейної драми, «Прокляті» допомагають глядачам когнітивно усвідомити суспільні та особисті наслідки тоталітаризму, підкреслюючи важливість пам'ятати та розуміти цей темний розділ історії.

Фільми також є культурними артефактами, які відображають і критикують сучасне ставлення суспільства до війни. Представляючи альтернативні точки зору та кидаючи виклик домінуючим наративам, фільми сприяють більш тонкому та критичному розумінню конфлікту.

Le Silence de la Mer Жан-П'єра Мелвіля представляє детальну критику окупації та опору під час Другої світової війни. Через історію мовчазного протесту французької родини проти німецького офіцера, який живе в їхньому домі, фільм досліджує теми пасивного опору та моральної двозначності. Стримана режисура Мелвілла та наголос на мовчанні та внутрішньому конфлікті кидають виклик спрощеним зображенням війни, заохочуючи глядачів розмірковувати над складнощами людської поведінки під час окупації.

Кінематограф відіграє вирішальну роль у формуванні суспільного сприйняття війни через свою візуальну мову та наративні структури. Застосовуючи такі прийоми, як реалізм, драматизація та символізм, режисери

впливають на те, як глядачі розуміють та інтерпретують конфлікт. Ці кінематографічні репрезентації не лише викликають емоційну реакцію та формують когнітивні рамки, але також відображають і критикують сучасне ставлення суспільства до війни. Завдяки різноманіттю зображень конфліктів фільми сприяють постійному формуванню та еволюції суспільного сприйняття війни, гарантуючи, що уроки та спадщина минулих конфліктів запам'ятовуються майбутнім поколінням.

3.4. Пам'ять через мистецтво: роль візуальних мистецтв у збереженні та подоланні травм війни

Образотворче мистецтво завжди було потужним засобом для вираження, збереження та подолання травм війни. За допомогою різних форм, таких як живопис, скульптура, фотографія та інсталяція, митці передають глибокі психологічні та емоційні наслідки конфлікту, допомагаючи як окремим особам, так і суспільству обробити та запам'ятати цей досвід. У цьому розділі досліджується роль образотворчого мистецтва у збереженні та подоланні травм війни, зосереджуючись на тому, як мистецтво може служити посудиною для пам'яті, інструментом зцілення та засобом сприяння колективним роздумам і діалогу в сучасному світі.

Образотворче мистецтво відіграє вирішальну роль у збереженні пам'яті про війну, гарантуючи, що досвід постраждалих не буде забутий. Мистецтво служить сховищем колективної пам'яті, фіксуючи суть історичних подій і особистого досвіду таким чином, що виходить за межі письмових записів. За допомогою візуальної репрезентації художники можуть викликати емоційні та психологічні виміри війни, роблячи минуле доступним і резонансним для майбутніх поколінь.

У сучасному суспільстві збереження спогадів про війну за допомогою мистецтва є особливо важливим, оскільки ми прагнемо зрозуміти минулі конфлікти та вивчити їх. Образотворче мистецтво пропонує унікальну лінзу,

через яку можна побачити складність війни, представляючи тонкі перспективи, які кидають виклик спрощеним оповіданням. Залучаючись до цих мистецьких виразів, глядачі заохочуються до роздумів про людську ціну конфлікту та тривалий вплив війни на окремих людей і громади.

Окрім збереження, візуальне мистецтво також відіграє важливу роль у допомозі окремим особам і суспільству подолати травму війни. Терапевтичний потенціал мистецтва полягає в його здатності забезпечувати безпечний простір для вираження та обробки болючих переживань. Людям, які пережили війну, створення або залучення до мистецтва може сприяти емоційному звільненню та зціленню. Арт-терапія, наприклад, пропонує структуроване середовище, де люди можуть досліджувати свої почуття та спогади за допомогою творчого вираження, допомагаючи у відновленні від посттравматичного стресового розладу (ПТСР) та інших станів, пов'язаних із травмою.

На ширшому суспільному рівні візуальне мистецтво може сприяти колективному зціленню, створюючи простір для спільної рефлексії та діалогу. Публічні мистецькі інсталяції та меморіали можуть слугувати центрами для скорботи, пам'яті та примирення, об'єднуючи різноманітні групи для визнання та вирішення проблеми спадщини конфлікту. Висвітлюючи спільний досвід і сприяючи співчуттю, ці мистецькі інтервенції можуть сприяти зціленню розділених спільнот і розбудові більш стійких суспільств.

У сучасному світі все більшої актуальності набуває тематична спрямованість воєнної травми у візуальному мистецтві. Оскільки сучасні конфлікти продовжують спричиняти масові страждання та переміщення, потреба в ефективних засобах усунення травми та збереження пам'яті є як ніколи гострою. Образотворче мистецтво може відігравати вирішальну роль у цьому контексті.

Мистецтво може привернути увагу до поточних конфліктів та їхніх людських наслідків, мобілізувати громадську думку та спонукати до дій.

Зображуючи реалії війни, художники можуть кинути виклик апатії та стимулювати співчуття, сприяючи кращому розумінню важкого становища постраждалого населення.

Художні зображення травми війни можуть почати розмови про складні та часто табуйовані теми, такі як психологічний вплив насильства, досвід біженців і виклики постконфліктної реконструкції. Ці діалоги є важливими для побудови інклюзивних та поінформованих спільнот, здатних вирішувати складні проблеми, що виникають внаслідок конфлікту.

Підтримка психічного здоров'я: арт-терапія та громадські мистецькі програми можуть надати життєво важливу підтримку психічного здоров'я тим, хто постраждав від війни. Пропонуючи невербальні засоби вираження, ці ініціативи можуть допомогти людям опрацювати свій досвід і відновити відчуття контролю та волі. У різноманітних умовах, починаючи від таборів для біженців і закінчуючи реабілітаційними центрами для ветеранів, втручання, засновані на мистецтві, продемонстрували значну користь у зменшенні симптомів травми та покращенні добробуту.

Зберігаючи та вшановуючи досвід тих, хто пережив війну, візуальне мистецтво сприяє стійкості спільнот. Ці художні твори служать нагадуваннями про минулу боротьбу та тріумфи, створюючи відчуття безперервності та сили. Вони можуть надихнути майбутнє покоління вчитися на історії та прагнути до миру та справедливості.

Образотворче мистецтво відіграє вирішальну роль як у збереженні пам'яті про війну, так і в допомозі у процесі подолання її травми. За допомогою різних форм художнього вираження досвід і наслідки конфлікту фіксуються та передаються, гарантуючи, що вони не будуть забуті. Мистецтво надає індивідам засіб переробити свою травму, а суспільству — брати участь у колективних роздумах і зціленні. Оскільки ми продовжуємо протистояти спадщині минулих

конфліктів і долати нові, візуальне мистецтво залишатиметься важливим інструментом для сприяння порозумінню, примиренню та миру.

Висновок розділу III.

Розділ III всебічно досліджує культурний вплив кіно на суспільство, зосереджуючись особливо на тому, як фільми формують і відображають колективне розуміння війни. Завдяки детальному розгляду різних жанрів, технік і наративних структур фільму цей розділ висвітлив глибокі шляхи, якими кіно впливає на суспільну свідомість і пам'ять.

У Розділі 3.1 ми розглянули вплив різних жанрів кіно на колективну пам'ять про війну. Цей аналіз показав, що кожен жанр, від документальних фільмів до наукової фантастики, пропонує унікальні перспективи та впливає на те, як аудиторія запам'ятовує та інтерпретує історичні конфлікти. Документальні фільми забезпечують достовірність фактів, драми викликають емоційне залучення, бойовики створюють культові образи, а наукова фантастика пропонує критичні роздуми через алегорії та уяву.

Розділ 3.2 присвячений кіно як інструменту збереження історичної пам'яті. Документуючи та інтерпретуючи історичні події, фільми відіграють вирішальну роль у підтримці та передачі історичної свідомості поколінням. Були продемонстровані такі методи, як документальний реалізм, історичні драми та біографічні фільми, щоб зробити історію доступною та захоплюючою, забезпечуючи запам'ятовування та розуміння визначних подій і діячів.

У розділі 3.3 ми досліджували формування соціального сприйняття війни через кінематограф. Цей розділ продемонстрував, як конкретні кінематографічні прийоми, такі як реалізм, драматизація та символізм, формують ставлення суспільства до конфлікту та його учасників. Викликаючи емоційну реакцію та сприяючи співпереживанню, фільми можуть суттєво впливати на те, як суспільства сприймають і розуміють складність війни.

Розділ 3.4 досліджує роль візуального мистецтва у збереженні пам'яті про війну та подоланні воєнної травми. Мистецтво виступає потужним засобом вираження та інтеграції травматичних переживань, сприяючи як індивідуальному, так і колективному зціленню. Візуальні мистецтва зберігають культурну пам'ять і забезпечують простір для емоційного звільнення та відновлення, допомагаючи суспільству глибше зрозуміти та пережити наслідки війни.

Загалом у цьому розділі підкреслено життєво важливу роль кіно у формуванні культурної та соціальної динаміки. Відображаючи та впливаючи на суспільну свідомість, фільми сприяють постійному формуванню та еволюції суспільних цінностей і колективної пам'яті. Культурний вплив кіно на суспільство, особливо в контексті війни, залишається важливою сферою дослідження, пропонуючи цінну інформацію про те, як ми розуміємо наше минуле, теперішнє та майбутнє та взаємодіємо з ними. Завдяки безперервним дослідженням і аналізу науковці можуть глибше висвітлити складний зв'язок між кіно та суспільством, покращуючи наше оцінювання потужної ролі, яку фільми відіграють у формуванні нашого світу.

Загальний висновок

У ході цієї роботи було проведено всебічний аналіз впливу кіно на культурні сприйняття та суспільні цінності, особливо у контексті війни. Дослідження охоплювало культурний аналіз, теоретичне обґрунтування та детальний аналіз фільмів, виявляючи глибокий вплив кінематографічних уявлень на колективну пам'ять, історичну свідомість та соціальні настанови.

У розділі I була представлена культурна аналітика військової травми у європейському кіно середини XX століття. Розглядаючи історичний контекст та розвиток кінематографа у цей період, ми показали, як режисери використовували своє мистецтво для зображення психологічних та соціальних наслідків війни. Було досліджено культурний та символічний вимір військової

травми, демонструючи, як ці уявлення формували та були сформовані суспільним сприйняттям. Цей розділ підкреслив важливу роль кіно в артикуляції складних реалій війни та її наслідків, сприяючи глибшому розумінню культурної ідентичності та колективної пам'яті.

Розділ II зосереджений на теоретичному аналізі уявлень військової травми у кіно. Ми простежили формування та еволюцію мотивів військової травми, досліджували використання символізму та міфотворчості у культурних наративах про війну та проаналізували взаємодію між індивідуальними та колективними травматичними переживаннями. Цей розділ висвітлював теоретичні рамки, які лежать в основі кінематографічних зображень травми, надаючи розуміння того, як ці уявлення впливають на ширші культурні та психологічні процеси.

У розділі III було досліджено культурний внесок кіно в суспільство, особливо через його уявлення про війну. Ми розглянули, як різні жанри фільмів формують колективну пам'ять, роль кіно у збереженні історичної пам'яті та формування соціальних сприйнятів війни через кінематограф. Цей розділ також виділила перспективи подальших досліджень у галузі культурних досліджень війни, визначаючи нові галузі інтересів та пропонуючи нові теоретичні та методологічні підходи.

Досягнення цілей та завдань роботи

Цілі та завдання роботи, сформульовані у вступі, були повністю реалізовані в ході дослідження:

Аналіз впливу військової травми на культурні та історичні процеси у Європі середини XX століття:

Ми досліджували, як військова травма відбивалася та інтерпретувалася у європейському кіно, демонструючи її вплив на культурні та соціальні процеси.

Ідентифікація характеристик подання військової травми у візуальних мистецтвах цього періоду:

Було виділено ключові мотиви та стилістичні прийоми, що використовуються режисерами для зображення військової травми, включаючи реалізм, драматизацію та символізм.

Аналіз формування та еволюції мотивів військової травми у світовому кінематографі:

Було проведено огляд історичного розвитку та змін у підходах до зображення війни та травми у кіно з середини ХХ століття до наших днів.

Дослідження символічних та міфологічних засад військової травми у культурних наративах того часу:

Ми розглянули, як міфотворчість та символізм використовувалися для передачі глибинних емоцій та екзистенційних переживань, пов'язаних із війною.

Розуміння значення кінематографічних зображень військової травми для ширшого культурного контексту Європи середини ХХ століття:

Було показано, як кінематографічні уявлення формували суспільну свідомість та колективну пам'ять, а також сприяли формуванню культурної ідентичності.

Дослідження взаємозв'язку між індивідуальними та колективними переживаннями військової травми у фільмах:

Аналіз показав, як індивідуальні історії у фільмах відображають та впливають на колективні сприйняття та пам'ять про війну.

Робота продемонструвала, що кінематограф має унікальну здатність не лише відображати, а й активно формувати культурні та соціальні динаміки. Фільми, завдяки своїм різноманітним наративам і візуальному оповіданню, роблять значний внесок у формування та еволюцію колективної пам'яті, історичної свідомості та соціальних установок.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що вплив кіно на суспільство в контексті війни є важливою областю досліджень, що пропонує цінні інсайти про те, як суспільства розуміють та сприймають свої минулі, сьогодення та майбутні

конфлікти. Продовження досліджень у цій галузі з урахуванням міждисциплінарних підходів дозволить ще глибше зрозуміти складні взаємини між кінематографом та суспільством, сприяючи формуванню більш поінформованої та співчутливої глобальної спільноти.

Список джерел та літератури.

А. Фільмографія

1. Аннакін, Кен, реж. *Довгий день. The Longest Day*, 1962.
2. Аттенборо, Річард, реж. *Молодий Черчилль. Young Winston*, 1972.
3. Бергман, Інґмар, реж. *Ганьба. Shame*, 1968.
4. Бергман, Інґмар, реж. *Сьома печатка. The Seventh Seal*, 1957.
5. Вісконті, Лукін, реж. *Крах проклятих. The Damned*, 1969.
6. Гамільтон, Гай, реж. *Битва за Британію. Battle of Britain*, 1969.
7. Гриффіт, Девід Уорк, реж. *Серця світу. Hearts of the World*, 1918.
8. Де Сіка, Вітторіо, реж. *Викрадачі велосипедів. Bicycle Thieves*, 1948.
9. Ілленко, Юрій, реж. *Біла птиця з чорною відмітиною. The White Bird Marked with Black*, 1970.
10. Коппола, Френсіс Форд, реж. *Апокаліпсис сьогодні. Apocalypse Now*, 1979.
11. Кубрик, Стенлі, реж. *Доктор Стрейнджлав. Dr. Strangelove*, 1964.
12. Куросава, Акіра, реж. *Ікіру. Ikiru*, 1952.
13. Куросава, Акіра, реж. *Рашомон. Rashomon*, 1950.
14. Майлстоун, Льюїс, реж. *На західному фронті без змін. All Quiet on the Western Front*, 1930.
15. Офюльс, Марсель, реж. *Сум і жаль. The Sorrow and the Pity*, 1969.
16. Рене, Ален, реж. *Ніч і туман. Night and Fog*, 1956.
17. Рене, Ален, реж. *Хіросіма, моя любов. Hiroshima Mon Amour*, 1959.
18. Ренуар, Жан, реж. *Велика ілюзія. La Grande Illusion*, 1937.
19. Рід, Керол, реж. *Третя людина. The Third Man*, 1949.

20. Росселліні, Роберто, реж. *Німеччина, нульовий рік. Germany Year Zero*, 1948.
21. Росселліні, Роберто, реж. *Пайзан. Paisan*, 1946.
22. Росселліні, Роберто, реж. *Рим, відкрите місто. Rome, Open City*, 1945.
23. Вайда, Анджей, реж. *Попіл і діамант. Ashes and Diamonds*, 1958.
24. Фелліні, Федеріко, реж. *Страді. La Strada*, 1954.
25. Чіміно, Майкл, реж. *Мисливець на оленів. The Deer Hunter*, 1978.
26. Штаудте, Вольфганг, реж. *Вбивці серед нас. The Murderers Are Among Us*, 1946.

В. Література

1. Alexander, J. C. et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press, 2004.
2. Assmann, J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011.
3. Assmann, J., Czaplicka, J. *Collective Memory and Cultural Identity*. New German Critique, 1995, № 65, pp. 125-133.
4. Bandura, A., Walters, R. H. *Social Learning Theory*. Prentice Hall, 1977, Vol. 1.
5. Baudrillard, J. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 1994.
6. Baudry, Jean-Louis. *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1986, pp. 299-318.
7. Bazin, A. *What is Cinema? Vol. I*. University of California Press, 2004, Vol. 20.
8. Belton, J. *Widescreen Cinema*. Harvard University Press, 1992.

9. Bondanella, P. E. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. Bloomsbury Publishing, 2001.
10. Bondanella, P. *The Films of Federico Fellini*. Cambridge University Press, 2002.
11. Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, 1984.
12. Campbell, J. *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library, 2008, Vol. 17.
13. Caruth, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. JHU Press, 2016.
14. Dittmar, L., Michaud, G. (eds.). *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*. Rutgers University Press, 1990.
15. Erll, A. *The Hidden Power of Implicit Collective Memory*. *Memory, Mind & Media*, 2022, Vol. 1, pp. e14.
16. Felman, S., Laub, D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Taylor & Francis, 1992.
17. Frankl, V. *Man's Search For Meaning*. Random House UK Ltd., 2021.
18. Freud, S. *Mourning and Melancholia*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.
19. Geertz, C. *The Interpretation Of Cultures*. Basic Books, 1973.
20. Halbwachs, M. *On Collective Memory*. University of Chicago Press, 1992.
21. Hall, S. *Encoding/Decoding*. *Culture, Media & Language*. Hutchinson, 1980.
22. Jung, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Routledge, 2014.
23. Lacan, J. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. *Essaim*, 2008, Vol. 21, No. 2, pp. 135-148.
24. LaCapra, D. *Writing History, Writing Trauma*. JHU Press, 2014.

25. Lévi-Strauss, C. *The Structural Study of Myth*. The Journal of American Folklore, 1955, Vol. 68, No. 270, pp. 428-444.
26. Marie, M. *The French New Wave: An Artistic School*. John Wiley & Sons, 2008.
27. McLuhan, M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. MIT Press, 1994.
28. Mulvey, L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Feminism and Film Theory, Routledge, 2013, pp. 57-68.
29. Neupert, R. *A History of the French New Wave Cinema*. University of Wisconsin Press, 2007.
30. Prince, S. *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton University Press, 1999.
31. Reeves, N. *The Power of Film Propaganda*. The Power of Film Propaganda, 2004, pp. 1-276.
32. Remarque, E. M. *Im Westen Nichts Neues*. Routledge, 1984.
33. Rothberg, M. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. University of Minnesota Press, 2000.
34. Rothgeb, C. L. (ed.). *Abstracts of The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. US Government Printing Office, 1971.
35. Shiel, M. *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*. Columbia University Press, 2006.