

Це пряма відсилка до великих китайських майстрів минувшини, які сповідували концепцію Дао в мистецтві, згідно з якою світ містить у собі усе багатство можливих трансформацій від малого до великого. Так, і в диптиху художника з нібито абстрактних форм постають гори і хмари, дерева і пасма туману над невидимими водними просторами: абстрактна композиція перетворюється на пейзаж в жанрі «гори й води».

*М. Шарпило*

## **ФОТОВІЗУАЛЬНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ ГОЛОКОСТУ**

*M. Sharpylo*

### **THE PHOTOVISUAL DIMENSION OF THE CULTURAL MEMORY OF THE HOLOCAUST**

Етичність репрезентації Голокосту для наукового кола залишається дискусійною темою, оскільки візуальне інсценування спогадів про подію активізує травматизацію суспільства. Саме тому публічне споживання комеморативних практик обмежуються традиційними ритуалами вшанування, що зосереджуються навколо меморіального концепту. Разом з цим виникає проблема доцільності використання культурних артефактів, які покликані вможливити апробацію суспільної рефлексії на жахливу подію. Вони представлені сконструйованими образами, які здатні транслювати масштаби Голокосту та не спотворювати колективну пам'ять ірреальними фактами. Цю думку доповнює теза медіазнавиці Барбі Зелізер, яка зазначила, що соціум потребує ефективних візуальних способів представлення трагічної події для розуміння втрат єврейського народу. До цього визначення варто додати, що Голокост стає зрозумілим суспільству лише тоді, коли форми його культивування використовують доступні інтерпретаційні коди (книги, фільми, ін.) Успішно нарація трагедії консолідує національні та культурні відмінності у фотографії.

Представлення Голокосту за допомогою фотофіксації являє собою візуальну комеморацію, яка поєднує культуру пам'ятати та виражену саморефлексію глядача. Зображення синтезують складний конгломерат тексту та образу — автентичного й впізаного. На це зокрема звертає увагу німецький соціолог Себастьян Шенеманн, стверджуючи, що фото формують медіальну пам'ять Голокосту, трансформуючи статичну модель пережитого досвіду.

Фотофіксація часто використовує візуальне обмеження. Існує тенденція виокремлення певних світлин, які стають культовими і трагедія асоціюється виключно з ними. У цьому контексті варто згадати серії знімків відомих фотографів — сучасників Голокосту: Романа Вишняка «Втрачений світ» (1935–1939 рр.), Жульєна Брайяна «Варшавське гетто» (1939–1940 рр.), Менделя Гроссмана «Лодзинське гетто» (1939–1944 рр.) Митці зображують втрати євреїв як найбільшу світову біль. Підхід до досяжності подібних робіт вимагає від глядача зосередити увагу насамперед на фігурах юдеїв. Фотографи зображають німе очікування трагедії монохромною статикою візуального фону. Споглядач використовує партисипацію для усвідомлення катастрофи сотень невідомих йому імен.

Трансляція змісту Голокосту стає проблематичною, якщо досліджувати її через призму кадрів фотографів-нацистів, де акцент переноситься на панівну роль злочинця та його безкарність. Режимний фотограф Генріх Гофман (портрети

Адольфа Гітлера, 1920–1944 рр.), численні наглядачі концтаборів на кожному своєму знімку утверджували триумф Райху. У таких пропагандистських фото є чітка семіотична композиція. Вбивця завжди позує камері зі зброєю, домінуючи над жертвами. Виникає проблема моральності робіт, тому що вони у повній мірі використовують маніпуляцію щодо покірності євреїв до своєї страшної долі.

З цим каноном співзвучні світлини, зроблені на території України під час Голокосту. Яскравими прикладами є: «Останній єврей Вінниці» (1941 р.), «Фотографія солдатів СС в Івангороді» (1942 р.), «Сирецький концтабір» (1943 р.) «Бабин Яр» (1941 р.) Йоганесса Геле. Знімки фіксують плинність трагедії, вбудовують її у реальність, де смерть відбувається поряд з домінантою байдужості оточуючих. Фото тримають глядача у напруженні, створюючи дисонанс моральності, шоку. Не менш дискусійною в цьому є роль фотографа частіше аноніма, що є бездіяльним спостерігачем й креатором культурної моделі презентації Голокосту через суб'єктивне бачення.

Варто згадати сучасні візуальні проекти, над якими працюють відомі фотографи сьогодення. Вони знімають уцілілих у катастрофі та репрезентують трансформацію колективної травми через знімки: «Лонка» (США, 2022 р.), «Останні шведські свідки Голокосту» (Швеція, 2018–2023 рр.), «25 свідків Голокосту» Кондрата Мюллера (Німеччина, 2022 р.)

Таким чином, окреслена фотографічна перспектива є важливою для вивчення культурної пам'яті єврейського народу та її функціональної ролі у реалізації комеморативних практик. Голокост існує поряд із потребою у рефлексивному підході до візуальних досліджень світлин, особливо тому, що вони зосереджені на історії жорстокості та етнічному знищенні.

*В. Сусак*

### **МІЖ САРКАЗМОМ І СПІВЧУТТЯМ. УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В АМПЛІТУДАХ ВІЙНИ**

*V. Susak*

### **BETWEEN SARCASM AND COMPASSION. UKRAINIAN ART IN THE AMPLITUDES OF WAR**

Війна збільшує амплітуду почуттів, вчинків до максимуму і видає, вичавлює, вириває нові твори мистецтва. Як відреагували українські художники на російське вторгнення в Україну? Ті, хто на війні, не мають можливості малювати. Ті, хто не на війні, реагують по-різному, як і належить митцям. Цифрова фотографія миттєво фіксує події, які одразу ж потрапляють в Інтернет. Колажі, плакати, відеоролики, інсталяції також належать до «швидкісних» мистецьких практик, що дозволяють тут же поширити образ-вислів у мережі. Особливістю війни у 21-му столітті стало те, що завдяки соцмережам, «війна у нас в кишені» (Альбіна Ялоза).

У ставленні до агресора домінують сарказм та іронія. Дуже часто художники обирають відомі всім зображення, куди втручаються зі своїм візуальним контентом, що надає новий сенс. Комп'ютерні програми надають можливість поєднувати і робити безліч маніпуляцій, мемами стало багато творів російського мистецтва (Ігор Гусев, Катерина Лісова).

Сарказм, іронія стосовно ворога змінюються у роботах українських митців на *співчуття до своїх*: загиблих і замордованих; на героїзацію української армії,