

**EMBODIMENT AS AN ARCHIVE OF MEMORY:****THE PHENOMENOLOGY OF TRAUMATIC EXPERIENCE IN CINEMA****ТІЛЕСНІСТЬ ЯК АРХІВ ПАМ'ЯТІ:****ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ У КІНЕМАТОГРАФІ****Demura A.A. / Демура А.А.**<https://orcid.org/0000-0002-5409-0836>

PhD Student / аспірантка

Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University

Kyiv, Yaroslaviv Val 40, 01054

Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого

Київ, Ярославів Вал 40, 01054

Анотація. Стаття присвячена аналізу тілесності як засобу фіксації та трансляції травматичного досвіду в аудіовізуальній культурі. На основі феноменологічних підходів Моріса Мерло-Понті та Ділана Трігга, а також теорії втіленого глядача Вівіан Собчак, розглядаються механізми, через які тіло на екрані набуває статусу носія пам'яті. Особлива увага зосереджена на жіночому досвіді війни у фільмах «Для Сами» та «Земля блакитна, ніби апельсин», де тілесність і простір утворюють структури пізнання, опору і турботи. Тілесна репрезентація трактується як альтернативна мова пам'яті, здатна активувати глядацьку залученість на етичному й афективному рівнях. Основний внесок статті полягає у виявленні способів, за допомогою яких тілесність на екрані формує нову естетику свідчення та залучає глядача до переживання травматичного простору як етичного досвіду.

Ключові слова: тілесність, травма, феноменологія, пам'ять, українське кіно, війна, трансформація, простір, монтаж, постпам'ять.

Вступ.

У сучасному аудіовізуальному мистецтві тіло дедалі активніше постає як джерело пам'яті, свідчення і сенсорного досвіду. Візуальна мова фільму, особливо в контексті воєнних і гуманітарних катастроф, зміщується від зображення подій до фіксації станів – тілесної напруги, погляду, порушеного ритуалу. У цьому контексті тілесність виявляє здатність формувати нерациональні, афективні форми взаємодії з травматичним простором.

У межах дослідження пропонується поняття «тілесності як архіву пам'яті» – як форми візуального досвіду, в якій тіло зберігає напругу травми і транслює її через позанаративні естетичні структури. У статті аналізується, яким чином тілесний вимір екранного образу стає способом фіксації травми і формує альтернативну візуальність, побудовану на жестах, ритмах, паузах та просторових деформаціях.



Теоретичне підґрунтя становлять феноменологія сприйняття Моріса Мерло-Понті, концепція простору пам'яті Ділана Трігга, теорія втіленого глядача Вівіан Собчак та культурна теорія постпам'яті Маріанни Гірш. У фокусі – ті типи зображення, де тіло активує простір як поле етичної взаємодії. Така взаємодія виходить за межі емпатійної реакції і активує «режим візуального співпереживання», у якому глядач входить у стан співприсутності з тілесним образом. Етична візуальність у цьому контексті розуміється як форма глядацької відповідальності перед вразливим тілом на екрані – відповідальності, що ґрунтується на уважній присутності. Водночас це і форма підтримки вразливого образу, що потребує не «споживання», а «співбуття». Образ формує зв'язок між тілесністю на екрані й сприйняттям глядача, відкриваючи простір для відповідальності, впізнавання і турботливої уваги.

Феноменологічна оптика тілесної пам'яті, що лежить в основі цього дослідження, співвідноситься з ширшими поняттями сучасної аудіовізуальної теорії. Концепт естетики травми (trauma aesthetics) розглядає травматичний досвід не як сюжетну подію, а як формальну структуру (LaCapra, 1999). Замість наративної цілісності виникає поетика фрагментації, зупинок, тиші, порушень ритму й композиційної напруги. Зображення фіксує не стільки те, що сталося, скільки те, що зупинилося в часі або втратило мову.

Цей підхід близький до концепції *тактильного бачення* (haptic visuality), запропонованої Лаурою Маркс (Marks, 2002). Візуальний досвід у цьому випадку активізується не через дистанцію, а через уявну тілесну близькість – дотик, шорсткість, рух усередину поверхні кадру. Коли тіло на екрані зберігає напругу травми, глядач втягується у співпереживання не логікою оповіді, а сенсорною присутністю. Камера працює як медіатор тактильного зв'язку, де кожен рух, пауза чи погляд набуває ваги без вербального пояснення. У таких випадках тілесність функціонує як точка зустрічі між образом і свідомістю глядача, створюючи умови для афективної участі.



Основний текст.

В умовах війни, аудіовізуальні медіа дедалі частіше звертаються до тіла як до каналу пережитого. Провідні дослідники, зокрема Кеті Карут і Домінік ЛаКапра, акцентують увагу на тому, що травматичний досвід, на відміну від історичного чи біографічного, чинить опір лінійній оповіді. Його структура фрагментована, побудована на повторюваних образах, мовчаннях, розривах і емоційних сплесках, що прориваються у свідомість у несподіваних формах.

Особливого значення у цьому контексті набуває концепція «втіленого глядача», запропонована В. Собчак, яка трактує перегляд фільму як процес, у якому глядач переживає візуальне через власне тіло. Екранне зображення, особливо у випадку з тілесною репрезентацією травми, викликає не абстрактну емпатію, а фізичний відгук – тривожність, напруження, рефлекс. Глядач залучений у візуальний простір як співучасник афективної події.

Паралельно з цим, феноменологічні концепції М. Мерло-Понті та Д. Трігга розкривають тіло як простір, що містить пам'ять через дії, напруження і жести. У цьому підході тіло постає архівом – не метафоричним, а буквально тілесним, що вступає у взаємодію з простором травми, фіксуючи його як внутрішній слід.

Уявлення М. Мерло-Понті про *тіло як простір* матеріалізується у фільмі «Клондайк» (2022, Марина Ер Горбач) через побутову тілесність, що існує серед руїни. Героїня Ірка проживає у хаті, що внаслідок вибуху втратила частину стіни. Її дім – напівзруйнований, але функціонуючий, стає місцем зі стертою межею між внутрішнім і зовнішнім. Це житло без фасаду, зранене середовище, що втратило здатність бути захистом. На тлі цієї рани-простору розгортаються тілесно-побутові дії, які стають втіленням спротиву звичному руйнуванню: перегляд телевізора на дивані перед фотошпалерами з пальмами, збір помідорів зі зруйнованої вибуховою хвилею грядки, перетирання їх у томатну пасту, варіння соку та закатування банок. Такі сцени створюють глибокий контраст між воєнним контекстом і тілесним ритуалом виживання – побут тут стає формою пам'яті, актом збереження звичного порядку серед хаосу.



Окремі епізоди – похід із пластиковими бутлями до резервуару за водою, напування та доїння корови, яку згодом доведеться зарізати (щоб зрештою м'ясо відібрали бойовики) – формують сильний образ простору як зони безсилля, де тіло змушене служити логіці виживання. У цих діях немає сентименту – лише неперервна тілесна праця, яка намагається «притримати» життя у світі, що розпадається. Як стверджує Гастон Бачелар у «Поетиці простору», дім – це місце, де суб'єкт формує «поетичну інтимність», простір, у якому проживається безпека, пам'ять і мрія (Бачелар, 2020, с. 34). Руйнування дому означає злам особистісної структури буття. У випадку Ірки – втрата стіни не лише оголює інтер'єр, але й позбавляє простору внутрішньої тиші та захищеності. Фотошпалери з пальмами – іронічний символ мрії, яку тепер буквально здув вітер війни, а телевизор у відкритому просторі – протез нормальності. «Діалектика внутрішнього і зовнішнього» Г. Бачелара тут втілюється буквально: простір, що мав бути внутрішнім, перетворено на зовнішній; захист – на відкриту рану. Просторовий розлом співіснує з розломом тілесної ідентичності, де жінка – мати, господиня, цивільна – змушена існувати у тілі, що більше не належить безпеці.

У свою чергу, у фільмі «Меланхолія» (2011, Ларс фон Трієр) тіло героїні існує не в ритмі виживання, а в ритмі розпаду – воно в'язне в часі, як сам простір. Маєток, де розгортаються події, трансформується у психогеографічний простір, що повторює меланхолійний стан головної героїні. Статичні плани, плавні рухи камери, сцени тілесної бездіяльності – лежання в ліжку, купання, стояння у тумані – формують сенсорну поетику занурення, де тіло стає метафорою занепаду. Фінальна сцена – створення дитячого куреня з гілля для захисту від космічної катастрофи – символізує відчайдушний жест тілесного інстинкту: створити простір, навіть з уламків, щоб хоч якось ізолювати себе від неминучої катастрофи. Простір стає не притулком, а емоційним еквівалентом приреченості, а тіло – його останнім мешканцем.

Обидві стрічки демонструють, як тілесність і простір у кіно стають засобом мовлення про травму без мови. У «Клондайку» тіло бореться за виживання серед



уламків, у «Меланхолії» – завмирає перед катастрофою, занурюючись у стан спокійного прийняття. У кожному випадку простір втілює травму у формі, доступній глядацькому переживанню через чуттєвість.

У документальному фільмі «Для Сами» (2019, Ваад Аль–Катеб, Едвард Воттс) війна постає не як абстрактна подія чи фон для героїчної оповіді, а як щоденна втілена реальність, що проникає в найвразливіші сфери – материнство, побут, дім. Центральним фокусом стає жіночий досвід, де камера постає як емпатичний орган, що не відділяє суб'єкт від події, а включає його в простір переживання.

Фільм знято самою героїнею. Це занурює глядача у простір, де війна не описується ззовні, а відбувається зсередини – як порушення тіла, розрив звичних ритуалів, руйнування дому. Повсякденне життя зображене в сенсорній напрузі: уламки, бруд, кров, молоко – фрагменти досвіду, що не вкладається у звичні наративи. Тут немає дистанції. Є лише погляд, що триває.

Форма фільму – звернення до доньки режисерки, народженої в епіцентрі катастрофи. Це не просто хроніка подій, а лист із майбутнього минулого. Така адресація змінює тон оповіді: зйомка стає актом турботи, а не лише свідчення. Вона – спроба пояснити світ, у якому дитина з'явилася, зберегти образи для того часу, коли слова, можливо, будуть зайвими. Самозйомка фіксує цілісність героїні попри хаос зовнішнього світу. У кадрі раз у раз повторюються предмети – ковдри, іграшки, посуд. Вони є знаками присутності. У феноменологічному ключі (Merleau–Ponty, 2012; Trigg, 2012) ці речі – продовження тіла. Вони вбирають у себе загрозу, стають носіями пам'яті, вписують людське у нелюдське. Дім тут – не притулок, а напівруїна. І водночас – сцена турботи. Приготування їжі, догляд за дитиною, обійми – не сентимент, а мова опору.

Фільм фіксує стан тотального розламу: між тілом, що зазнає болю, і тілом, що змушене діяти; між домом як простором життя – і домом як руїною; між повсякденністю й екстремальним станом виживання. Але попри цю роздробленість, кадри не розпадаються. Вони тримають цілісність – жіночу,



материнську, живу. Зйомка перетворюється на жест піклування — візуальне продовження тілесної турботи.

Іншу форму цього досвіду ми бачимо у фільмі «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020, Ірина Цілик). Він теж розгортається у жіночому погляді, на тлі війни — цього разу на Донбасі. Але оптика інша: не збереження на руїнах, а створення нового простору всередині них. Камера стає інструментом переосмислення. Мати — Ганна — разом з дітьми створює власний фільм. Не про війну, а про життя поруч із нею. Дім у цьому фільмі — простір перетворення, що функціонує як лабораторія. Тут війна — фон, а не головна дійова особа. Зйомка стає естетичним жестом, що протистоїть страху.

У цих двох фільмах жіноче тіло та простір дому — не об'єкти, а епіцентри досвіду. Вони формують епістемологічну оптику війни: не як батального видовища, а як приватного, чутливого простору. Війна не винесена «за межі», а входить у побут. Вона залишає свої найглибші сліди, проте не знищує суб'єктність. Ці сліди трансформуються у свідчення.

Якщо у «Для Сами» тіло жінки — вразливе, виснажене, втягнуте в щоденну боротьбу за життя, перебуває в стані постійного ризику, то в «Земля блакитна...» воно постає у русі трансформації. Цей фільм не лише документує травму, а змінює її через красу, гру, образ. Сцени зйомок у підвалі, експерименти з тінями, розфарбовані стіни, м'яке світло — все це творить автономну естетику всередині катастрофи, інша логіка виживання: не задля забуття, а задля творення сенсу. Війна тут присутня, але не головує. Вона — фон, який персонажі поступово перетворюють на матеріал для нового погляду. Діти у цьому процесі не виконують роль мовчазних свідків — вони стають суб'єктами оповіді, інтерпретаторами власного досвіду. Їхня участь у створенні фільму є актом суб'єктності, а не лише виживання.

В обох стрічках — «Для Сами» та «Земля блакитна...» — жіночий досвід війни не зводиться до ролі жертви. Камера, материнство, повсякденні ритуали перетворюються на мову опору, на спосіб відстояти себе в умовах руйнації. Простір дому, хоча й зраний, все ще утримує людське — не ілюзією безпеки, а



жестами турботи, моментами співбуття, творчістю. І саме ця напруга між руїною і тілесним опором, між розпадом і естетичним жестом дозволяє обох фільмам говорити про війну не через шум катастрофи, а через тишу присутності.

У цьому сенсі особливої ваги набуває формування візуальних архівів, що у майбутньому слугуватимуть джерелом постпам'яті. Як зазначає Маріанна Гірш, постпам'ять – це форма трансгенераційної пам'яті, що не походить із власного досвіду, а передається через образи, візуальні й вербальні наративи, емоційні моделі засвоєння (Hirsch, 1997, р. 22). У випадку України, де війна триває і пам'ять ще глибоко вкорінена в досвіді живих, уже сьогодні створюються аудіовізуальні ресурси – документальне кіно, цифрові щоденники, персоналізовані архіви – які матимуть тривалу культурну дію. Ці образи не лише фіксують травматичний досвід, а й творять потенціал для його подальшого осмислення наступними поколіннями, які не матимуть прямого зв'язку з війною, але житимуть у сформованому нею полі пам'яті. Дослідження цих процесів у майбутньому потребуватиме поєднання візуального аналізу з концептуальними підходами до культурної пам'яті – зокрема в перспективі постпам'яті як динамічного, естетично й етично забарвленого способу репрезентації історичної травми.

У фільмах «Швидкий бігун» (Захаріас Кунук, 2001) та «Атлантида» (Валентин Васянович, 2019) досвід травми репрезентується через граничне зіткнення тіла з простором – не як тлом події, а як активним носієм історичного сліду. Обидві стрічки зосереджуються на персонажах, що перебувають у стані радикального винятку: їхні тіла опиняються в межевому середовищі, де звичні координати буття більше не діють.

У «Швидкому бігуні» дія не артикулюється через діалог чи сюжетну логіку. Тут простір говорить першим. Арктичний ландшафт не просто обрамляє події – він виступає їх безпосереднім учасником. Сцена втечі головного героя босоніж по кризі втілює поняття «чистої тілесної пам'яті» – пам'яті, що не фіксується словами, а прописується в жесті, напрузі м'язів, ритмі дихання. Цей рух – не втеча в класичному наративному сенсі, а тілесна емансипація: прорив із



замкненого кола родинного насильства в ландшафт, який пам'ятає, але не засуджує.

Ділан Трігг у праці *The Memory of Place* (2012) пропонує концепт «тілесності середовища», в якому простір діє не як нейтральне тло, а як активний учасник у формуванні пам'яті. «Пам'ятати місце – означає пам'ятати, як тіло було в ньому», – зазначає він. У цьому сенсі біг героя по кризі є актом не стільки фізичного порятунку, скільки онтологічного жесту, що відновлює тілесну суб'єктність через сенсорну взаємодію з простором. Холод, лід, ритм дихання стають тим, що витісняє травму з площини минулого у живу, теперішню присутність.

Натомість в «Атлантиді» Валентина Васяновича тіло перебуває не в русі, а в стані знерухомлення, ізоляції, паралітичного повторення. Постапокаліптичний Донбас постає як застигле середовище й водночас функціонує як «зона винятку» — простір поза правом, поза часом, поза майбутнім. Цей термін, введений Джорджо Агамбеном (*Homo Sacer*, 1999), означає простір, у якому тіло перебуває в юридичній і соціальній суспензії – не мертво, але й не включене у політичне життя. Герой фільму – колишній солдат – навчається працювати в службі ексгумації тіл. Його щоденний ритуал – відкопування, зважування, транспортування – є монотонною тілесною дією, позбавленою сенсу, але насиченою пам'яттю.

Простір у «Атлантиді» не відображає катастрофу – він і є катастрофа. Пейзаж зруйнованих будівель, пересохлих річок, токсичних ландшафтів не пропонує ні притулку, ні опору. Це середовище, у якому тіло функціонує як залишок, залишений без перспективи. Тут тіло – не медіум майбутнього, а носій «голоного життя», що лише свідчить про факт виживання. Пам'ять не зберігається у словах – її переносять речі, руїни, залишки тіл, що лежать у землі.

Попри формальну протилежність – рух у «Швидкому бігуні» і стагнація в «Атлантиді» – обидва фільми пропонують спільну оптику: тілесність як межовий досвід, в якому простір і пам'ять зливаються в одне. У першому випадку – через сенсорну активацію і ритм, у другому – через повторення і тишу. У кожному з



них тіло перестає бути інструментом дії і перетворюється на архів – втілений, втомлений, уразливий.

Цей тип тілесної репрезентації формує нову етику візуального: пам'ять не є подією, вона передається через дотик, втому, фізичну присутність. Простір постає не як мапа, а як поверхня пам'яті – така, що її можна лише пройти босоніж або розкопати руками.

Висновки.

Аналіз аудіовізуальних репрезентацій травми у фільмах різних жанрів засвідчує зростання ролі тілесного як способу збереження і трансляції пам'яті. Екранне тіло виявляє здатність не просто фіксувати наслідки катастрофи, а структурно впливати на ритм зображення, пластику простору, динаміку кадру. Через жест, втому, погляд, через ритуал дії у зруйнованому середовищі фільм набуває властивості сенсорного архіву, в якому пам'ять не відтворюється, а активується.

Тілесність постає не як ілюстрація досвіду, а як інфраструктура афективного переживання. Такий підхід змінює оптику глядацького сприйняття: тіло на екрані формує умови для етичної взаємодії з простором, в якому відсутність слова не перешкоджає свідченню. Цей досвід вимагає залучення нерационального рівня – уваги, що ґрунтується на дотику, втомі, тиші.

Кінофільми, проаналізовані в межах цієї роботи, створюють специфічну форму візуального свідчення, де камера функціонує як орган відчуття, а тілесна присутність героїв формує мову пам'яті. Тіло у кінематографі виявляє себе як архів, що здатен зберігати досвід без вербальної фіксації. Цей архів активується в конкретних топологіях: руїні, покинутому домі, відкритому ландшафті, щоденній рутині. У таких умовах тілесність конструює нову екранну етику – зосереджену не на репрезентації події, а на сповільненому проживанні її залишків.

Подальше дослідження втіленої пам'яті у візуальній культурі потребує розширення методологічного поля за межі феноменології – із залученням візуальної антропології, критичної теорії афектів, тілесної герменевтики.



Особливо перспективним виглядає аналіз гібридних форматів – VR - документалістики, аудіовізуальних щоденників, цифрових архівів війни – де тілесна присутність поєднується з алгоритмічним монтажем пам'яті.

Література:

1. Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception*. Trans. D. A. Landes. Routledge.
2. Trigg, D. (2012). *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*. Ohio University Press.
3. Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
4. Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.
5. LaCapra, D. (1999). Trauma, Absence, Loss. *Critical Inquiry*, 25(4), 696–727.
6. Marks, L.U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Abstract. This article examines embodiment as a means of registering and transmitting traumatic experience in audiovisual culture. Drawing on the phenomenological approaches of Maurice Merleau-Ponty and Dylan Trigg, as well as Vivian Sobchack's theory of the embodied spectator, the study explores how the body on screen acquires the status of a memory carrier. Special attention is given to the female experience of war in the films *For Sama* and *The Earth Is Blue as an Orange*, where embodiment and space constitute structures of knowledge, resistance, and care. Bodily representation is interpreted as an alternative language of memory, capable of engaging the viewer on both ethical and affective levels. The main contribution of the article lies in identifying the ways in which screen embodiment generates a new aesthetic of witnessing and invites the viewer to encounter traumatic space as an ethical experience.

Keywords: embodiment, trauma, phenomenology, memory, Ukrainian cinema, war, transformation, space, montage, postmemory

Науковий керівник: канд. мист., проф. Мусієнко О.С.

Стаття відправлена: 25.05.2025