

КИЇВСЬКА ШКОЛА ЕКОНОМІКИ
МАГІСТЕРСЬКА ПРОГРАМА З ДОСЛІДЖЕННЯ ПАМ'ЯТІ ТА ПУБЛІЧНОЇ ІСТОРІЇ
ДИПЛОМНА РОБОТА

«КОМУ НАЛЕЖИТЬ ЗВУК?

Звук як джерело: аудіальна історіографія у часі травми. Фокус Україна»

Студентка: Вероніка Складорова

Науковий керівник: Богдан Шумилович

Для здобуття освітнього ступеня: Магістр
за спеціальністю: 032 Історія та археологія

Київ 2026

Анотація	Помилка! Не вказано ім'я закладки.
ВСТУП	4
Джерельна база	Помилка! Не вказано ім'я закладки.
Аналізовані методологічні терміни та концепти ..	Помилка! Не вказано ім'я закладки.
РОЗДІЛ 1. Слух як втілене знання: нейробіологія чуттів, ієрархія «зір-звук» і генеалогія sonic turn	16
1.1. Нейробіологія слуху	Помилка! Не вказано ім'я закладки.
1.2. Умовна ієрархія чуттів	Помилка! Не вказано ім'я закладки.
1.3. Дослідження пам'яті і звуковий архів.....	Помилка! Не вказано ім'я закладки.
РОЗДІЛ 2. Ехо проти Нарциса: методологічна позиція і практика архіву	25
2.1. Міф про Ехо і Нарциса як структурна умова.....	26
2.2. Слухання як практика: тіло, текст і феміністичне вухо.....	27
РОЗДІЛ 3. Звук травми, «trauma time» і Перехідне Правосуддя	32
3.1. Звук травми як форма trauma time	33
3.2. Звукове свідчення і політика слухання	Помилка! Не вказано ім'я закладки.
3.3. Тиша, відсутність і межі вербального свідчення	37
РОЗДІЛ 4. Звук у полі влади і пам'яті: міжнародні кейси аудіальної історіографії	39
4.1. Звуковий контроль у соціалістичних суспільствах	Помилка! Не вказано ім'я закладки.
4.2. Постколоніальне місто і звукова пам'ять: Бейрут, Джакарта, Рурська область	Помилка! Не вказано ім'я закладки.
4.3. Звук - політичний інструмент війни, і пропаганди	42
4.4. Forensic listening і звуковий архів як доказ	43
РОЗДІЛ 5. Український кейс: звук війни, деколонізація і нові форми аудіального архіву	46
5.1. Звуковий ландшафт повномасштабного вторгнення: сонічна колоніальність і резилієнтність	47
5.2. Аудіальний спротив: колективні звукові практики українських митців	50
5.3. Інфраструктура аудіальної пам'яті: мистецькі та архівні ініціативи в Україні ...	52
РОЗДІЛ 6. Звук, архів і перехідне правосуддя	56
6.1. Trauma time і межі класичного свідчення	56
6.2. Окулярцентризм перехідного правосуддя і проблема звукового свідчення	57
6.3. Transitional archive: український контекст	58
6.4. Етика слухання і потенційний протокол роботи з травматичним звуковим архівом	60
ВИСНОВКИ	Помилка! Не вказано ім'я закладки.
Список літератури	66
Аудіо-архіви та емпіричні джерела	Помилка! Не вказано ім'я закладки.

Анотація

Робота досліджує, як звуковий матеріал змінює практику та етику історіографії пам'яті у контексті Перехідного Правосуддя в Україні. Повномасштабне вторгнення 2022 року створило великий цифровий звуковий архів війни: голосові повідомлення, польові записи, мистецькі документальні проєкти, що існують поза інституційними рамками збереження. Робота обґрунтовує необхідність зміни епістемологічної ієрархії, що ототожнює істину з візуальним матеріалом, і пропонує методологічну позицію не-привласнювального слухання (фігура Echo у Г. Співак) як альтернативу редукції звуку до транскрипту. Порівняльний аналіз міжнародних та українських кейсів демонструє, що звуковий ландшафт є водночас свідченням, інструментом влади та формою колективної пам'яті.

Ключові слова: аудіальна історіографія, звуковий архів, trauma time, перехідне правосуддя, sound studies, культурна пам'ять, деколонізація.

Кількість

слів:

18353

Методологія роботи поєднує три рівні аналізу. На теоретичному рівні — осмислення рамки trauma time (Дж. Едкінс) у перетині з нейробіологією травматичної пам'яті, культурною географією звуку та методологічною позицією Echo (Г. Співак, 1993). На компаративному рівні — аналіз міжнародних кейсів аудіальної історіографії, де фокусом є метод, що забезпечує не-привласнювальне слухання. На емпіричному рівні — аналіз українських мистецько-архівних проєктів (“Warbound”, “Repeat After Me II”, “Голоси мирних”, “Слушні речі”, “Дім звуку”) через процедуру густого опису (Гірц) і ритмоаналізу (А. Лефевр). Мнемосинефонія Л. Манасафі (польовий запис + архів + напівструктуроване інтерв'ю) використовується як робоча альтернатива класичній транскрипції й веде до додатку - можливого опису одиниці збереження аудіального архіву.

ВСТУП

«Що таке нація? Це колективна пам'ять, яка тією чи іншою мірою поширюється на всіх нас — через школу, а також через різноманітні спільні традиції: пам'ятники, пісні, гімни, музику і літературу. Все це робить нас єдиною нацією. Завдяки всьому, що є пам'яттю, ми живемо як окреме ціле.»

Лешек Колаковський (2008), цит. за: Bernhard, Kubik (eds.), 2014

В європейській науковій традиції знання, отримане «на власні очі», історично вважається найбільш достовірним, тоді як аудіальне лишається у режимі суб'єктивного та афективного. Колаковський перераховує офіційні звуки нації: пісні, гімни, музику. Але нація складається також зі звуків, яким ніхто не дав статусу: із сирен о третій ночі, голосів людей та тварин, войс-повідослень записаних на телефон та загалом змін звукових ландшафтів міст, лісів, моря і т.д.. Що відбувається, коли ці звуки стають джерелом, що може бути втрачено. Де має бути місце такій пам'яті для історіографії?

Технологічний розвиток остаточно закріпив ієрархію чуттів на матеріальному рівні. Збільшувальне скло з'явилося на кілька століть раніше за фонограф (1877) і телефон (1876), і ця затримка є прямим наслідком філософської аксіоми де істина «розкривається погляду». Звук не випадково лишався «поза архівом» він навіть не мав до архіву технічного доступу. А. М. Каннгізер вичерпно сформулювала таку ієрархічну вертикаль: *«sound has classically been subjugated to the ocular because of its association with subjective emotionality»*^{1,2}

Майкл Булл і Лес Бек у програмній передмові до «The Auditory Culture Reader» (2003) констатували, що західна культура «привілеювала візуальне над іншими чуттями у репрезентації соціального світу», і запропонували «purposeful return to the auditory» як методологічну корекцію. Джеймс Дробнік у вступі до «Aural Cultures» (2004) ввів термін «sonic turn» як зміну парадигми, в якій звук визнається повноцінним джерелом історичного

¹ Kanngieser, A. M. Sonic colonialities. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 2023, p. 2.

² Укр.: «звук класично підпорядковувався візуальному через його асоціацію з суб'єктивною емоцією, нестабільністю, відсутністю чітких меж».

й теоретичного знання. «The soundscape is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape or an acoustic environment as a soundscape.»³ Те, що не фіксується оком, часто не фіксується взагалі. Аудіальне свідoctво зникає не тому, що його бракує, а тому, що його не вважають знанням. Архів як інститут успадковує цю логіку: він береже документ, ноту, фотографію й систематично недооцінює те, що можна лише почути.^{4,5,6}

Сучасне нормативне формулювання подано у розділі А. Фібіґа «Soundscape: A Construct of Human Perception» (2023), де саундскейп визначений уже не як «будь-яке акустичне поле», а як перцептивний конструкт, що його слід методологічно відрізняти від фізичного акустичного середовища. Ця лінія інституційно закріплена стандартом ISO 12913-1:2014 (An acoustic environment as perceived or experienced and/or understood by a person or people, in context), який визначає саундскейп через трійцю «люди + акустичне середовище + контекст». Для цієї роботи це принципово: якщо саундскейп за визначенням є конструктом сприйняття, то питання «хто слухає і з якої позиції» постає не як додаткове уточнення, а як конститутивне.⁷⁸

Стандарт ISO 12913 є значущим як свідoctво моменту, коли звук отримав інституційне визнання “об’єкту знання”, що є історично недавнім і далеко не універсальним. Саундскейп як конструкт позиції слухача безпосередньо ставить питання, яке адресує Ехо Співак:

³ Bull, M., Back, L. (eds.). *The Auditory Culture Reader*. Berg, 2003.

⁴ Sonic turn (звуковий поворот) — поняття, що описує зростання уваги гуманітарних наук до звуку як окремого об’єкта дослідження починаючи з 1990-х рр., за аналогією з linguistic turn та visual turn.

⁵ Укр.: «цілеспрямоване повернення до аудіального» — Булл і Бек описують необхідність свідомого звернення до слуху як інструменту знання.

⁶ Укр.: «Саундскейп — це будь-яке акустичне поле дослідження. Ми можемо говорити про музичну композицію як про саундскейп, або про радіопередачу як про саундскейп, або про акустичне середовище як про саундскейп» (Шефер, 1977).

⁷ Fiebig, A. (2023). Soundscape: A construct of human perception. In B. Schulte-Fortkamp et al. (Eds.), *Soundscapes: Humans and their acoustic environment*. Springer.

⁸ ISO 12913-1:2014. Acoustics — Soundscape — Part 1: Definition and conceptual framework.

питання про те, хто чує, звідки і з якою епістемологічною авторитетністю, є невіддільним від того, що чується.

Анна Квічалова у лекції «Sonic Turn: Sound Studies and the Other History» і монографії «Listening and Knowledge in Reformation Europe» (Kvíčalová, 2019) пропонує читати звукову історію як «іншу історію модерності», альтернативну генеалогію Нового часу з чотирма опорними кейсами: Реформація як перший великий проєкт перевлаштування слухання, фізіологія слуху XIX ст., акустична екологія і практики ідентифікації голосу (voiceprints, Stasi). Ця робота стверджує, що аудіальний архів є не ілюстрацією до вже відомих наративів, а самостійним джерелом здатним артикулювати те, чого письмовий документ не містить і чого усне свідectvo не відтворює в повній мірі. Звук не просто супроводжує подію: він фіксує її афективний і тілесний вимір у режимі реального часу, до того як пам'ять встигає впорядкувати пережите у прийнятну форму. Кому належить цей звук і хто вирішує, чи він стане частиною архіву є питанням не тільки збереження, а й влади та ієрархії.

У викладі А. Квічалової є також підсилення цієї позиції, виключення звуку з визнаного архіву і виключення звуку як форми історичного свідectва, це один і той самий жест: «інша історія модерності» залишилася ненаписаною, бо залишилася непочутою. Аудіальний поворот є, таким чином, не доповненням до наявної історіографії, а викликом умовам, за яких ця історіографія конституювала себе як знання.

Питання влади над звуком розвиває у філософському ключі розвиває Саломе Вогелін у «The Political Possibility of Sound» (2018): звук створює «невидимі спільноти» слухачів, і саме ця невидимість робить аудіальне політично вразливим — те, що не видно, легше виключити з архіву та з політичного порядку денного. Вогелін пропонує «listening as political practice», слухання як форму політичної участі, що не зводиться до споживання інформації, а є активним конструюванням спільного простору (Voegelin, 2018).

Пітер Берк у передмові до збірника «New Perspectives on Historical Writing» (2001) сформулював те, що стало однією з центральних методологічних настанов «нової культурної історії»: розширення поняття «джерело» за межі документа, включення зображень, ритуалів, усних практик і, врешті, звуку. Берк говорить про «expansion of the historical source base», покликану відновити голоси та досвіди, витіснені з традиційного архіву. Ця книга є прямою базовою умовою для аргументу даної роботи: звуковий архів не

є «менш надійним» доповненням до писемного, він є структурно іншим типом свідчення, що відкриває вимір досвіду, недоступний через текст (Burke, 2001).⁹

Алехандро Кастільєхо-Куельяр у дослідженні Колумбійської комісії правди вводить поняття «politics of the audible», політики чутного. Аналізуючи, які голоси комісія здатна почути, а які залишаються поза межами фіксованого протоколу, він показує, що будь-яка інституційна робота зі звуком є водночас роботою з владою: вибір мікрофона, мови, формату запису і режиму архівування визначає, що увійде до пам'яті перехідного правосуддя. «The Audible Past» Стерна і «politics of the audible» Кастільєхо-Куельяра, це два боки одного питання: перший показує, як у XIX ст. звук почав вважатися гідним збереження, другий, що у XXI ст. цей процес залишається структурно нерівним (Castillejo-Cuéllar, 2023).¹⁰

У цій ієрархії є й гендерний вимір, на який звертають увагу дослідники звуку: авторитет візуального традиційно кодувався як маскулінний науковий погляд, вимірювальне око, об'єктивний свідок, тоді як аудіальне фемінізувалось як афективне, ненадійне, інтимне. В цій думці я спираюсь зокрема (та не лише) на образ Ехо, у трактуванні Ґ. Співак. Вона не випадково є жіночою фігурою бо маргіналізація голосу з архіву несе слід ширшої політики того, кому дозволено продукувати знання.

Аналогію між маргіналізацією звуку та маргіналізацією гендеру в історіографії допомагає зрозуміти досвід гендерних студій. Джоан В. Скотт, американська історикиня та піонерка гендерної аналітики, у програмній статті «Gender: A Useful Category of Historical Analysis» (Scott, 1986, pp. 1053–1075) пропонує актуальну методологічну аналогію. Скотт показала, що гендер, подібно до звуку, не є «додатковою» категорією, яку можна просто «включити» в наявну історіографію; він потребує перегляду самих засад дисципліни. Звук як аналітична

⁹ Укр.: «розширення бази історичних джерел» — П. Берк про розширення переліку того, що може бути визнане історичним джерелом.

¹⁰ Politics of the audible (політика чутного) — поняття Алехандро Кастільєхо-Куельяра, що описує механізми, якими інституції визначають, що може бути почутим як свідчення, а що залишається за межами слухання. Див.: Castillejo-Cuéllar, A. A Listening Device: Colombia's Truth Commission and the Politics of the Audible.

категорія ставить аналогічний виклик: не просто «додати» аудіальне до візуального, а радше переосмислити саму структуру джерельної бази та методу.

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну у лютому 2022 року створило безпрецедентний за обсягом і швидкістю масив аудіальних свідочств: від записів сирен і обстрілів до голосових повідомлень із підвалів і радіоефірів перших годин, прямих трансляцій і т.д. Більша частина цього матеріалу існує поза офіційними архівними протоколами у месенджерах, соціальних мережах, приватних телефонах. Це ставить конкретне і невідкладне питання: за якими критеріями вирішується, що з цього варте збереження, хто має право визначати ці критерії і що зникне, якщо відповіді не буде.

Академічна спільнота починає системно фіксувати цей масив. Поява у 2025 році першого тематичного збірника, присвяченого звуку часів війни в Україні (Konovalova, Musienko et al., 2025), є показовою: аудіальне стає самостійним полем дослідження задовго до того, як виробляться стабільні протоколи роботи з ним. Паралельно звіт Robert Bosch Stiftung констатує системну прогалину: культура «часто залишається поза увагою в міжнародних дискусіях про відновлення України — прогалина, яка може суттєво підірвати їх довгострокові результати» (Diatel, Karavai & Chuzhynova, 2025).

Цю траєкторію звукових досліджень паралельно розвиває ширше поле sensory studies та sensory history. Як показує Хасан Баран Фірат у «Historically Informed Soundscape Design» (2021), сенсорний досвід, у тому числі аудіальний, є соціально та культурно конструйованим і змінюється в історичному часі. Лінія від Люсьєна Февра (1942, пропозиція «histoire des sensibilités»), через Алена Корбена (1994, «histoire des sens»), до Марка Сміта (2007, sensory history) та Девіда Гавза (2003, sensory studies) показує, що чуттєве сприйняття має власну історію, і що «sensory turn» у гуманітаристиці, це не додаток до вже існуючих методів, а фундаментальний перегляд уявлень про те, як людина пізнає світ. Метод Фірата, Historically Informed Soundscape (HIS), пропонує конкретний інструментарій реконструкції історичних звукових ландшафтів через NLP-аналіз (Natural Language Processing) текстових джерел, таксономію звуків та інтерактивне картографування. Його кейс зниклих вигуків неаполітанських вуличних торговців (vendor cries) показує: звук, що визначав ідентичність міста, може повністю зникнути і реконструюватися лише через текстові та візуальні свідчення.

Інший вимір цієї проблеми розкриває Емілі Томпсон, яка досліджує не зникнення, а навмисне виробництво звукових ландшафтів. Авторка у «The Soundscape of Modernity» (2002) показує, як архітектурна акустика та культура слухання у США першої третини ХХ ст. формували модерний звуковий ландшафт через свідомі інженерні рішення. Її аналіз демонструє, що саундскейп не є природною даністю: він завжди є продуктом технологічних, політичних та естетичних рішень, що визначають, які звуки дозволені, а які мають бути усунені. Саундскейп є водночас фізичним середовищем і способом його сприйняття: «Like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment; it is both a world and a culture constructed to make sense of that world.»^{11,12} (Thompson, 2002)

Ключовою для медіа-історичної лінії сектору аудіальних студій є «The Audible Past» Дж. Стерна (2003). Стерн показав, як у ХІХ ст. сформувалася специфічна культура прослуховування «audile technique»: «Sound reproduction is a social process... Over the course of the nineteenth century, listening became a set of techniques, articulated to science, reason, and instrumentality, and diffused from elite professional domains into mass culture.»^{13,14,15}

Для моєї роботи аргумент Стерна є основоположним у специфічному сенсі: він доводить, що маргіналізація звуку з архіву була не випадковістю технологічного відставання, а продуктом свідомих інституційних та епістемічних рішень (з чим я не до кінця погоджуюсь, див розділ 1.3 та 3.1). Це означає, що її можна скасувати і таке скасування потребує не просто нових джерел, а нових методів читання.

¹¹ Thompson, E. *The Soundscape of Modernity*. MIT Press, 2002, p. 1.

¹² Укр.: «Як і ландшафт, саундскейп є водночас фізичним середовищем і способом сприйняття цього середовища; він є і світом, і культурою, створеною для його осмислення» (Томпсон, 2002, с. 1).

¹³ Sterne, J. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003, pp. 2–3.

¹⁴ Audile technique (техніка слухання) — термін Джонатана Стерна для означення набору культурно вироблених практик слухання, що сформувалися у ХІХ ст. разом із розвитком медичної аускультатії та телеграфії. Див.: Sterne, J. *The Audible Past*, 2003, pp. 87–136.

¹⁵ Укр.: «Звуковідтворення є соціальним процесом... Протягом ХІХ століття слухання стало технічним умінням, що формувалось у лабораторіях, медичних кабінетах і телефонних кімнатах» (Стерн, 2003, с. 2–3).

У розділі про вікторіанську культуру звукозапису він показує, що фонограф мислився передусім як технологія збереження голосів вмираючих: один із перших оголошених практичних застосувань аби мертві могли говорити до живих. Звукозапис від свого початку є технологією пам'яті смерті, а не розвагою. Ця обставина є прямою умовою для розуміння аудіоархіву як носія травматичного свідчення: архів мислився для зберігання не просто інформації, а голосу того, кого вже немає (Sterne, 2003, pp. 2–3).

Ця технологічна трансгресія межі між життям і смертю є водночас і часовою трансгресією: запис зберігає голос не як минуле, а як теперішнє, що структурно ідентично «trauma time», яку описує Едкінс. Архів може утримувати голос живим у формі, яка може бути реактивована. Для аудіального архіву війни це не метафора, а практична проблема методології та етики.

Політичний акцент звукової географії можна знайти у Джорджа Ревілла у «Music and the Politics of Sound» (2000). Специфічні властивості звуку надають аудіальним практикам особливої ролі в організації соціальних, економічних і політичних просторів. На матеріалі англійської музики 1880–1940 рр. він демонструє, як звук бере участь у продукуванні «моральних географій» ландшафту, нації та громадянина. У пізнішому тексті «How is space made in sound?» (2016) він доводить поняття «політичної агентності звуку»: звук не «репрезентує» владу, а бере у її виробленні безпосередню участь. І якщо Ревілл показує, як звук виробляє простір нації, то Девіс і Франклін розширюють цей аргумент до рівня міжнародного: звук є не виключно культурним, а геополітичним феноменом. Метт Дейвіс і Маріанна І. Франклін у «What Does (the Study of) World Politics Sound Like?» (Davis & Franklin, 2015) вводять у політичну науку концепт auditory world politics. На мою думку, ця лінія є важливою для українського воєнного саундскейпу бо вкорінює звук зокрема у поле політичного аналізу. Сирена є і сигналом про атаку, і частиною атаки; радіомовлення окупаційної адміністрації є як інформацією про владу, так й інструментом її здійснення, аудіальні архіви мають зберігати пам'ять та бути інструментом справедливості.

Усі ці дослідники виробили інструменти: для читання звуку як культурного тексту, для розуміння слухання як соціальної практики, для аналізу саундскейпу як середовища влади. Їхній матеріал переважно досліджував та спирався на мирний час, стабільні архіви, задокументовані традиції. Ця робота сфокусована на Україні і нашому контексті та запитує:

що відбувається з цими інструментами, коли архів створюється під час активної війни нашвидку, фрагментарно, під тиском зникнення, паралельно з етичними питаннями і неможливістю дистанції?

Те, що sound studies додає до нашого розуміння міжнародної і локальної політики: втілений, афективний реєстр того, як влада продукується і переживається, не просто репрезентується в документах, а відчувається, буквально, в тілі. Сирена не репрезентує присутність влади: вона її здійснює. Аудіальний архів може зберегти та описати цю дію.

- Перший розділ встановлює, чому слух є формою знання нейробіологічно, культурно і політично.
 - Другий розділ розробляє методологічну позицію. Ширшу оптику дослідника, що є більшим за людину яка «документує» і «зберігає», він є ехо-приймачем, який повертає матеріал із зсувом: не *repetere*, а *reddere*. Ця відмінність визначає, що взагалі можна почути в архіві і що залишиться нечутним, якщо підійти до нього з претензією на об'єктивність та повність.¹⁶
 - Третій розділ вводить поняття звуку травми і показує, що стандартний архівний протокол, розроблений для роботи з «мирним» матеріалом.
 - Четвертий розділ тестує ці інструменти на порівняльному матеріалі кейсів дослідників звуку в історіографії конкретних контекстів. Від керування звуковим ландшафтом у соціалістичній Болгарії до *forensic listening* у архівах Stasi.
- Порівняння тут не декоративне: воно показує, що питання про те, кому належить звук і хто вирішує, що варте збереження, виникає в різних політичних контекстах з різними відповідями і жодна з них не є нейтральною.
- У п'ятому розділі ми говоримо про український аудіальний контекст. Тут є вже практична спроба сформулювати підходи до опису українського звукового поля: що означає читати звуковий ландшафт повномасштабного вторгнення через призму сонічної колоніальності. Де «Warbound» О. Зікрати і «Repeat After Me II» функціонують як самостійні архівні практики. Тут відкривається питання, яке ця

¹⁶ *Reddere* / *repetere* — терміни Гаятрі Чакраворті Співак з есе «Echo» (1993). *Repetere* означає механічне повторення без розуміння; *reddere* — «повернення» голосу іншого зі збереженням його відмінності, без привласнення. Ця опозиція є ключовою для методології не-привласнювального слухання.

робота не закриває, а лише формулює чіткіше: що означає почути свідцтво, якщо ти сам є його частиною, якщо сирена, яку ти аналізуєш, є тією самою сиреною, від якої ти ховався?

- Шостий розділ зосереджується на зв'язку між аудіальним свідченням, архівною практикою та перехідним правосуддям. Тут розглядаються межі класичного свідчення у контексті trauma time, окулярцентризм перехідного правосуддя, концепція transitional archive та етика слухання травматичного звукового матеріалу.¹⁷
- Перспективним напрямом подальшої роботи є розробка практичних сегментів: каталогізації та опису одиниці аудіального архіву, а також потенційного використання аудіальних матеріалів для Міжнародного Кримінального суду. В додатку є уточнений з фахівцями Дому Звуку (Львів) приклад подібної роботи.

¹⁷ Transitional archive (перехідний архів) — поняття Дж. Вібах, Д. Говестадта та У. Люе для означення архіву, що існує у процесі формування і не має стабільного канонічного статусу. Такий архів функціонує одночасно як сховище, свідчення і політичний інструмент. Див.: Wiebah, J. et al. Beyond Evidence: The Use of Archives in Transitional Justice, 2023.

Джерельна база

Джерельна база цієї роботи не існувала як готовий «корпус» знань чи сектор роботи — її було зібрано часом з (не)випадкових джерел та сенсів, перетинаючи поля, які в українській гуманітаристиці ще не говорять одне з одним. Саме у напрузі між методологічним апаратом *sound studies*, нейробіології, перехідного правосуддя і конкретним українським матеріалом народжується проблематика роботи.

Лінія дослідження від травми до аудіальних архівів окреслена через визначення «*trauma time*» Дж. Едкінс (Edkins, 2003) і нейрокогнітивне дослідження (Perl, Duek et al., 2023) про обробку травматичних спогадів як теперішнього досвіду — ці два джерела перетворюють питання «як документувати звуки війни» з архівного на політико-часове. Принциповим є те, що Едкінс говорить не конкретно про звук — її рамка стосується політичної пам'яті на структурному рівні. Конкретний внесок цієї роботи полягає в тому, щоб розширити її концепцію «*trauma time*» на сферу аудіального: поставити питання, що означає слухати документ, який не репрезентує травму як минуле, а реактивує її як теперішнє. Це розширення не дане Едкінс — воно є аналітичною роботою, яка може стати публічно-історичною рамкою цього дослідження.

Окремо важливо виділити есе Г. Ч. Співак «Echo» (*New Literary History*, 24(1), 1993), яке дає методологічну позицію дослідника/ки, що зберігає різницю між почутим і почутим тобою, й загалом стало поворотним моментом для мого фокусу дослідження й власної думки щодо "західної" епістемології й ієрархії знання.

До цього долучаю порівняльні практичні описи кейсів: Р. Гуентчева про звук соціалістичної Болгарії, С. Казлаускайте про пострадянську Литву, Л. Манасафі про Бейрут і метод мнемосинефонії, дослідження звуку площі Фатагілла у Джакарті крізь віки, К. Бійстервелд про *forensic listening* у Stasi. Кожен з цих прикладів є дослідженням різних практичних досвідів звуку в історіографії й дозволяє перевірити, де звукова методологія підсилює не-привласнювальну позицію дослідника/дослідниці, а де відтворює уніфікуючу оптику. Особливо важливий Stasi-кейс як негативний прецедент: він показує, що сонічні навички можуть бути знаряддям жорсткої репресії, і тому звукова методологія має враховувати цей досвід для контексту перехідного правосуддя в Україні.

Емпіричний матеріал роботи охоплює аудіоархіви та документації війни 2022 року (польові записи, голосові повідомлення у чатах, матеріали «Голосів мирних», звукові щоденники із дослідження Дж. Н. Кларк, «Warbound» О. Зікрати, «Repeat After Me II» та мистецько-архівні ініціативи). Нормативним фоном у роботі з усною традицією є методичні рекомендації Інституту української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України (серія «Усна історія Степової України»), де транскрипція визначена як перший і найбільш відповідальний етап опрацювання усноісторичних джерел. У діалозі з цим порядком я аргументую мнемосинефонію Манасафі як те, що утримує звук як звук і не редукує його виключно до транскрипту, залишаючи емоційний модус.

Аналізовані методологічні терміни та концепти

- Psychoacoustics як концептуальна передумова слухання історії Психоакустика показує, що слухання не зводиться до механічного проходження хвилі: нелінійна відповідь на інтенсивність, «auditory scene analysis» мозку, залежність сприйняття від пам'яті та очікувань. Слухач ніколи не чує «звук як він є» завжди з різницею. Це зближує психоакустику з методологічною позицією Співак: звук завжди повертається до слухача трансформованим. Теоретичне підґрунтя цього аргументу розроблено у роботах з психоакустики та дослідження звукових ландшафтів. Б. Брукс та ін. (2014) у огляді Acoustics Today систематизують методологію soundscape studies і формулюють ключовий принцип: звуковий ландшафт є нерозривно пов'язаним зі слухачем і завжди є суб'єктивним конструктом, а не об'єктивним фізичним фактом. Автори розрізняють акустичне середовище (вимірюваний фізичний феномен) і звуковий ландшафт (перцептивний досвід): записати звук ще не означає зберегти досвід. Генеалогію цієї перцептивної оптики від Піфагора до Гельмгольца до Флетчера подає Йост (2015), чий огляд показує, що слухання як наукова проблема виникала незалежно у кількох традиціях і жодна з них не стала пануючою аж до середини XX ст. Плюральність виникнення підтримує методологічний аргумент цієї роботи: немає єдиного «правильного» способу чути і архівувати.
- Soundscape як перцептивний конструкт: геофонія, біофонія, антропофонія та ISO 12913 Звуковий ландшафт складається з трьох взаємопроникних шарів: геофонія (абіотичні звуки), біофонія (не-людські живі організми) і антропофонія (людська

діяльність). У порушеному саундскейпі (через війну чи екоцид) біофонічний хор втрачає складові й це робить звукову документацію актуальною для справ про екологічні воєнні злочини. А. Фібіг і стандарт ISO 12913-1:2014 закріплюють: саундскейп є перцептивним конструктом, питання «хто слухає і з якої позиції» є конститутивним.

- Мнемосинефонія (Л. Манасафі) як метод. Термін «мнемосинефонія» (від грец. Mnemosyne — пам'ять і phōnē — звук) описує підхід, де звукове середовище міста прочитується як динамічний архів політичних і соціальних зсувів. Процедура: польові акустичні записи; добір архівів; напівструктуровані інтерв'ю з довготривалими мешканцями; зіставлення й контекстуалізація. Мнемосинефонія розгортається як деколоніальне доповнення до традиції усної археографії в Україні: не заміна транскрипту, а відкриття поруч з ним простору для нередукованого звуку.
- «Warbound» (Zikrata, 2024) Аудіопотоки з різних локацій України транслюються одночасно, утворюючи гетерогенне, поліфонічне звукове тіло війни без ієрархії «одного голосу». Зікрата: замість «розповідати про Україну» запустити структуру колективного слухання.
- «Repeat After Me II»: Польський павільйон 60-ї Венеційської Бієнале (2024) Аудіовізуальна інсталяція: українські біженки відтворюють звуки війни, відвідувачі запрошуються до колективної співучасті. Відвідувач не «дізнається про» Україну, а тілесно відтворює її звукову присутність.
- Травма, пам'ять політики і «trauma time» (Дж. Едкінс). Монографія Едкінс (2003): пам'ять про травматичні події використовується для виклику системам, що їх породили. Нейробіологія травми (van der Kolk, LeDoux, Brewin): травматичні спогади зберігаються без часового маркера «тоді» і активуються сенсорними тригерами як теперішнє переживання. Разом ці джерела формують рамку «trauma time», у якій звуковий архів війни є триваючою подією.

РОЗДІЛ 1. Слух як втілене знання: нейробіологія чуттів, ієрархія «зір–звук» і генеалогія sonic turn

Звук війни є водночас і акустичним фоном насильства, і специфічною формою пам'яті про нього. Він здатний повертати травматичну подію у теперішній момент, руйнуючи дистанцію між минулим і теперішнім. Ця особливість робить звук важливим об'єктом для аналізу у межах trauma studies та досліджень пам'яті.

Розуміння нейробіології слуху є фундаментом мого методологічного аргументу. Яким чином слухання фактично функціонує в тілі, і що це розкриває щодо виробництва знання. Нейробіологія показує, чому ієрархія зору над звуком не може бути виправдана на фізіологічних підставах, і чому виключення аудіального з архіву є культурно-епістемологічним рішенням, а не природним станом.

Сприйняття та осмислення світу відбувається тотально різними рівнями чуттів, одним з яких є слух. Однак дані, які ми отримуємо від зорових сенсорів, є першими й найпростішими у декодуванні, і тому європейська наукова традиція схильна ототожнювати зір з істиною. У той самий час скронева доля мозку відповідає як за сприйняття музики, так і частково за «усвідомлення» часу, ритм, і поняття минулого та майбутнього. Тобто слух є втіленою формою знання, що одразу задіює реєстр часу, пам'яті й емоції.

1.1. Нейробіологія слуху

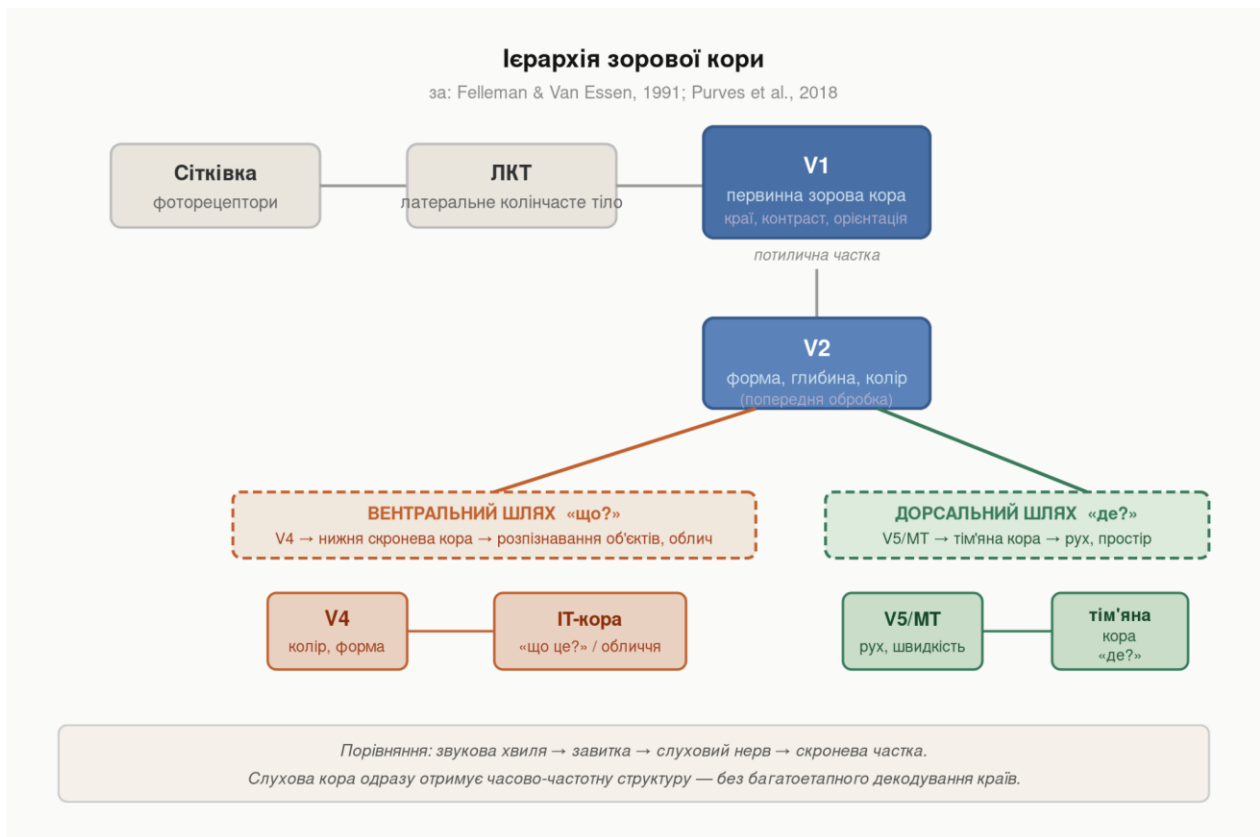
Слухання не зводиться до механічного процесу розповсюдження хвиль. Коли звукова хвиля досягає зовнішнього вуха, вона проходить слуховий канал, приводить у рух барабанну перетинку, кісточку середнього вуха і врешті досягає завитки (cochlea) у внутрішньому вусі. Зовнішні волоскові клітини (outer hair cells) виконують нелінійне підсилення загострюють чутливість і частотну роздільність сигналу; внутрішні волоскові клітини перетворюють механічні коливання на нейронні імпульси. Ці імпульси передаються слуховим нервом у стовбур мозку, потім до первинної слухової кори у

скроневої долі. Слух є втіленим знанням: з мінімальною обробкою він одразу потрапляє в мозок і задіює реєстр часу, пам'яті й емоції.¹⁸

Нейронні сигнали, що надходять до скроневої долі, надходять туди як вже оброблені емоційними і часовими центрами мозку. Мигдалина реєструє загрозу до того, як виникає усвідомленість, гіпокамп розміщує звук у часі і пам'яті, перш ніж вони досягнуть рівня рефлексивної уваги. Слухання таким чином досягає свідомості попередньо навантаженим часовим і емоційним контекстом і тому воно може слугувати носієм втіленого й травматичного знання.

Зір влаштований інакше: первинна зорова кора (V1) у потиличній долі отримує сигнал як «сирі» краї, контрастності й орієнтації, які ще мусять бути декодовані у значення. Цей процес займає сотні мілісекунд і потребує активної інтерпретації. Тобто, коли світло потрапляє на сітківку, сигнал іде в первинну зорову кору зону V1 у потилиці. Але V1 не «бачить» предмети. Вона реагує тільки на найпримітивніші елементи: де є межа між темним і світлим, під яким кутом вона проходить, де є контраст. Нейрони V1 буквально спеціалізуються на горизонтальних лініях, вертикальних лініях, діагоналях і більше нічому. Це «сирій» сигнал. Щоб із цих країв і контрастів вийшло «обличчя» або «стілець», мозок мусить пройти ще кілька рівнів обробки через V2, V4, потім у скроневу долю, де врешті відбувається розпізнавання. Це займає час і потребує активної роботи.

¹⁸ Purves, D., et al. (eds.). *Neuroscience*. 6th ed. Sinauer / OUP, 2018; Hudspeth, A. J. Integrating the active process of hair cells with cochlear function. *Nature Reviews Neuroscience*, 15, 2014, 600–614.



Слух влаштований інакше: звукова хвиля вже несе у собі структуру, яка одразу сприймається як значення: мова, тривога, музика без такого багатоетапного декодування. Тобто слух є нейробіологічно «швидшим» шляхом до емоції і пам'яті, ніж зір. Слух несе у собі частотно-часову структуру, яка одразу «звучить» як значення, емоція, тривога, мова, музика.¹⁹

Звук не є фактично до-соціальним, але його значення є біологічно заданими: сирена, що миттєво викликає страх, розпізнається як така, бо людина навчилася, що означають сирени. Звук є конститутивним для соціального світу і конституюваним ним швидкість його неврологічного опрацювання є фізіологічним фактом, але те, що це опрацювання доставляє як значення, є цілковито культурним. Шлях звуку до емоційних і мнемонічних регістрів

¹⁹ Mishkin, M., Ungerleider, L. G., Macko, K. A. Object vision and spatial vision: two cortical pathways. *Trends in Neurosciences*, 6, 1983, 414–417.

мозку є більш прямим, ніж шлях візуальної інформації і це має методологічні наслідки для того, як ми потенційно можемо творити звуковий архів (LeDoux, 1994; Bregman, 1990, 4-6).

Слух безпосередньо пов'язаний зі сприйняттям часу. Скренева доля, у якій розташовані первинна і вторинна слухова кора, відповідає також за обробку ритму і музичної форми, а через гіпокамп за епізодичну пам'ять і «мисленнєву подорож у часі». Тобто слухання минулого не є метафорою: це робота тієї самої ділянки, яка щодня обробляє ритм і формує епізодичну пам'ять. Разом з цим психоакустика показує, що слухач ніколи не чує «звук як він є»: особисті досвід, очікування та упередження впливають на сприйняття “тут і зараз”. Це робить його придатним для історіографії не «об'єктивною фіксацією», а чутливою відповіддю, у якій завжди присутні пам'ять, тіло і позиція слухача.^{20,21} (Purves et al., 2018; Tulving, 2002).

1.2. Умовна ієрархія чуттів

Мікроскоп і збільшувальне скло з'явилися на кілька століть раніше за фонограф (1877) і телефон (1876). Ця затримка є прямим технічним ефектом філософської аксіоми, за якою істина «розкривається погляду». Ієрархія чуттів закріплена у філософії, у матеріальній інфраструктурі знання, де звук не випадково лишився «поза архівом», він навіть не мав до архіву технічного доступу. Канн у «Noise, Water, Meat», Ерлманн у «Reason and Resonance» і Очоа Готьє у «Aurality» кожен по-своєму фіксують цю асиметрію: вона є структурним ефектом модерної епістемології, що ототожнила «знання» з «видимим» і «верифікованим поглядом».

Щоб зрозуміти масштаб цієї епістемічної асиметрії, можна звернутися до паралельного процесу, становлення зображення як історичного джерела. Айвен Гаскелл, історик мистецтва та дослідник візуальної культури, у розділі «History of Images» збірника Берка (Gaskell, 2001) показує, що становлення «iconic turn», тобто визнання зображення самостійним джерелом, а не ілюстрацією до тексту, відбулося лише в останні десятиліття

²⁰ Tulving, E. Episodic memory: from mind to brain. *Annual Review of Psychology*, 53, 2002, 1–25.

²¹ Bregman, A. S. Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound. MIT Press, 1990. 4-6

XX століття. Ця паралель є важливою: якщо візуальне джерело здобувало легітимність так довго, то sonic turn є ще молодшим і ще більш інституційно вразливим.

«The Audible Past» Джонатана Стерна (2003) є однією з ключових іконічних робіт для розуміння того, чому звук опинився поза межами академічного історичного знання. Стерн показує, що у XIX столітті слухання стало більш осмисленим науково отримавши фокус уваги як «audile technique», тобто набір навичок, пов'язаних із наукою, раціональністю та інструментальністю. Лікар, що слухає через стетоскоп, телеграфіст, що розрізняє сигнали на слух, це не «просто слухання», а навчена практика, вписана в інституції. Парадокс у тому, що ця дисципліна слухання закріпила його як вторинне: слух стає знанням лише через посередника, тобто прилад, протокол, експерта. Без цього він залишається суб'єктивним.

Але для цієї роботи важливий і контраргумент Стерна. Популярний наратив sound studies, що “Західна наука” ставила зір вище слуху він називає «audio-visual litany» і описує як сучасний міф про власну незмінність (Sterne, 2003, p. 15). Тобто сама теза про «вічну» зорову перевагу є продуктом тієї ж епохи, що й ієрархія чуттів. Умовний Захід не народився із зором на першому місці. Він прийняв цілу серію рішень архітектурних, технологічних, інституційних, що зробили зір привілейованим. І ці рішення лишають сліди: їх можна простежити, а отже переглянути. Перший аргумент пояснює, чому звуковий архів потребує посередника і чому без нього він «не рахується». Другий, що ця система є не природою речей, а конструктором, і тому архів можна читати інакше, ніж його інтенційно призначали читати.²²

Генеалогія sonic turn виглядає радше як багатовимірна карта з паралельними лініями. Шефер у 1977 р. вводить саундскейп як «будь-яке акустичне поле»; Стерн показує, як у XIX ст. сформувалася «audile technique»; Томпсон доводить, що саундскейп є одночасно фізичним середовищем і способом його сприйняття. Фібіг і стандарт ISO 12913-1:2014 закріплюють цей зсув нормативно: саундскейп тепер визначений як перцептивний конструкт. Квічалова розгортає звукову історію як «іншу історію модерності» з чотирма кейсами. Манселл констатує, що поле не має єдиного імені: sound history / aural history / auditory history /

²² Укр.: «аудіо-візуальна літанія» — іронічний термін Стерна для означення спрощеної опозиції «зір = раціональність, слух = емоції», яку він критикує як редукцію.

historical acoustemology й усі ці назви конкурують між собою. Тобто зараз в історіографії звуку одночасно відбувається і формування методологічного канону, і його критика.²³

1.3. Дослідження пам'яті і звуковий архів

Попередній аналіз показав нейробіологічні та культурно-історичні підстави для розуміння слуху як форми знання. Але, яким чином ці підстави реалізуються у конкретних практиках пам'яті та архівування і чому memory studies стає тим полем, де звуковий архів може отримати свою теоретичну легітимність. А ми розібрали, як слух працює на рівні тіла і чому він опинився на периферії наукового знання. Тепер постає питання: що відбувається зі звуком, коли він потрапляє (або не потрапляє) в архів? Дослідження пам'яті пропонують для цього продуктивну рамку. Алейда Асман розрізняє два режими функціонування культурної пам'яті, які безпосередньо стосуються долі звукового матеріалу:

- Funktionales «функціональна пам'ять», це матеріал, активно задіяний у виробництві ідентичності спільноти: свята, канонічні тексти, комеморативні практики. Алейда Асман починає з питання, яке на перший погляд здається суто теоретичним: чому не весь збережений матеріал стає частиною культурної пам'яті? Її відповідь перевертає звичне уявлення про архів як нейтральне сховище.
- Speichergedächtnis «пам'ять-сховище», резервуар усього решти: збережений, але не актуалізований. Перехід між Funktionales Gedächtnis та Speichergedächtnis режимами не відбувається сам собою. Його здійснюють інституції: архіви, музеї, комісії правди, наукові видання. Вони вирішують, що варте активного (пере)пригадування, а що залишається на зберіганні. Цей відбір ніколи не є нейтральним.²⁴

Для звукових архівів воєнного часу ця логіка набуває конкретного практичного виміру. Записи сирен, голосові повідомлення з підвалів, звукові щоденники волонтерів, весь цей матеріал здебільшого існує сьогодні у стані «пам'яті-сховища»: зафіксований, але не включений у жодну комеморативну рамку, не досліджений як джерело, не наданий статусу

²³ Mansell, J. G. Historical Acoustemology: Past, Present, and Future. *Journal of Sonic Studies*.

²⁴ Assmann, A. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge University Press, 2011, pp. 119–122.

доказу. Яким він увійде у «функціональну пам'ять» повоєнної України, якщо взагалі увійде, залежатиме від методологічних рішень. Зробити звуковий архів частиною активної культурної пам'яті, є одним із практичних завдань цієї роботи.

Ян Асман і Джон Чаплицький запропонували суміжне розрізнення, що пояснює, чому питання часу є тут вирішальним. Комунікативна пам'ять — це жива пам'ять поколінь, що перетинаються, із горизонтом приблизно вісімдесят-сто років. Вона передається безпосередньо, у розмові, у спільному переживанні. Тобто людина, народжена 1940-го, може розповісти своїй онуці, народженій 2000-го, як пахло у домі під час бомбардування тілесно, конкретно, без посередників. Ця онука несе це знання далі, але вже не як своє переживання, а як почуту розповідь. Її дитина, народжена 2030-го, отримає тільки текст або відео. Інше питання, що цю травму нестимуть і наші діти та онуки.

Культурна пам'ять вже інституційно опосередкована: закріплена у текстах і ритуалах, функціонує як нормативний орієнтир незалежно від живого досвіду. Той, хто пам'ятає звук шахеда вночі або тишу комендантської години, вочевидь ще є живими носіями досвідів. Пам'ять цієї людини комунікативна, тілесна, не опосередкована. Через покоління вона перейде у культурну пам'ять: архівну, текстову, канонізовану. Що із сенсорного виміру цього досвіду залишиться після такого переходу залежить від того, що і яким чином зафіксовано сьогодні.²⁵

П'єр Нора сформулював це як парадокс: *lieux de mémoire* - місця пам'яті з'являються тоді, коли вже немає *milieux de mémoire* - живого середовища пам'яті. Для звукового архіву ця логіка набуває додаткової складності. Записаний звук вже є переведенням живого досвіду у *locus*: артефакт, відокремлений від тіла і часу своєї появи. Але, на відміну від текстового документа, звуковий запис зберігає потенціал повторного входження у досвід. Прослухати сирену не те саме, що прочитати про неї. В цій різниці між двома форматами збереження і знаходиться методологічний акцент цієї роботи.²⁶

²⁵ Assmann, J., Czaplicka, J. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65, 1995, pp. 125–133.

²⁶ Nora, P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 1989, p. 7.

Тоні Джадт у «Після війни» (2005) показує, що повоєнна Європа будувала свою ідентичність на керованому забуванні: мовчання про Голокост у першому поколінні, замовчування радянських злочинів, ретуш колаборації, усе це було не відсутністю пам'яті, а її свідомою формою (Judt, 2005). Тиша в публічному просторі є інституційним рішенням, а не природним станом. Для звукового архіву ця логіка набуває прямого методологічного значення: те, чого немає в архіві, часто відсутнє не тому, що не існувало, а тому, що не було вирішено зберегти.

Відсутність є таким самим джерелом, як і присутність але для її читання потрібен інший протокол. Пол Коннертон звернув увагу на вид пам'яті, що взагалі не вміщається у текст. У книзі «Як суспільства пам'ятають» він описує втілені практики: не те, що ми знаємо, а те, що ми вміємо тілом тобто жести, поставу, рефлексорні реакції. Для роботи зі звуком це не метафора. Реакція на сирену повітряної тривоги не є знанням про небезпеку, вона є тілесним знанням небезпеки: серцевий ритм прискорюється ще до того, як свідомість ідентифікувала джерело звуку. Після деокупації міста людина завмирає у відповідь на певну частоту вуличного шуму не тому, що пам'ятає обстріл, а тому, що її тіло пам'ятає. Коннертон називає це *incorporative memory*. Записаний звук стоїть найближче до цього виду пам'яті серед усіх форматів архіву: він звертається до тіла безпосередньо, минаючи семантичний рівень. Жоден транскрипт цього не замінить.²⁷

Доповнюють цю теоретичну карту типологією «мнемонічних акторів» Бернгард і Кубік (2014): *warriors* претендують на монопольну «правильну» версію минулого; *pluralists* визнають право інших на власні версії пам'яті; *abnegators* уникають боротьби за минуле. Конфігурація цих акторів у публічному просторі визначає «мнемонічний режим»: *fractured* (фрагментований), *pillarized* (стовпоподібний) або *unified* (уніфікований). Ця типологія дозволяє описати, у якому середовищі функціонує аудіальний архів: у *fractured* режимі звукове джерело не вписується у жодну з конкуруючих версій пам'яті і тому здатне відкрити те, що жодна з них не містить (Bernhard & Kubik, 2014, p. 12).

Логіку реверсії перспективи перенесення уваги з інституції на суб'єкта досвіду можна знайти і в інших галузях історіографії. Рой Портер, британський історик медицини, у розділі

²⁷ Connerton, P. *How Societies Remember*. Cambridge University Press, 1989, pp. 72–73.

«The Patient's View» збірника Берка (Porter, 2001) запропонував реверсію перспективи у медичній історії: замість історії лікарів на історію пацієнтів. Ця паралель є продуктивною для звукового архіву: подібно до пацієнтського наративу у медичній історії, звуковий матеріал дозволяє почути тих, чий досвід систематично витіснявся з офіційного архіву.

Тобто слух є формою втіленого знання: нейробіологічно він обробляється раніше і глибше за зір, культурно він був систематично маргіналізований модерною епістемологією, а політично — його виключення з архіву є наслідком певних рішень, а не технічної неможливості. Ці три виміри разом обґрунтовують необхідність методологічного повороту до аудіального.

РОЗДІЛ 2. Ехо проти Нарциса: методологічна позиція і практика архіву

Перший розділ показав, що звук є формою знання нейробіологічно, культурно і політично. Тут ми розглянемо питання: як працювати зі звуковим джерелом, не привласнюючи його? Центральним текстом є есе Гаятрі Чакраворті Співак «Echo» (Spivak, 1993, pp. 17–43), де через античний міф формулюється методологічна альтернатива: від Нарциса, що бачить у матеріалі своє відображення, до Ехо, що відповідає зі зсувом, зберігаючи різницю між джерелом і слухачем.

Ця методологічна позиція розширює епістемологічну тезу роботи. Візуально-центричну ієрархію потрібно не просто доповнити звуковим шаром, а підважити в самому корені: показати, що слух не додає до зору, а розкриває цілий пласт знання, який візуальний архів систематично витісняє; тілесність знання, емоцію, колективну пам'ять, більш-ніж-людський світ.

Поетичну формулу цього принципу, збереження невисловленого, як форми знання дала Адрієн Річ. Мовчання саме по собі є формою мови: «те, чого я не можу сказати / теж належить мені» (Rich, 1978, p. 17). Те, що не може бути промовлене або почуте, не зникає, воно залишається у звукових тінях архіву. Ця теза є суголосною з позицією Ехо: виключення звуку з історіографічного канону не означає його відсутність, а лише системне ігнорування цілого пласту досвіду, який потребує не «видобування», а іншого режиму слухання.

Сью Морган у статті «Spivak's "Echo"» (2007) розвиває цю методологічну позицію, показуючи що фігура Ехо є не літературною метафорою, а радше інструментом для роботи з голосами, що не вписуються у домінантні наративи. Для аудіального архіву це означає: дослідник/дослідниця не «дає голос» маргіналізованим, а створює умови, за яких їхній голос може бути почутий без привласнення (Morgan, 2007).

Для мене, як дослідниці, що перебуває всередині тієї самої воєнної реальності, яку намагається описати, це питання є живим напруженням. Небезпека Нарциса тут особливо відчутна: надмірна близькість до матеріалу може призвести до того, що в архіві чутимуть лише відлуння вже сформованих суджень, про травму, втрату, незламність, героїзацію, тоді

як сам звук ризикує залишитися декорацією для наперед написаного сценарію. Моє дослідження фокусується на рефлексії як його умову аналізу, а не додаток транскрипції.

Гольгер Шульце у «Sonic Fiction» (2020) додатково обґрунтовує цю позицію: звук завжди містить вимір фікції, тобто конструювання, і тому будь-яка претензія на «об'єктивний» звукозапис є ілюзією. Дослідник неминуче співавтор звукового архіву через вибір того, що записати, де встановити мікрофон і коли зупинити запис (Schulze, 2020). Цю ж логіку критичної авторефлексії реалізує Трін Т. Мін-ха у фільмі «Reassemblage» (1982), відмовляючись від претензії «говорити про» і натомість «говорячи поруч» із своїм матеріалом; принцип, безпосередньо релевантний для позиції Ехо.

2.1. Міф про Ехо і Нарциса як структурна умова

Нарратив, до якого звертається Співак, походить з третьої книги «Метаморфоз» Овідія (бл. 8 р. н.е.). Ехо — гірська німфа, покарана Юноною за надмірну балакучість: відтепер вона позбавлена ініціативи у мовленні і може лише повторювати останні склади сказаного іншими. Vox manet — «залишається голос», але ініціатива мовлення безповоротно втрачена. Нарцис — прекрасний юнак, що відкидає любов Ехо і гине, закоханий у власне відображення.

Співак відмовляється читати цей міф як трагедію втрати. Покарання Ехо вона перечитує парадоксально: через відібрану ініціативу відкривається нова агентність. Ехо не говорить від себе, але вона чує. Її голос є «імітацією без інтенції» (imitation without intention), у якій прихована дія, відгук завжди несе різницю, повертає слова іншого в іншому контексті, з іншим резонансом.

Гендерний дисбаланс міфу послужив оптикою для авторки. Покараною є жінка, чия провина, у надмірному мовленні; засуджений є чоловік, чия загибель, наслідок самозамилування. Нарцис стає алегорією європейської наукової епістемології: «*the construction of self as object of knowledge*»²⁸ Цей принцип Співак ідентифікує як структурну умову одночасно як індивідуального пізнання так і інституційного архіву: те, що не вписується у систему координат дослідника, не зникає воно залишається непочутим. Звідси постає питання про альтернативну позицію: дослідник може по-справжньому пізнати лише

²⁸ Spivak, G. Ch. Echo. *New Literary History*, 24(1), 1993, p. 22.

те, у чому впізнає себе як свою систему координат, свій спосіб впорядкування матеріалу. Нарцис дивиться у воду й бачить «себе», але впевнений, що бачить об'єктивну реальність. Ехо постає як структурна альтернатива, як позиція «поза межами самості», що відмовляється від претензії на повне впізнавання об'єкта дослідження як «свого». Цю різницю між Нарцисом і Ехо Співак формалізує через розрізнення двох операцій передачі і тут виникає методологічна мова для цієї роботи: *Repetere* — повторити тотожно, відтворити у тих самих категоріях, у яких документ був виготовлений.

Reddere — повернути зі зсувом: передати почуте, але вже трансформованим самим актом передачі, зберігши простір між джерелом і сучасною інтерпретацією.²⁹ Як методологічне зобов'язання для звукового архіву, *reddere* є актом епістемічної справедливості. Звук у цій системі координат не є свідченням у класичному сенсі: він не репрезентує завершену подію, а відтворює її як триваючий досвід. Це зміщує увагу з питання «що було сказано» до питання «що *продовжує* звучати». У розриві між архівом і сенсорним переживанням постає межа перехідного правосуддя: воно здатне документувати подію, але не може повністю охопити її афективне й тілесне продовження.

Для деколоніального виміру цієї роботи, де архів є константою, а дослідни(к)ця є частиною тієї самої постколоніальної ситуації, звернімось до класичного тексту українських постколоніальних студій. Марко Павлишин, літературознавець та один з засадничих дослідників деколоніальної оптики в українській гуманітаристиці, у есе «Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі» (1994) писав що антиколоніальна культура, залишається дзеркалом колоніалізму вона реагує на нього, але не виходить за його логіку. Постколоніальна культура натомість здійснює «деконструкцію колоніалізму і його продуктивне перевикористання». Операція *reddere* є постколоніальною у цьому значенні.³⁰

2.2. Слухання як практика: тіло, текст і феміністичне вухо

²⁹ Spivak, G. Ch. Echo. *New Literary History*, 24(1), 1993, p. 22.

³⁰ Укр.: «конструювання себе як об'єкта знання» — принцип Співак, що описує структурну умову пізнання і колоніальної влади.

Що практично означає читати звуковий архів у режимі *reddere*? Відповідь потребує кількох взаємно доповнюючих методологічних ресурсів, від тіла дослідника до інституції, що визначає, які звуки стають знанням.

Тіло як інструмент пізнання. Оптика *reddere* знаходить тілесно-методологічне обґрунтування у теорії ритму Анрі Лефевра. У «*Rhythmanalysis*» (1992) філософ запропонував позицію ритмоаналітика, структурно аналогічну до Ехо у Співак: ритмоаналітик «мислить тілом, а не в абстракції», виробляє знання через занурення у ритм. «Щоб схопити ритм, потрібно бути ним захопленим» (Lefebvre, 2004, p. 27). Це операція *reddere*: матеріал повертається не тотожно, а втілено через досвід дослідника. Слухання як форма знання обґрунтоване методологічно через традицію, що ставить тіло дослідника у центр епістемологічної інтервенції.

Розвиваючи цю практичну перспективу, Кліфорд Гірц у «Інтерпретації культур» (Geertz, 1973, pp. 6–7) запропонував метод густого опису: читання культурної події як тексту, де кожен елемент несе нашарування контекстів. Різниця між тонким і густим описом це різниця між «людина підморгнула» і «людина підморгнула у контексті змови, жарту, пародії або репетиції підморгування». Для аудіального архіву: прослухати запис сирени — це *тонкий* опис; почути у ній конкретний час доби, тип загрози, міський квартал, культурну пам'ять про попередні тривоги і тілесну реакцію слухача — це *густий* опис.

Густий опис є водночас аналітичним методом і етичною позицією. Гірц наполягав: дослідник не є зовнішнім спостерігачем, він учасник культури, в якій матеріал має значення, і його опис неминує змінює те, що описується. Для звукового архіву воєнного часу це означає: аналіз має позбутися претензії на нейтральність і зробити дослідницьку присутність видимою частиною інтерпретації.

Водночас позиція ритмоаналітика і ехо-читачки стикається з конкретною інституційною межею. Гвін Прінс у розділі «*Oral History*» збірника Берка (2001) показав: усна історія у своїй інституційній формі редукує звук до транскрипту. Голос перетворюється на текст, і в цьому перекладі втрачається те, що робить звукове свідчення незамінним: тембр, пауза, зрив голосу, ритм мовлення. Для роботи з аудіоархівами воєнного часу ця теза методологічно критична: переклад звукового свідчення у протокол уже є інтерпретацією, і цей момент потребує рефлексії.

Традиція усної історії вже існує і добре розвинена. Але навіть усна історія характерним чином перетворює голос на транскрипт, редукує звукове до текстового, щоб зробити його архівно прийнятним. Теза цієї роботи є глибшою: епістемологічна ієрархія, що ототожнює істину зі зоровою верифікацією, формує не архівну практику як таку, а саме уявлення про те, що взагалі може вважатися доказом. Цю редукцію ілюструють Методичні рекомендації з археографічного опрацювання джерел усної історії Інституту Грушевського (упорядник Н. Сурева, 2006). Документ визначає: першоджерелом й оригінальним джерелом усної історії є виключно аудіовізуальний документ, а транскрипт не має самостійного джерельного значення, якщо аудіозапис не втрачений. Водночас уся система побудована навколо транскрипції як першого та найбільш відповідального етапу. Сурева визнає, що у писемному тексті втрачається багато смислових й емоційних акцентів усного мовлення, розставлених за допомогою інтонацій, ритму, пауз, швидкості, динаміки голосу, але пропонує лише квадратні дужки [сміх], [пауза] як рішення. Саме ця суперечність визнання первинності аудіо при інституціоналізації текстової редукції є найчіткішою ілюстрацією епістемологічної ієрархії, яку ставить під сумнів ця робота.

Варто деталізувати цю суперечність. Сурева чітко розрізняє науково-критичний і науково-популярний методи транскрипції, наполягаючи на максимально стенографічній передачі: «Транскрипція має бути максимально наближеною до усного мовлення, включати всі повтори, обмовки та ін.» Проте навіть найретельніша транскрипція не фіксує того, що Сурева називає «емоційними переживаннями респондента», які «вказують на значення тієї або іншої історичної події у житті людини» і «часто відбивають сприйняття та оцінку подій, яку оповідач не може або не хоче виразити словом чи сам не усвідомлює». Саме ця невисловлена, звукова частина свідчення — те, що зберігає мнемосинефонія Манасафі і що систематично втрачає транскрипт.

Позиція дослідника: говорити «поруч». Джоан В. Скотт у «History-Writing as Critique» (2007), спираючись на Фуко, формулює, чим критична практика відрізняється від простої «перевірки джерел». Посилаючись на Барбару Джонсон, вона визначає critique як читання «backwards from what seems natural, obvious, self-evident, or universal in order to show that these things have their history» (у зворотному напрямку від того, що видається природним, очевидним, самоочевидним або універсальним щоб показати, що ці речі мають свою

історію). Для аудіальної історіографії важливо читати те, що записано, й питати, чому конкретно це було записано, чийм коштом, і що залишилося поза протоколом?

Конкретну операціоналізацію цієї критичної позиції дає Трін Т. Мін-га, чий есе входить до антології «Bodies of Sound: Becoming a Feminist Ear» (Revell & Shin, 2024). Її методологічний принцип: «I do not intend to speak about. Just speak nearby» рівні.³¹ Це означає відмовитися займати позицію того, хто репрезентує або перекладає Іншого, натомість створювати простір, у якому Інший присутній у власній незавершеності. Застосована до звукового архіву, ця ідея є операційним визначенням *reddere*: не відтворювати архів, повертаючи йому колишній авторитет, і не присвоювати почуте під власну рамку, а говорити поруч із ним, зберігаючи зазор між документом і сучасним досвідом слухання.

Інституція як вухо. Антологія «Bodies of Sound» виходить за межі індивідуальної практики. Редакторки Ревелл і Шін стверджують: «стати феміністичним вухом» — це не особиста позиція дослідниці, а інституційне питання. Архіви, комісії правди, академічні протоколи є самі по собі «вухами», структурами, налаштованими розпізнавати певні звуки як знання і не чути інших. А. М. Кангісер і П. Калуле розширюють аргумент «sonic colonialities» на інституційний вимір: деколоніальне слухання є вимогою до самої інституції переналаштувати власний режим чутності вирішити, які голоси стають свідченням, а які залишаються звуком без статусу (Kanngieser, 2023).

Таким чином, позиція ехо-читачки, сформульована Співак через античний міф, розгортається на трьох рівнях. На *теоретичному* — через деколоніальне підкріплення Павлишина і феміністичну операціоналізацію Трін Т. Мін-га: усі три описують відмову від привласнення Іншого, але з різних точок спостереження. На *аналітичному* — через ритмоаналіз Лефевра і густий опис Гірца, що роблять *reddere* конкретною практикою, а не метафорою. На *інституційному*, через Ревелл, Шін і Кангісер, що переносять питання з індивідуальної методології на рівень структур, які визначають, що може бути почутим як свідчення.

³¹ Укр.: «Я не маю наміру говорити про. Просто говорити поруч» — Трін Т. Мін-Ха, цит. у Стоулер, формулює позицію не-привласнювального опису.

Є ще один рівень дискурсу, який формує кожен крок цього дослідження. Матеріал, з яким ми маємо справу, незавершений: звуки тривоги, голоси переміщених людей, тиша спустошених міст, усе це продовжує відбуватися. Як залишати зазор між документом і інтерпретацією, коли архів живий? Як говорити «поруч», коли знаходишся всередині події? Остаточних відповідей немає, але ця незавершеність робить обрану методологічну позицію необхідною.

Отже, тут запропонована конкретна методологічна позиція для роботи зі звуковим архівом: позиція Ехо, що зберігає різницю між почутим і почутим тобою. У поєднанні з ритмоаналізом Лефевра та густим описом Гірца ця позиція дозволяє працювати з аудіальним матеріалом, не привласнюючи його і не редукуючи до транскрипту.

РОЗДІЛ 3. Звук травми, «trauma time» і Перехідне Правосуддя

Цей розділ присвячений аналізу звуку як форми переживання травматичного часу. Класичне свідчення передбачає дистанцію між подією та її репрезентацією, а травматичний звук руйнує цю дистанцію, відтворюючи подію як триваюче теперішнє. Теорії trauma time, тілесної пам'яті та сенсорного сприйняття дозволяють розглядати звук як документ війни, і як механізм повторної актуалізації насильства. Особливу увагу я тут приділяю зв'язку між нейробіологією травми, політикою слухання та інституційними практиками архівування звукових свідчень. Це окреслює перехід від аналізу травматичного досвіду до питання про межі вербального свідчення та етику роботи зі звуковими архівами війни.

Травму, звук і перехідне правосуддя можна об'єднати через теорію Едкінс (2003), нейробіологію травматичної пам'яті і українську практику сонічних проєктів війни. Монографія Дж. Едкінс «Trauma and the Memory of Politics» (Edkins, 2003, pp. 1–15) є ключовим теоретичним апаратом для роботи з пам'яттю травматичних подій: деякі форми пам'яті не заховують жах події, а використовують його, щоб кидати виклик системам, які цей жах породили. Концепція «trauma time» у Едкінс отримує нейробіологічне обґрунтування, яке дозволяє перевести його з теоретичного рівня на рівень опису конкретних механізмів. Джозеф ЛеДу показав, що «страхова пам'ять» формується через два паралельні шляхи: «low road» і «high road», - «низький маршрут» (від таламуса безпосередньо до мигдалини) і «високий маршрут» (через кору). Низький маршрут діє швидше і без участі свідомості: звук, а особливо різкий, з певною частотою чи тембром активує мигдалину ще до того, як кора встигає ідентифікувати його як «безпечний». Цей механізм пояснює, чому звук сирени у мирному місті може викликати фізіологічну реакцію страху у людини з досвідом обстрілів незалежно від свідомого розуміння ситуації прослуховування.

Таким чином, травматичний звук є одночасно і стимулом страху, й механізмом повторної актуалізації пам'яті. Теорія подвійного представлення Крістофера Брюїна пояснює, чому травматичні спогади поводяться інакше, ніж звичайні. Звичайна пам'ять зберігається як «вербально доступний спогад» (Verbally Accessible Memory, VAM): він свідомо контролюється, піддається наративному переосмисленню і має часову прив'язку («це

трапилось тоді»). Травматичний спогад, натомість, часто залишається у формі «ситуаційно доступного спогаду» (Situationally Accessible Memory, SAM): він активується автоматично сенсорними тригерами і звук є одним із найпотужніших таких тригерів. SAM не підлягає довільному контролю і не має маркера «минулого», він відтворюється як теперішнє.³²

Ключовим для розуміння цієї повторної актуалізації є питання того, як мозок «маркує» подію як минулу через гіпокамп. В умовах екстремального стресу рівень кортизолу пригнічує гіпокампальну активність, гіпокамп відповідає за «темпоральне маркування» спогадів, тобто за вписування їх у контекст «де я був», «коли це сталося», «це вже минуло». Коли гіпокамп пригнічений, спогад фіксується без цього маркера. В статті “Biological studies of post-traumatic stress disorder” показано й доведено, що редукований гіпокампальний об’єм є одним із найстійкіших нейробіологічних корелятивів ПТСР. Це означає: люди, які пережили травму у стані гострого стресу, не можуть «покласти подію у минуле» не тому, що не хочуть, а тому, що мозок буквально не записав її як минулу.³³

Якщо записи тривоги, обстрілів і голосових повідомлень з бомбосховищ є потенційними сенсорними тригерами SAM-спогадів, то стандартний архівний протокол «відкрити, прослухати, верифікувати» стає не нейтральною операцією, а повторним введенням у травматичний досвід для дослідника, для свідка, для будь-кого, хто слухає. Звукові архіви мають рахуватися з тілом як із методологічною змінною, а не виключно з документом як текстом.

3.1. Звук травми як форма trauma time

Операційне визначення з яким ми працюватимем в тексті - звук травми. Тобто звук, який функціонує у режимі «trauma time». Він не репрезентує пережиту подію як минулу, а відтворює її як триваюче теперішнє. Нейробіологічне підґрунтя цього феномену описав в тому числі й Бессел ван дер Колк у книзі “Тіло веде лік”: травматичні спогади зберігаються не як наративи з часовою прив'язкою, а як фрагментовані сенсорні враження,

³² Brewin, C. R., Dalgleish, T., Joseph, S. A dual representation theory of posttraumatic stress disorder. *Psychological Review*, 103(4), 1996, pp. 670–686.

³³ Pitman, R. K., et al. Biological studies of post-traumatic stress disorder. *Nature Reviews Neuroscience*, 13(11), 2012, pp. 769–787.

образи, запахи, звуки, позбавлені контексту минулого часу. Сенсорний тригер (зокрема звук) активує ці фрагменти без усвідомленого нарративу, як якщо б подія тривала досі.

Це дозволяє перейти від опису нейронних механізмів до аналізу травми як тілесного сенсорного досвіду. Якщо ван дер Колк описує травму як сенсорну фрагментацію досвіду, то Анрі Лефевр дозволяє осмислити її як порушення ритму часу і тіла. Поняття «звуку травми» знаходить цікаву оптику у теорії «Rhythmanalysis». Концепт аритмії (arrhythmia) як патологічного стану, у якому ритми тіла і простору розриваються: «де є аритмія, є біль, негаразд, хвороба або смерть» (Lefebvre, 2004, р. 16) веде до опису розриву досвідів. Ця дисоціація у Едкіна, «trauma time» є аритмією у точному лефеврівському сенсі: лінійний час розривається, а циклічний час тіла - серцебиття, дихання, сон, порушується інтервенцією екстремального досвіду. Звук цієї інтервенції це сирена, вибух, чужий голос у мегафоні є аритмічним за природою: він розриває ритм, а не продовжує його. Звідси операційне визначення можна уточнити: звук травми є звуком аритмії тим, що не вписується у жоден очікуваний ритмічний лад і тому залишається у тілесній пам'яті як незакрита петля (Lefebvre, 2004; Edkins, 2003).

Йдеться не про будь-який звук війни, а про специфічний режим його переживання та пам'ятання. Поняття «звуку травми» дозволяє поєднати політичну теорію пам'яті, нейробіологію травматичного досвіду та практики документування війни. На відміну від звуку як звичайного носія інформації, травматичний звук функціонує як сенсорний тригер, що актуалізує подію не у формі минулого спогаду, а у формі повторного переживання. Концепція Едкінс про «trauma time» знаходить підтвердження у нейробіологічних моделях ЛеДу, Брюїна та ван дер Колка: травма порушує механізми темпорального маркування і руйнує межу між минулим і теперішнім. У лефеврівському сенсі звук війни можна розуміти як форму аритмії втручання, яке руйнує звичні ритми тіла і простору. Така перспектива має важливі наслідки для перехідного правосуддя та архівної практики, оскільки робота зі звуковими свідченнями не є нейтральним процесом фіксації даних. Архів травматичного звуку взаємодіє із тілом слухача та втіленням досвідом. Етика роботи зі звуковими матеріалами війни потребує врахування їхнього афективного, фізіологічного та часово-травматичного впливу.

3.2. Звукове свідчення і політика слухання

Те, як звук записується, передається та відтворюється, безпосередньо впливає на його функцію як свідчення або як тригера травматичної пам'яті. Сучасні цифрові медіа змінюють акустичний досвід, роблячи звук мобільним, повторюваним і постійно доступним для повторного прослуховування. У результаті межа між документом і повторним переживанням травми стає дедалі менш стабільною. Цифровий запис робить травматичний звук повторюваним: його можна відтворювати, пересилати, архівувати та повторно переживати поза межами первинної події.

Сприйняття звуку залежить і від самої акустичної події, й від медіумів, через які вона передається та відтворюється. Радіо, телебачення, телефонний зв'язок, стримінгові платформи або голосові повідомлення у месенджерах формують різні режими слухання і різні моделі присутності звуку у повсякденному житті. Цифрові формати роблять звук мобільним, відокремленим від конкретного місця події. У результаті травматичний звук перестає бути одноразовим переживанням і перетворюється на повторюваний сенсорний об'єкт, здатний знову актуалізувати тілесну реакцію страху або тривоги.

Свідчення впорядковане хронологічно: є подія, є той, хто її пережив і тепер описує, є інституція (суд, комісія правди, музей), яка приймає опис і надає йому статус доказу. Звук травми не адресований і не вміщується у цю хронологію. Людина, яка записує голосове повідомлення у бомбосховищі під час обстрілу, не свідчить: вона перебуває всередині події. Сирена, почута через два роки після деокупації, є не «нагадуванням про війну», а тілесним повторним входженням у досвід. Той самий запис може функціонувати в обох режимах залежно від контексту прослуховування. Ключова різниця полягає у тому, що свідчення передбачає дистанцію між подією і її репрезентацією, тоді як звук травми цю дистанцію руйнує. Свідчення можливе лише тоді, коли подія вже переведена у минулий час; звук травми, навпаки, утримує її у режимі триваючого теперішнього.

Звуковий ландшафт не є нейтральним середовищем, оскільки він формується як фізичними характеристиками простору, а також соціальними та політичними відносинами. У дослідженнях *soundscape studies* звук розглядається одночасно як елемент екології, як система значень і як форма влади. Війна змінює все, візуальний вигляд міста, акустичний режим: одні звуки зникають, інші стають домінантними, частина повсякденних шумів

починає легітимно сприйматись як потенційна загроза на фізичному рівні. У цьому сенсі політика насильства проявляється також через контроль над тим, що суспільство змушене чути щодня.

Відмінність між свідченням і звуком травми вимагає також переосмислення самої практики слухання. Антологія «Bodies of Sound: Becoming a Feminist Ear» (Revell & Shin, 2024) пропонує суміжний аргумент: Deep Listening Полін Оліверос «listening in every possible way to everything possible to hear no matter what you are doing», є прямою альтернативою аналітичному «слуху-з-відстані». Проблема слухання травми є і етичною, і політичною, і деколоніальною, оскільки будь-який архів формує власні режими чутності та виключення.

Однак навіть уважне слухання не скасовує питання інституційної влади: хто саме отримує право бути почутим як свідок, а який звук залишається поза межами архіву. Алехандро Кастільєхо-Куельяр у «A Listening Device: Colombia's Truth Commission and the Politics of the Audible» (2023) пропонує поняття «інструменту слухання», аналітичної рамки, що дозволяє описати, як інституція (комісія правди) налаштована чути певні свідчення і не чути інших. Він вводить поняття «sonorous residues of suffering», звукових залишків страждання: тих звукових слідів насилля, які залишаються поза фіксованим протоколом, але продовжують функціонувати в пам'яті спільноти. Це поняття відкриває критичну відстань між звуковим свідченням (показанням, зафіксованим інституцією) і звуком травми (сенсорним слідом, що випереджає мову і архів). Різниця між ними є структурно-владною (Castillejo-Cuéllar, 2023). Йдеться про слухання, яке не дистанціює суб'єкта від звуку, а визнає власну тілесну включеність у процес сприйняття.³⁴³⁵

Таким чином, поняття «звуку травми» описує не будь-який звук війни, а специфічний режим його переживання та пам'ятання. Trauma sound функціонує не як нейтральний носій інформації, а як сенсорний тригер, що підтримує подію у режимі триваючого теперішнього.

³⁴ Укр.: «слухати всіма можливими способами все, що можливо почути, незалежно від того, чим ви займаєтесь» (Оліверос, Deep Listening, 2005).

³⁵ Укр.: «звукові залишки страждання» — Кастільєхо-Куельяр про сліди насильства, що зберігаються у звуковому середовищі.

Поєднання trauma studies, нейробіології та rhythm analysis дозволяє розглядати звук як форму тілесної пам'яті, яка руйнує межу між минулим і теперішнім. Це створює важливий контекст для аналізу звукового свідчення, архіву та практик слухання травми.

3.3. Тиша, відсутність і межі вербального свідчення

Питання інституційного слухання травми пов'язане також із проблемою меж вербальної репрезентації. Значна частина травматичного досвіду не може бути повністю перекладена у лінійний наратив і часто проявляється через паузу, мовчання або фрагментований сенсорний спогад

Розрив між досвідом і мовою описує Доріан Ланге у розділі «The Muteness of War-Time Trauma» збірника *Sounds of War and Peace* (Lange, 2018). Ланге доводить, що вербальні методи дослідження травми структурно недостатні: «trauma should be made perceptible beyond what can be discovered from verbalised accounts». Спираючись на нейронауку і психотравматологію, він показує, що значна частина травматичного досвіду залишається поза межами мовної репрезентації і тому будь-яке суто вербальне дослідження «trauma-laden soundscapes» не може надати повної рамки для осмислення травматичного контексту. Звідси його центральний висновок: звуковий ландшафт 1945 року і, за аналогією, 2022-го може бути прочитаний через «systematic absence of the verbal representation of silenced traumatic memories», тобто через те, чого немає, через тишу і відсутність, які самі є формою свідчення.^{36,37}

Польська дослідниця Катажина Налівайск-Мазурек (Naliwajek-Mazurek, 2018) розвиває цей аргумент через конкретну методологічну практику: аналіз усних свідчень мешканців та мешканок Варшави про звуки 1944–1945 рр. Вона спирається на поняття ‘core memory’ Роберта Крафта первинного феноменального запису події у формі перцептивного, емоційного і фізіологічного досвіду: візуальних образів, звуків, запахів, смаків, тілесних відчуттів, на противагу “narrative memory”, сконструйованій у мовній формі. Травматичний

³⁶ Укр.: «травма має бути зроблена сприйнятною за межами того, що можна виявити з вербалізованих свідчень» (Ланге, *Sounds of War and Peace*).

³⁷ Укр.: «саундскейпи, навантажені травмою» — Ланге про звукові ландшафти, що несуть у собі слід травматичного досвіду.

звуковий спогад належить до core memory: він виринає не як розповідь, а як сенсорний флешбек і тому не вкладається у стандартний протокол усного інтерв'ю. Тобто, ті звуки, які свідки не згадують або згадують побіжно, можуть бути найбільш травматично навантаженими. Тиша у свідченні є не відсутністю інформації, а її особливою формою.

Звук травми функціонує не як нейтральний носій інформації, а як форма триваючого переживання насильства. Теорії trauma time, нейробіологія травматичної пам'яті та дослідження soundscape показують, що звук здатний підтримувати подію у режимі повторного теперішнього, руйнуючи межу між минулим і теперішнім. Це змінює і розуміння свідчення: травматичний досвід не завжди набуває форми послідовного вербального нарративу й часто проявляється через сенсорний слід, тишу або тілесну реакцію. Практики слухання і архівування у такому контексті перестають бути нейтральними технічними процедурами та набувають етичного і політичного виміру. Робота зі звуковими архівами війни потребує окремих методологічних підходів, що враховують специфіку травматичного звуку як форми пам'яті.

Травматичний звук функціонує у режимі trauma time: він не репрезентує минуле, а реактивує його як триваюче теперішнє. Це має прямі наслідки для практик архівування та перехідного правосуддя, де стандартні протоколи роботи з джерелами виявляються недостатніми.

РОЗДІЛ 4. Звук у полі влади і пам'яті: міжнародні кейси аудіальної історіографії

Отже, перейдемо до аналізу конкретних дослідницьких і мистецьких практик роботи зі звуковими ландшафтами. Йдеться про кейси, у яких звук постає як елемент середовища, та як форма політичного контролю, носій колективної пам'яті, інструмент колоніальної влади та спосіб документування насильства.

Міжнародні soundscape studies уже сформували широкий спектр підходів до аналізу аудіального середовища: від дослідження соціалістичних режимів і постколоніальних міст до практик forensic listening, реконструкції історичних саундскейпів та мистецьких форм колективного слухання. Ці підходи дозволяють побачити звук не як «додаток» до історії, а як окремий рівень історичного досвіду.

Концепцію акустичної спадщини розвивають Деміан Мерфі та колеги з AudioLab Університету Йорка, які визначають acoustic heritage як «вимірювані акустичні властивості будівель, об'єктів та ландшафтів нашого архітектурного й археологічного минулого, що формують важливий аспект нашої нематеріальної культурної спадщини» (intangible cultural heritage). Посилаючись на Кіто, Ремі та Уїмонен (European Acoustic Heritage, 2012), вони пропонують ширше визначення: «acoustic heritage — any sounds that form a testimony of a sonic situation». Показовим є прецедент Gran Teatro La Fenice у Венеції: за два місяці до пожежі 1996 року було проведено акустичні виміри, які стали єдиним збереженням «документом» звучання театру. Цей випадок ілюструє принцип anticipatory heritage: спадщина — це те, що ми свідомо фіксуємо сьогодні, припускаючи значущість завтра. Для українського контексту це означає, що документування звукових ландшафтів війни сьогодні не лише архівний, а й етичний обов'язок.

Український контекст після 2022 року робить ці методології особливо актуальними. Повномасштабне вторгнення змінило фізичний простір міст, але також докорінно змінило режим слухання: сирени, дрони, вибухи, зміни мовного середовища та трансформація повсякденної антропофонії стали частиною нового звукового порядку війни. Міжнародні

кейси у цьому розділі розглядаються як методологічні прецеденти для осмислення українського аудіального архіву.

4.1. Звуковий контроль у соціалістичних суспільствах

Одним із перших напрямів *soundscape studies* стали дослідження звукового контролю у соціалістичних і постсоціалістичних суспільствах. У цих роботах звук розглядається як інструмент дисципліни, ідеологічного регулювання та формування колективної ідентичності, а не нейтральне тло.

Ґуєнтчева читає радянську державу через регулювання «шкідливих» і «корисних» звуків; Казлаускайте аналізує, як радянська звукова матриця «виходить» із пострадянського повсякдення. Ці два кейси дають прямий структурний аналог для українського матеріалу. Дослідження Сандри Казлаускайте є методологічно важливим через сфокусованість: вона не взялась до реконструкції звукового ландшафту цілої країни, а слухала конкретні простори: квартиру, аеропорт, публічний транспорт, вулиці міста. В цих мікро-середовищах вона зафіксувала те, що не піддається формальній документації: зникаючу російську мову в публічному просторі. Не заборонену, не витіснену через низові деколоніальні процеси, а таку, що поступово відходить із слухового поля як природний наслідок змін у тому, ким люди хочуть звучати. Це розрізнення між нав'язаною тишею і органічним замовчуванням є принциповим: перша є репресією, друга є формою суб'єктності. Казлаускайте також описує, як змінювався характер звукового ландшафту в різні політичні епохи: під час війни він гучний, насичений звуками опору і техніки; під час радянської окупації, поступово приглушений, вирівняний під одну тональність влади; після 1991 року ландшафт відкритий до нових звуків, але не просто «вільний», а такий, що активно шукає нову ідентичність через те, що дозволяє собі звучати. Для українського контексту після 2022 року ця модель є безпосередньо релевантною: зміна звукового ландшафту є як наслідком війни, так і формою позиціонування колективного і індивідуального.

4.2. Постколоніальне місто і звукова пам'ять: Бейрут, Джакарта, Рурська область

Інший напрям *soundscape studies* зосереджується на постколоніальному і постконфліктному місті. У цих дослідженнях звук постає як спосіб переживання руйнування, зміни режимів влади та трансформації міського повсякдення після насильства.

Лара Манасафі, працюючи з Бейрутом, пропонує метод «мнемосинефонії» як альтернативу класичній усній історії. Її підхід виходить із того, що травматичний міський досвід не може бути повністю редукований до текстового свідчення чи транскрипту. Це де-факто деколоніальна альтернатива усній історії, що редукує звук до транскрипту. Реконструктивний метод команди Фатагілла синтезує візуальні архіви й аудіо-прогулянки. Обидва кейси працюють з переосмисленням «документа»: у першому, через мешканців як суб'єктів сонічного знання, у другому, - через складення декількох медіа у єдине історіографічне поле.³⁸

Подібний реконструктивний підхід використано у дослідженні площі Фатагілла у Джакарті (Djimantero et al., 2020), де автори поєднують архівні плани, фотографії та усні свідчення для реконструкції звукового ландшафту XIX — початку XX століття. Візуальні об'єкти на зображеннях інтерпретуються як потенційні джерела звуку, що дозволяє реконструювати акустичну організацію колоніального міста. Дослідження демонструє, що колоніальний простір був структурований також і через звук: різні групи населення мали різні режими чутності та права на присутність у міському саундскейпі.

Важливим доповненням до цієї перспективи є дослідження Ути К. Шмідт про звуковий ландшафт Рурської області між бомбардуванням і відновленням (Schmidt, 2018). Шмідт ставить питання: «How does a landscape sound when there are no longer any rattling trams, rows of houses, pulsating traffic, children's voices in schoolyards, pavements echoing to hasty steps, bell towers showing the time, factory sirens?» Ця серія запитань описує не присутність звуку, а його втрату. Післявоєнний простір визначається тим, що звучить, та тим, що перестало звучати.³⁹

Ута Шмідт критикує просту опозицію між «гучною війною» і «тихим миром». На її думку, післявоєнний саундскейп складається з кількох часових шарів одночасно: руйнування, відсутності, відновлення і пам'яті. Для українського контексту це особливо важливо,

³⁸ Manasafi, L. The Acoustics of Politics and Its Influence on Urban Soundscapes.

³⁹ Укр.: «Як звучить ландшафт, коли вже немає гримлячих трамваїв, рядів будинків, пульсуючих фабрик, жвавих базарів чи живого барочного міста?» (Шмідт, про Рурську область після бомбардувань).

оскільки війна трансформує звуки присутності, та найважливіше звуки відсутності: порожні школи, зникнення звичних маршрутів, тишу комендантської години, втрату міських ритмів.

Отже, дослідження постколоніальних і постконфліктних саундскейпів показують, що звук є формою історичної пам'яті міста. Війна змінює архітектуру простору, але також і режими слухання, у яких тиша, шум або відсутність певних звуків набувають політичного значення. Для українського контексту акцентується необхідність аналізу війни як трансформації акустичного досвіду повсякденності.

4.3. Звук — політичний інструмент війни, і пропаганди

Від постколоніальних міст перейдемо до контексту, де звук стає безпосереднім знаряддям воєнної політики. У ситуації збройного конфлікту звуковий ландшафт стає частиною воєнної інфраструктури. Музика, радіомовлення, публічний звуковий простір перетворюються на засоби мобілізації, контролю і конструювання ворога. Постюгославські війни 1991–1999 років є одним із найбільш задокументованих прикладів такої «звукової війни». Три дослідники, чиї роботи є ключовими для цього кейсу: Ерік Горді, Катрін Бейкер та Іван Чолович — кожен аналізує різний аспект звукової політики конфлікту.

Катрін Бейкер, британська дослідниця культурної політики на Балканах, аналізуючи популярну музику Хорватії 1991–2000 років (Baker, 2010, pp. 1–12), доводить, що музика була не відображенням, а активним інструментом воєнної мобілізації. У цьому сенсі музика функціонувала не як відображення політики, а як її активний інструмент, засіб формування колективних емоцій та ідентичностей.

Югославські війни показують, що контроль над звуком є формою контролю над колективною уявою. Радіоефір, популярна музика, мітингові гасла або навіть структура публічного шуму можуть працювати як інструменти нормалізації насильства. Влада над звуковим середовищем означає владу над тим, що сприймається як «природний» стан суспільства.

Отже, постюгославський досвід демонструє, що звук у воєнному контексті є політичною технологією. Контроль над акустичним середовищем дозволяє формувати межі колективної приналежності, легітимізувати насильство і переписувати режими пам'яті. Для українського

контексту це відкриває можливість аналізувати звуковий ландшафт війни як простір боротьби за культуру та політичну суб'єктність.

У Сербії придушення альтернативного звукового ландшафту було здійснено внутрішнім авторитарним режимом, а не зовнішньою окупацією. На окупованих українських територіях ситуація є радикальнішою: примусова заміна комерційного та публічного радіоефіру, знищення культурних інституцій — це колоніальна зміна звукового ландшафту. Показово, що жодна комісія правди з постюгославських конфліктів не включила звуковий архів у корпус доказів (крім усної історичної свідчень).

Отже звуковий ландшафт відкривається у трьох аналітичних реєстрах, які не замінюють, а доповнюють один одного. Перший, екологія звуку: які конкретно звуки присутні у певному середовищі, як вони взаємодіють, що витісняє що. Це найбільш вимірюваний рівень, він піддається польовому запису, спектральному аналізу, порівняльному картографуванню. Другий, семіотика звуку: що ці звуки означають для тих, хто їх чує, як вони пов'язані з ідентичністю, пам'яттю, приналежністю. Тут записи самі по собі недостатні, потрібні інтерв'ю, усна історія, контекст виробництва і сприйняття. Третій, політика звуку: хто контролює звукове середовище, кому дозволено звучати, чиє слухання вважається легітимним. У цьому реєстрі стає видимим те, що в перших двох лишається прихованим: влада над звуком є владою над тим, що вважається реальним і що ні.

Для українського контексту ця перспектива є особливо важливою. На окупованих територіях Росія де здійснює військовий контроль, іде тотальна колоніальна трансформація звукового простору: заміну українського радіомовлення, витіснення мови, нав'язування російського медійного контенту та руйнування локальних культурних інституцій. Йдеться про спробу змінити сам режим слухання повсякденності.

4.4. Forensic listening і звуковий архів як доказ

Паралельно з дослідженням звукових ландшафтів сформувався окремий напрям forensic listening — практик аналізу звуку як доказу, архіву та сліду насильства. У цьому контексті акцентованим є питання, хто отримує право інтерпретувати, зберігати та легітимізувати звук як свідчення.

У доповіді Міжнародної асоціації адвокатів «Evidence Matters in ICC Trials» (IBA, 2016) зафіксовано, що трибунали Міжнародного кримінального суду дедалі частіше працюють із аудіо- та відеоматеріалами як центральними доказами. Водночас, залишається відсутнім уніфікований протокол оцінки аудіальних даних: питання автентичності запису, умов його створення, ланцюга зберігання та контексту прослуховування часто вирішуються ситуативно. Технічні параметри архівування виявляються одночасно політичними питаннями, питаннями того, чий голос визнається свідченням, а чий залишається поза межами юридичної чутності.

Одним із ключових кейсів forensic listening є дослідження Карін Бійстервелд «Slicing Sound», присвячене аудіальним архівам Stasi. Прослуховування у системі державного контролю функціонувало буквально як технологія влади: звук фіксувався не для збереження пам'яті, а для спостереження, класифікації та управління. Архів у цьому випадку є центральною частиною політично-репресивної інфраструктури.⁴⁰

Цей кейс важливий ще й тому, що він демонструє неоднозначність самого поняття аудіального доказу. Один і той самий запис може бути одночасно слідом насильства, інструментом контролю та джерелом історичної реконструкції. Звук не є прозорим носієм істини: він завжди залежить від режиму інтерпретації та інституційної рамки, у якій його слухають.

Поняття «перехідного архіву» (transitional archive), запропоноване Джулією Вібах, Діркком Говестадтом і Уте Люе у збірнику «Beyond Evidence: The Use of Archives in Transitional Justice» (2022) є теж важливим для цього дослідження. Автори описують архів, що перебуває між фазою документування і фазою канонізації пам'яті: матеріал уже зібраний, але ще не стабілізований у межах єдиного історичного наративу чи юридичного протоколу.

Для українського аудіального матеріалу це визначення є особливо релевантним. Записи сирен, обстрілів, телефонних дзвінків, голосових повідомлень із бомбосховищ або аматорських польових записів уже функціонують як історичний матеріал, але ще не мають

⁴⁰ Bijsterveld, K. (2021). Slicing sound: Speaker identification and sonic skills at the Stasi, 1966–1989. *Isis*, 112(2), 215–241. <https://doi.org/10.1086/714270>

усталеного методологічного статусу. Вони існують між документом, свідченням, медіаоб'єктом і травматичним слідом.

Звуковий архів війни не може розглядатись виключно як допоміжний додаток до візуальних або текстових джерел. Аудіальний матеріал містить інформацію, яку неможливо повністю перекласти у транскрипт: інтонацію, паузу, шум, дихання, тишу, страх. У багатьох випадках ці елементи несуть основне афективне та історичне навантаження.

Це ставить перед архівною практикою нові етичні та методологічні питання. Якщо звук здатен повторно актуалізувати травматичний досвід, то процес його прослуховування перестане бути нейтральною процедурою. Тобто, forensic listening відкриває можливість аналізувати звук як окрему форму історичного доказу.

Звуковий ландшафт є водночас свідченням, політичним інструментом і формою колективної пам'яті. Stasi-кейс функціонує як негативний прецедент, а мнемосинефонія Манасафі може бути альтернативою класичній транскрипції.

РОЗДІЛ 5. Український кейс: звук війни, деколонізація і нові форми аудіального архіву

Від міжнародних прецедентів перейдемо до матеріалу, який є центральним для цієї роботи. Українське звукове поле після 2022 року відрізняється від усіх розглянутих кейсів одночасністю: архів формується синхронно з травматичним досвідом, а дослідниця перебуває всередині того самого звукового ландшафту, який намагається описати. Це створює унікальну методологічну ситуацію, де позиція Ехо є не теоретичним вибором, а єдиною чесною позицією.

Серед нових досліджень, що засвідчують потенціал звукового архіву для документації війни в Україні, варто виділити роботу, яка використовує звукові щоденники як дослідницький інструмент. Джанін Наталія Кларк у дослідженні «Exploring the Environmental Impacts of War Through Sound» (2025) використовує звукові щоденники учасників для документації екологічних наслідків війни в Україні. Її метод демонструє, що звуковий запис здатен фіксувати зміни екосистем (зникнення біофонії, поява нових антропофонічних елементів), які не відображаються у текстових звітах, і тому є незамінним інструментом для документації екологічних воєнних злочинів (Clark, 2025).

Окрім зовнішніх досліджень (зокрема Кларк, в коментарях до її статей, звинувачують у колоніальних підходах до досліджень, адже вона не була в Україні, а збирала дані дослідників та дослідниць, що ризикували своїм життям), принципово важливим є те, що аудіальна робота в Україні розвивається зсередини — як мистецька та громадська ініціатива. Саме українські сучасні мистецькі проєкти, пов'язані зі звуком і ландшафтом, звуком і травмою, стали навігатором цього пошуку. Центральну роль тут відіграє проєкт Repeat After Me (2022) Відкритої Групи (куратор Марта Чиж), що представляв національний павільйон Польщі на Венеційській бієнале. Звук як ехо і як втілення травми та її репрезентація є найбільш точною мистецькою ілюстрацією позиції Ехо у Співак як голосу, що відлунує з поза межами самості. Разом з цим українські проєкти Земля повернення, земля турботи ГО Слушні речі, аудіальний архів і освітні проєкти Дому звуку у Львові, Архітектура голосу Музичної агенції УХО, аудіопрогулянки театру Pic-Pic, а також усні архіви Голоси мирних, Територія терору і Post Bellum Україна показують, що аудіальна

робота в Україні вже відбувається як практика публічної історії, і завданням академічного поля може стати забезпечення цієї практики відповідного теоретичного осмислення.

Якщо попередній розділ аналізував міжнародні кейси звукової політики, постконфліктних саундскейпів і аудіального контролю, то цей розділ фокусується на українському матеріалі як на просторі, де звук одночасно є інструментом насильства, способом документування, формою пам'яті і практикою спротиву. Війна стала акустичною подією: сирени, дрони, вибухи, військові повідомлення, тиша комендантської години і фоновий шум генераторів сформували нову звукову повсякденність. Український кейс є методологічно важливим також тому, що війна відбувається у момент цифрової надмірності: звук записується безперервно, поширюється миттєво і архівується ще до того, як подія завершилася. У результаті аудіальний архів війни формується не постфактум, а синхронно з травматичним досвідом. Це створює нову ситуацію для дослідника: архів є джерелом про минуле, та частиною триваючого теперішнього.

5.1. Звуковий ландшафт повномасштабного вторгнення: сонічна колоніальність і резилієнтність

Повномасштабне вторгнення Росії 2022 року є, серед іншого, звуковою подією. «Ця війна це війна звуків», стверджує Оля Зікрата у «Sonic Fictions in the Ruins of Catastrophe» (Zikrata, 2025): від свисту дронів, що замовкають перед ударом, до тремтячого дихання у телефонній трубці, від сирен тривоги до тиші комендантської години. Джей Мартін Доті у монографії «Listening to War» (2015) концептуалізує збройний конфлікт як «акустичну територію, насичену потенціалом насильства», де звук є не побічним ефектом бойових дій, а їхнім конституюючим елементом. Стів Гудмен (Goodman, 2010) уточнює: «звукова агресія ретельно вибудовується як мистецтво нападу, що використовує чутні й нечутні краї звуку», включаючи субсонічні частоти, що впливають на тіло поза межами свідомого сприйняття.

А. М. Кангісер у статті «Sonic colonialities» (2023) запропонувала поняття «сонічної колоніальності» для позначення структур слухання та осмислення, що відтворюють євроцентричні способи привласнення й опису середовища. У контексті повномасштабного вторгнення це поняття набуває конкретного виміру: окупаційна практика Росії включає як фізичне захоплення території, так і цілеспрямоване витіснення українського звукового

ландшафту мови, музики, радіо та нав'язування його заміни. Звуковий ландшафт стає інструментом колоніального контролю: «соніфікована драматургія терору» (Zikrata, 2025), що фабрикує відчуття неминучого зникнення народу.

В Україні *historiographic turn* у мистецтві відбувся пізніше, ніж у Західній Європі. Радянська система виробляла як цензуру конкретних тем, так і робила певний досвід несвідченням, таким, що не може бути висловлений як легітимне знання. Голодомор, депортації, партизанський рух усе це існувало у приватній пам'яті без доступу до публічного архіву. Така форма насилля є епістемною: вона знищує і досвід, і його статус джерела. Те, що українські аудіоархіви залишаються недослідженими, проблема і суто технічна, проблемою збереження і наслідок системного рішення про те, що конкретно заслуговує на пам'ять

Водночас звук стає мовою резистентності. Зікрата описує, як «сонік опору» українських митців від електронних альбомів з окупованих міст до колективних аудіострімів формує «сонічний фронт», де спротив кодується у частотах і ритмах, непідвладних оптичній цензурі. Слухання, за Кангісер, може бути деколоніальною практикою лише тоді, коли відмовляється від привласнювальної логіки й відкривається до голосів, які зазвичай заглушуються. Подвійність звуку, як зброя окупанта і як мова спротиву задає методологічний горизонт для аналізу українських сонічних практик.

Радянський аудіальний архів: радіопередачі, системи публічного сповіщення, державні гімни, інституційно вироблені записи є матеріалом, з яким ця робота стикається як дослідниця, позиціонована у пострадянській українській культурі. Радянський звук не був нейтральною документацією: він був технологією ідеологічного відтворення, призначеною продукувати підданих, а не свідків. Працювати з цим матеріалом як із історичним джерелом означає вже здійснювати деколоніальну операцію, незалежно від того, чи вона так названа.

Конкретним історичним прецедентом аудіальної колонізації українського міста є дослідження Зоряни Рибчинської у тому самому збірнику (Rybchynska, 2018). Спираючись на щоденник польського професора Ришарда Гансінця, який лишився у Львові після радянського захоплення 1944 року, Рибчинська реконструює, як зміна окупанта трансформувала звуковий ландшафт міста: біофонічні і геофонічні шари поступилися місцем антропофонії страху і насильства. Гансінець фіксує: «16. XII. 1944. The screams, the

cries... Sometimes shooting and rattling. Our street is empty after six, and anyone who has to go out runs back home to be under their own roof again». Характерно, що єдиним "природним" звуком, який залишився в записах, стає вітер і він теж набуває політичного значення: «З. П. 1946. Outside, the cold, frosty storm is howling like a pack of Russians». Рибчинська показує: звук у цих записах функціонує не як фон, а як система аксіологічних маркерів — «своє / чуже», безпека / загроза. Це прямий методологічний прецедент для читання аудіального архіву повномасштабного вторгнення 2022 року.⁴¹

Бернгард і Кубік підкреслюють, що контроль над «television and radio outlets» є безпосереднім інструментом формування мнемонічного режиму (2014, р. 12). Радянські аудіоархіви обласних радіостанцій є матеріальним залишком цього контролю. У фрагментованому полі, яке описує Шевель, звукове свідство відкриває шар досвіду, що вислизає з усіх конкуруючих наративів жоден із акторів не встиг привласнити аудіальний матеріал і надати йому офіційний статус (Shevel, 2014, р. 154).

Україна має рідкісну і досі недооцінену перевагу: великі радянські аудіальні архіви обласних радіостанцій, більшість із яких залишаються практично недослідженими. Це матеріальний залишок системи, що свідомо формувала звуковий ландшафт як інструмент управління: що звучало в ефірі, на яких мовах, з якими інтонаціями і в яких пропорціях усе це були політичні рішення. Поруч із ними існують і приватні архіви: записи, зроблені не для збереження, а для особистого вжитку, що вижили випадково у шухлядах, на бабінах, у форматах, для відтворення яких уже немає обладнання. Обидва типи матеріалу є нерівноцінними з погляду офіційної архівної логіки: радіоархів — інституційний, легітимний, але ідеологічно закодований; приватний — фрагментарний, але потенційно здатний зберегти те, чого офіційний ефір ніколи б не допустив. У фрагментованому мнемонічному полі, яке описує Шевель, жоден із цих масивів не був привласнений жодним із конкуруючих наративів і тому вони лишаються відкритими. Їхнє дослідження є не просто

⁴¹ Krause, B. (2012). The great animal orchestra: Finding the origins of music in the world's wild places. Little, Brown.

архівною роботою, а методологічним і політичним вибором: чий голос вважається джерелом і хто має право це вирішувати.

Антропофонія, звуки створені людською діяльністю, є найбільш політично навантаженим шаром звукового ландшафту. В умовах війни цей шар повністю реорганізовує сприйняття: звуки, які в мирному контексті є нейтральними або позитивними, набувають нового значення. Гелікоптер над містом у Відні чи Варшаві означає шум, на який ніхто не звертає уваги. Той самий звук у Києві після лютого 2022 року це подія. Тіло реагує раніше, ніж свідомість встигає ідентифікувати джерело: це цивільний чи військовий, це наше чи чуже? Цей рефлекс є не індивідуальною тривогою, а колективно виробленим слуховим патерном, що виникає в умовах, коли антропофонія перестає бути тлом і стає загрозою. Звуковий ландшафт війни схожий на перекалібрування всього слухового поля, в якому змінюється сама структура уваги: що чути першим, що ігнорувати, що означає тиша.

Звуковий ландшафт війни трансформує і поле того як ми чуємо, але навіть в більшій мірі, того як говоримо. Слова, що раніше мали виключно мирне значення, стали термінами звукового простору небезпеки: «бавовна» залишиться вибухом, це неможливо перекласти. «Тополі», «акації» та «піони» перестали бути ботанічними поняттями і стали секундами підльоту, метрами від вирв, позначками у військових методичках. Словники змінились. Ця трансформація мови є і лінгвістичним фактом, і свідченням того, як антропофонія війни перекодовує всю систему культурних значень, включаючи найбільш мирні з них. Архів, який фіксує лише звуки, але не фіксує зміни в мові, якою їх описують, втрачає половину смислу.

5.2. Аудіальний спротив: колективні звукові практики українських митців

«Warbound: Collective Audio Streaming from Ukraine» О. Зікрати (за консультації Н. Ревко, Research Catalogue, 2024): гетерогенні потоки з різних локацій транслюються одночасно, без ієрархії «одного голосу». Зікрата формулює позицію: замість «розповідати про Україну» запустити структуру колективного слухання. Окремо обговорюється більш-ніж-людський

вимір як спів птахів на тлі дрона, екоцидні наслідки війни, звукова документація як правовий доказ у справах про екологічні воєнні злочини.⁴²

Метод проєкту «Warbound» (Zikrata, 2024) відтворює операцію, яку Анрі Лефевр описував як ритмоаналіз міського простору: «ритмоаналітик слухає місто так, як аудиторія слухає симфонію» (Lefebvre, 2004, p. 28). Одночасні аудіопотоки з різних локацій України утворюють поліритмічну (polyrhythmic) структуру де кілька ритмів звучать паралельно, інколи в ізоритмії (isorhythmia, збіг), інколи в аритмії (несумісний розрив). Воєнний звуковий ландшафт є передусім лефеврівською аритмією, накинutoю на повсякденний ритмічний лад: ритм сирен, обстрілів і евакуацій перепишує ритм ринку, церкви, трамваю. Лефевр у «The Production of Space» (1991) описує *espace vécu*, пережитий простір, як простір мешканців, що чинить опір картографуванню: звуковий архів воєнного часу є архівом саме цього пережитого простору, і тому він вислизає з традиційної архівної логіки (Lefebvre, 1991, p. 39; 2004, p. 28).

Зікрата детальніше розгортає цю практику, аналізуючи лейбл «I Shall Sing Until My Land Is Free» як колективну архівну ініціативу. Артисти з Нової Каховки, Юрій Самсон (Inmostones), Kojoohar (Cachalot), Kadaitcha (Tramontane), фіксують акустичну реальність окупованого міста: «шари шуму зливаються у в'язкий звуковий ландшафт», де стрімкий монтаж синтетичного шуму і реверберованих голосів утворює «стіну хвиль» спротиву. Олег Шпудейко (Heinali) транслиував виступи з бомбосховища у Львові, перетворюючи підвальний простір на «вікно у життя обложених українських митців», а зараз через творчість поєднує саундскейп війни і автентичний український спів. Катерина Заволока (Ataka, Amulet) кодує «генеративний патріотизм» у ритмах і тонах, де «звук стає зброєю і щитом». Усі ці практики є не пасивною документацією війни, а тим, що Зікрата називає «соніка опору»: творенням «Україномайбутнього» через сонічну фікцію «заміщенням лірики просторами можливостей» (Eshun, 1998). Warbound функціонує як інфраструктура

⁴² Clark, J. N. (2025). Exploring the environmental impacts of war through sound. *Environmental Sociology*.
<https://doi.org/10.1080/23251042.2025.2451189>

цього сонічного фронту: не один голос, а поліфонічний потік, що відмовляється від ієрархії єдиної оповіді.

5.3. Інфраструктура аудіальної пам'яті: мистецькі та архівні ініціативи в Україні

Українські мистецькі проєкти останніх років демонструють, що аудіальний архів може функціонувати як сховище матеріалу й етична практика слухання. Особливо показовим є «Repeat After Me II», представлений у Польському павільйоні Венеційської бієнале. Українські біженки відтворювали звуки війни, а відвідувачі були запрошені повторювати їх. У результаті глядач переставав бути зовнішнім спостерігачем і тілесно включався у процес відтворення звукового досвіду.

Такий підхід реалізує те, що Кангісер називає «attuning» — налаштуванням на інший досвід без його привласнення. Слухання тут перестає бути нейтральною рецепцією інформації і стає формою співприсутності. У «Sonic colonialities» (2023) авторка описує слухання як «sensing, attuning and noticing» практику, що передбачає активне налаштування і соматичне відкриття. «Repeat After Me II» реалізує точно такий тип слухання: відвідувач\імерсер спостерігаючи за Україною ззовні, відтворює її звукову присутність тілесно. Це пряме втілення *reddere* у термінах Співак яке втілює концепт повернення зі зсувом, на протигагу *repetere* (відтворення в тих самих координатах, що і вихідний документ). Інсталяція трансформує глядача з пасивного свідка у співучасника сонічного свідчення, ставлячи питання про умови не-привласнювального слухання у контексті перехідного правосуддя.⁴³

Інший формат не-привласнювального слухання пропонує проєкт «From Germany with Love / From Ukraine with Love» (Львів-Зенфтенберг): глядачі сідають у коло, відкривають коробку і читають листи, зібрані у реальних людей про ідентичність і повсякдення. Акторів немає. Медіатора між свідченням і читачем немає. Відсутність є методологічним рішенням: коли зникає той, хто «представляє» досвід, слухач опиняється у прямому контакті з матеріалом і змушений сам вирішити, як із ним бути. Партиципаторний архів такого типу відмовляється

⁴³ Укр.: «відчування, налаштування та помічання» — Кангісер про практики слухання як альтернативу привласнювальним формам знання.

від ілюзії, що досвід можна передати через посередника без втрати і тому є радикальнішою формою, ніж будь-який інституційний архів.

Паралельно в Україні формується інфраструктура аудіальних досліджень. Одеська лабораторія «Слушні речі», львівський «Дім звуку», проєкт «Архітектура голосу» агенції УХО, театр аудіопрогулянок Ріс-Ріс, усі ці ініціативи працюють лише точково зі збереженням звуку, але і більше з виробленням способів його читання. Вони функціонують як жива мнемосинефонія, як практика осмислення звуку в реальному часі.

Подібну логіку реалізує і аудіо-досвід «With Fire and Rage», створений для Єврофесту в Ліверпулі у 2023 році. Десять глибоких аудіоінтерв'ю з українськими митцями, активістами і свідками, режисером, який пішов на фронт добровольцем після евакуації колег з Бучі; журналісткою, яка вийшла пішки з Маріуполя з двома дітьми за кілька годин після вибуху в Драмтеатрі; художником із Донецька, якого катували шість місяців за партизанські карикатури, звучали у просторі церкви, розбомбленої під час Першої світової, на площах і вокзалі Ліверпуля. Це просторове рішення є логічним: воно матеріалізує те, що trauma time описує теоретично. Голос свідка 2022 року звучить там, де стіни пам'ятають 1916-й. Слухач не «дізнається про» Україну, він знаходиться всередині кількох шарів травматичного часу одночасно. Серед голосів у записі є Вікторія Амеліна, письменниця і правозахисниця, яка документувала воєнні злочини на Харківщині. Вона загинула в Краматорську у липні 2023 року, за кілька місяців після прем'єри. Аудіозапис, зроблений до її загибелі, став після неї іншим об'єктом: не документом про живу людину, а голосом мертвої, що продовжує говорити. Стерн писав, що фонограф від початку мислився як технологія збереження голосів вмираючих. У випадку Амеліної, це не метафора і не вікторіанська романтика, це буквальный механізм того, як аудіальний архів функціонує в умовах війни: він фіксує голос раніше, ніж стає відомо, що це останній запис.

Одеська лабораторія «Слушні речі» стала одним із перших інституційних акторів, що системно займаються аудіальними дослідженнями: вони організовують польові записи, саундскейп-лабораторії, публічні дискусії і після 2022 року переосмислили цю роботу як практику документування і осмислення звуків вторгнення. У Львові «Дім звуку», заснований на базі Львівського радіо, об'єднав фонотеку, виставкову діяльність і аудіальну лабораторію і особливо важливим тут є збір записів з приватних архівів, тобто того

матеріалу, який офіційна архівна логіка не фіксує і не вважає за потрібне зберігати. Музична агенція Ухо реалізувала проєкт «Архітектура голосу», в якому аудіальне дослідження будівлі радянської бальнеолікарні з її незмінним крізь часи інтер'єром, спогадами працівниць і біофонічним ландшафтом навколо перетворилося на акт археології пам'яті через звук. (маю власні фото з проєкту з 2019р.) Театр Ріс-Ріс, єдиний в Україні театр, що фокусується на аудіо-прогулянках, зробив із саундскейпу інструмент дослідження пострадянської ідентичності у Славутичі, Старобельську, Києві. Спільне у всіх цих ініціативах: вони документують звукове середовище й активно формують практику його читання. Це є живою мнемосинефонією заразом і як метод, що застосовується до архіву, і як культурна практика, що виробляється в режимі реального часу, поруч із подіями, які вона намагається осмислити.

Паралельно з академічним осмисленням розвиваються мистецькі практики, що перетворюють аудіальні дані на форму колективного документування. Проєкт *soundofwar.art* візуалізує хронологію повітряних тривог і географію обстрілів через аудіовізуальні дані без музейної інституції, без єдиного авторського голосу. Звук тут є і сировиною, і формою пам'яті водночас: не архівний запис як об'єкт, а динамічна структура, що зберігає сам ритм загрози.

На рівні медійних практик звук виконує і терапевтичну функцію. Радіодокументальний проєкт Катерини Гончарук «Що для мене означає музика» (Radio Kultura, 2024) фіксує, яким чином музика структурує повсякдення ветеранів, ритуали прощання і реабілітаційний простір. Тут аудіальне перестає бути лише об'єктом збереження, воно стає засобом відновлення суб'єктності, позиціонуючись між терапевтичним і меморіальним.

Прямим художнім прецедентом такого підходу є інтерактивна аудіоінсталяція Доро́ти Блашак «Waves of Remembrance: Wrocław in Radio Sounds» (Błaszczak, 2018). Відвідувачі налаштовували радіоприймач на роки, замість звичних частот, від 1924 (перший ефір у Вроцлаві) до 2016, і слухали архівні записи, що відповідали обраному часу. Блашак показує, що радіо є технологією трансляції, та технологією ідентичності: за Мішель Гілмз, «radio promised simultaneity of experience without direct contact, exposure to the public in the privacy of one's home». Ця модель — архів, відкритий до інтерактивного слухання, що перетинає часові шари і є важливим орієнтиром для осмислення того, яким може бути аудіальний архів

війни 2022 року: не лінійним сховищем, а живою структурою, в якій слухач обирає точку входу і тим самим стає співавтором пам'яті.⁴⁴

Ініціатива SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online) є найбільш масштабним кейсом екстреного цифрового архівування під час активного конфлікту: понад 50 ТБ матеріалів збережено силами міжнародної волонтерської спільноти (станом на середину 2024 року). Проте ця модель має структурний зсув: вона захищає лише те, що вже існує у цифровій формі. Аудіальне, що живе у пам'яті, в усній традиції, у нестабільному записі на приватних пристроях, залишається поза межами її досяжності. Це повертає нас до питання: кому належить звук, який ще не оцифровано? Український кейс демонструє, що звук у ситуації війни функціонує одночасно як інструмент насильства, як форма колоніального контролю, як сенсорний слід травми і як практика резистентності. Звук перестає бути фоном події і стає одним із ключових способів переживання війни.

Розглянуті мистецькі та архівні практики показують, що в Україні вже формується власна методологія роботи з аудіальним матеріалом. Її особливістю є відмова від суто документальної логіки на користь моделей колективного, тілесного і не-привласнювального слухання. У цьому контексті аудіальний архів постає як сховище даних та простір взаємодії між пам'яттю, тілом, травмою і політикою. Український досвід також демонструє необхідність переосмислення самого статусу звукового свідчення. Архів війни фіксує (або має фіксувати) афективний та сенсорний вимір, який неможливо повністю перекласти у текст або візуальний доказ.

⁴⁴ Укр.: «радіо обіцяло одночасність досвіду без безпосереднього контакту, публічну присутність у приватності дому» (Блащак, про функцію радіо як інструменту колективної пам'яті).

РОЗДІЛ 6. Звук, архів і перехідне правосуддя

Цей розділ зосереджується на зв'язку між аудіальним свідченням, архівною практикою та перехідним правосуддям. Йдеться про використання звуку як доказу, про переосмислення самої логіки transitional justice, яка традиційно спирається переважно на текстуальні та візуальні форми свідчення. Український контекст дозволяє побачити, звуковий архів війни, що формує нові етичні та методологічні виклики: кому належить записаний голос, хто має право його слухати, як працювати з матеріалом, що одночасно є документом і триваючим досвідом.

6.1. Trauma time і межі класичного свідчення

Як було показано у Розділі 3, травматичний досвід порушує саму структуру часу, у межах якої функціонує класичне свідчення. Повернімось до цього аргументу в контексті перехідного правосуддя: якщо звичайний спогад передбачає дистанцію між минулим і теперішнім, то травматична пам'ять руйнує цю дистанцію, повертаючи подію як триваючу сенсорну подію.

Нейробіологічні моделі травматичної пам'яті пояснюють, чому звук є одним із найсильніших тригерів повторної актуалізації травми. Теорія SAM/VAM Крістофера Брюїна демонструє, що травматичний спогад часто зберігається у формі ситуаційно доступної пам'яті (SAM), яка активується сенсорними подразниками автоматично і не має чіткої часової прив'язки. Звук сирени, вибуху або військового літака може переживатися не як нагадування про минуле, а як повернення у ситуацію небезпеки.

У цьому контексті звукове свідчення суттєво відрізняється від класичної моделі testimony. Свідчення у правовій або історичній логіці передбачає можливість наративного оформлення події: людина описує пережите як те, що вже завершилось. Звук травми, навпаки, часто не піддається повній вербалізації, оскільки функціонує не як опис події, а як її сенсорний залишок. Записи сирен, уривчастого дихання, голосових повідомлень із бомбосховищ або навіть тиші після обстрілу не можуть бути редуковані лише до текстового транскрипту без втрати значної частини свідчення.

Ця проблема стає особливо помітною у контексті війни в Україні. Звуковий ландшафт вторгнення функціонує і як фон насильства, і як механізм постійної актуалізації небезпеки. Травма у цьому випадку існує у щоденному слуховому досвіді: у звуках тривоги, зміненому сприйнятті тиші, реакції на антропофонію військового часу. Тобто аудіальне свідчення виходить за межі класичної документальної логіки та потребує окремого методологічного підходу.

6.2. Окулярцентризм перехідного правосуддя і проблема звукового свідчення

Класичні моделі перехідного правосуддя історично побудовані навколо окулярцентричної логіки доказу. Вирішальним у судовому або архівному процесі вважається те, що можна побачити, зафіксувати та верифікувати у стабільній формі: письмовий документ, фотографія, відеозапис, матеріальний об'єкт. Навіть усне свідчення у більшості випадків перетворюється на текст через процедуру транскрипції. У результаті звук часто визнається лише тоді, коли перестає бути звуком і стає письмовим записом.

«Listening device» Кастільєхо-Куельяра — це інституційна рамка сприйняття: вона визначає, які звукові свідчення комісія правди здатна прийняти як доказ, а які стають «sonorous residues» — слуховими залишками страждання, що циркулюють у колективній пам'яті поза межами офіційного визнання. Для українського контексту це означає конкретний ризик: без перегляду логіки свідчення аудіальний матеріал вторгнення — записи тривоги, голосові повідомлення, тиша після обстрілів — може залишитись саме в цьому «залишковому» статусі.

У випадку війни це особливо важливо, оскільки значна частина насильства переживається саме акустично. Сирена, вибух, дрон або раптове зникнення звичних міських шумів можуть бути не менш значущими свідченнями руйнування, ніж візуальна документація. Проте класичні механізми правосуддя не мають розроблених інструментів роботи з таким матеріалом. Звукове свідчення залишається нестабільним: воно важче піддається стандартизації, а його афективний вплив виходить за межі юридичної процедури.

Ця проблема стосується і технічної верифікації записів і самої структури слухання. Перехідне правосуддя здебільшого працює з уже стабілізованим наративом, тоді як

травматичний звук часто функціонує як фрагмент, переривання або сенсорний залишок, що не вкладається у завершену розповідь. Звукові архіви війни ставлять питання про необхідність переосмислення самої категорії свідчення: не питання, чи може свідчити текст, але питання щодо звуку, паузи, шуму або тиші.

Ця проблема має конкретний інституційний вимір. Міжнародний Кримінальний Суд (МКС) працює з доказами за процедурою, яка вимагає безперервного ланцюга зберігання (chain of custody): хто зафіксував матеріал, де він зберігався, хто мав до нього доступ, чи не було втручань. Для текстового документа або фотографії ця процедура є стандартизованою. Для звукового запису, зробленого цивільною особою на телефон під час обстрілу і надісланого через месенджер, вона фактично не існує. Метадані можуть бути втрачені при пересиланні, формат файлу змінений при конвертації, а сам запис видалений з пристрою задовго до того, як хтось визнає його доказову цінність. Це означає, що потенційно найсильніші аудіальні свідчення ті, що зафіксовані безпосередньо в момент насильства, є водночас найвразливішими з точки зору правової процедури (ІВА, 2016).

Український контекст робить цю проблему особливо видимою. Повномасштабне вторгнення створило величезний масив аудіальних матеріалів: від записів обстрілів і телефонних розмов до аматорських стрімів та польових записів повсякденного життя під час війни. Значна частина цього матеріалу існує поза межами офіційних інституцій пам'яті, але тому відкриває можливість для переосмислення того, що може вважатися свідченням у майбутніх практиках transitional justice.

6.3. Transitional archive: український контекст

Концепція transitional archive, запропонована Джулією Вібах, Діркком Говестадтом та Уте Люе, дозволяє описати архів не як завершену колекцію документів, а як простір між моментом фіксації події та майбутнім режимом її осмислення. Такий архів ще не стабілізований, не канонізований і не включений остаточно у державну політику пам'яті, але вже функціонує як середовище накопичення досвіду. У такому стані сьогодні перебуває значна частина українського звукового матеріалу, пов'язаного з повномасштабною війною.

Український контекст є унікальним через співіснування кількох типів аудіальних архівів одночасно. З одного боку, існують інституційні архіви: записи обласних радіостанцій, журналістські матеріали, музейні колекції, проєкти на кшталт «Голоси мирних». З іншого, приватні та напівприватні записи: голосові повідомлення, аматорські аудіофайли, стріми, польові записи, фрагменти повсякденного життя, які не створювалися як історичне джерело, втім поступово ним стають. Нестабільність статусу робить їх особливо важливими для майбутньої культури пам'яті.

Звуковий архів війни фіксує події та зміну самого режиму слухання. Зникають звичні звуки мирного міста, змінюється значення антропофонії, тиша набуває політичного значення, а певні сигнали починають автоматично асоціюватися з небезпекою. У цьому сенсі архівується війна як історичний факт разом з контекстом сенсорної трансформації повсякденності.

Водночас український аудіальний архів залишається методологічно вразливим. Більшість записів не мають стабільних протоколів збереження, опису або етичного регулювання доступу. Частина матеріалів існує лише на приватних носіях або у цифрових сервісах, які не призначені для довготривалого архівування. Інша проблема полягає у самому статусі цих записів: вони одночасно є особистими, документальними, мистецькими і потенційно доказовими.

Поняття *transitional archive* є ключовим для українського випадку. Йдеться не про архів як нейтральне сховище даних, а про простір боротьби за пам'ять і право на чутність. Проєкт «Голоси мирних» Фонду Ріната Ахметова є найбільшим в Україні архівом усних свідчень цивільних осіб, що зазнали насильства з 2014 року. Архів містить тисячі аудіозаписів, але його каталогізація і публічна репрезентація побудовані переважно навколо текстових транскриптів. Саме звукова складова свідчень як тремтіння голосу, паузи, зриви мовлення та фоновий шум обстрілів залишається допоміжним елементом, а не самостійним джерелом. Це є конкретною ілюстрацією редукції: інституція зберігає голос, але працює з текстом. Те, що робить аудіальне свідчення незамінним, його тілесність, темпоральність, афективна присутність систематично втрачається у процесі архівної обробки. «Голоси мирних» є *transitional archive* у певному сенсі: він фіксує досвід, який ще не має стабільної інституційної рамки, і від методологічних рішень, прийнятих зараз, залежить, у якій формі

цей досвід увійде в колективну пам'ять. Хто визначатиме, які записи збережуться? Які голоси отримають статус історичного джерела? Що залишиться поза межами інституційної пам'яті? У ситуації триваючої війни ці питання не мають остаточної відповіді, але саме вони формують політичний і етичний горизонт роботи зі звуковим матеріалом.

6.4. Етика слухання і потенційний протокол роботи з травматичним звуковим архівом

Робота зі звуковими матеріалами війни потребує окремої етики слухання. На відміну від письмового документа або фотографії, звук складніше дистанціювати від моменту його виникнення: він активує тілесну пам'ять, просторову присутність і сенсорні асоціації. Прослуховування записів сирен, обстрілів, голосових повідомлень із бомбосховищ або свідчень людей під час активної фази насильства не є нейтральним архівним актом. Для частини слухачів ці записи можуть функціонувати як повторна актуалізація *trauma time*, тобто як повернення події у режим теперішнього.

У цьому сенсі звуковий архів не може розглядатися виключно як сховище доказів. Він є афективною та сенсорною інфраструктурою пам'яті, що продовжує взаємодіяти з тілом слухача навіть після завершення події. Класичний архівний протокол «відкрити, прослухати, верифікувати» є недостатнім для роботи з травматичним звуковим матеріалом. Потрібна модель *archival care* (архівної турботи), у якій збереження матеріалу поєднується з етикою роботи з вразливим досвідом.

Потенційний протокол роботи з травматичним звуковим архівом може включати декілька базових принципів. *По-перше*, контекстуалізацію запису: фіксацію часу, місця, умов створення та ситуації прослуховування. *По-друге*, добровільну згоду свідка або записаної особи на використання й повторне відтворення матеріалу. *По-третє*, обмеження або інформування доступу до окремих записів, якщо їх повторне прослуховування може призводити до ретравматизації. *По-четверте*, відмову від повної редукції звуку до транскрипту: паузи, шуми, тиша, тремтіння голосу або переривання зв'язку є частиною самого свідчення, а не технічним «дефектом» запису. *По-п'яте*, визнання тілесної реакції слухача як частини процесу роботи з матеріалом, а не як зовнішнього або випадкового ефекту.

Такий підхід змінює розуміння свідчення у практиках перехідного правосуддя. Свідченням стає сенсорний слід події: звук сирени, раптова тиша після вибуху, зникнення звичних міських шумів, зміна інтонації голосу або ритму мовлення. У цьому сенсі аудіальний архів фіксує і факт насильства, і способи його переживання.

На відміну від класичного державного архіву, що покликаний стабілізувати минуле як завершену історію, травматичний звуковий архів функціонує як простір незавершеного. Він зберігає свідчення війни та утримує їхню часову та афективну присутність. Зв'язок між теоретичним аргументом цієї роботи та практичним інструментарієм є прямим. Етика слухання, позиція Ехо, критика транскрипційної редукції — все це залишається абстракцією без конкретних протоколів роботи з матеріалом. Як виглядає картка опису одиниці аудіального архіву, що враховує не лише зміст запису, а й позицію записувача, акустичне середовище та етичні обмеження відтворення? Як побудувати chain of custody для запису, зробленого цивільною особою в зоні бойових дій? Ці питання адресуються у Додатках до роботи. Але потребують якісного польового дослідження, адже це лише мої теоретичні уявлення. Аудіальний архів у контексті перехідного правосуддя не може розглядатися як нейтральне сховище доказів: він є середовищем, у якому триває боротьба за пам'ять, чутність і право бути почутим.

ВИСНОВКИ

Змі на ієрархії звуку в історії графії відкриває пласти досвіду: тілесність, емоцію, колективну пам'ять, більш-ніж-людський світ, які візуальний архів систематично витісняє. Цей перехід не є косметичним: він змінює сам режим часу, у якому працює дослідниця. Якщо слідувати Едкінс разом із нейробіологами van der Kolk, LeDoux, Brewin, травматичний досвід не піддається хронологізації за зразком «минуле/теперішнє», а проживається як триваюче теперішнє.

Методологічна позиція, розроблена через фігуру Ехо у Співак (Розділ 2), пропонує альтернативу як *repetere* (механічному відтворенню), так і класичній дистанційованій документації. Режим *reddere* — повернення зі зсувом, є теоретичною метафорою та практичним орієнтиром одночасно. Для роботи зі звуковим архівом: він передбачає визнання власної тілесної включеності у процес слухання, відмову від ілюзії нейтральності та увагу до ритму, пауз і тиші як значущих елементів свідчення. У поєднанні з ритмоаналізом Лефевра та «густим описом» Гірца ця позиція формує конкретний інструментарій аналізу аудіального матеріалу.

Нейробіологічний аргумент (Розділ 1) продемонстрував, що слух функціонує принципово інакше, ніж зір: звуковий сигнал обробляється емоційними центрами мозку раніше, ніж потрапляє до когнітивних структур. Це пояснює специфіку травматичної звукової пам'яті (SAM-спогади за теорією Брюїна) і причину, чому звук здатен актуалізувати травму з інтенсивністю, недоступною візуальним стимулам. Нещодавнє нейровізуалізаційне дослідження Perl та колег (2023) підтвердило цю відмінність експериментально: нейронні патерни обробки травматичних автобіографічних спогадів принципово відрізняються від патернів обробки сумних, але нетравматичних спогадів. Травматичний спогад активує сенсорні та моторні зони мозку, тоді як нетравматичний обробляється переважно у мовних центрах. Це пояснює, чому звуковий тригер здатен реактивувати травму з інтенсивністю, недоступною текстовому опису (Perl et al., 2023).

Порівняльний аналіз міжнародних кейсів (Розділ 4) від мнемосинефонії Манасафі у Бейруті до forensic listening Бійстервелд в архівах Штазі, від звукової політики постюгославських воєн до реконструкції саундскейпів Джакарти та Рурської області підтвердив, що звуковий ландшафт є водночас свідченням, політичним інструментом і формою колективної пам'яті.

Систематизацію цих підходів на матеріалі воєн XX століття пропонують Тоньчук і Вечорек у збірнику «Sounds of War and Peace» (2018). Авторки фокусуються на підходах до аналізу звуку у контекстах конфлікту та постконфлікту на матеріалі 1914-1945 рр., показуючи що звукова документація є не доповненням, а самостійним джерелом для розуміння воєнного досвіду, яке фіксує афективний вимір, недоступний текстовим та візуальним архівам (Tańczuk Wieczorek, 2018).

Українські мистецькі та архівні проєкти: «Warbound» Зікрати, «Repeat After Me II», «Слушні речі», «Дім звуку», «Архітектура голосу», демонструють формування власної методології роботи з аудіальним матеріалом війни, яка поєднує документацію з художньою практикою і реалізує принцип не-привласнювального слухання (Розділ 5). Концепція transitional archive (Розділ 6) є ключовою для розуміння їхнього статусу: ці матеріали функціонують водночас як документ, як свідчення і як афективна інфраструктура колективної пам'яті.

Культурний сектор України перебуває у системній вразливості, яка безпосередньо визначає умови роботи з аудіальним архівом. За даними базового звіту Robert Bosch Stiftung, культура «часто залишається поза увагою в міжнародних дискусіях про відновлення є прогалина, що може суттєво підірвати їх довгострокові результати» (Diatel, Karavai & Chuzhynova, 2025). Якщо мистецтво як ціле ще не знайшло свого місця у стратегіях відновлення, то питання аудіального архіву звуку як форми свідчення, пам'яті і правосуддя, залишається ще більш відкритим. Аргумент цієї роботи полягає в тому, що ця прогалина не є технічною: вона є наслідком глибшої ієрархії знання, яка маргіналізує аудіальне як форму свідчення. Зміна цієї ієрархії є умовою повноцінного відновлення.

Окреслюються обмеження методу: залежність від якості запису, проблема перекладу звуку у текст, етична складність роботи з голосами пережитих травматичних подій. Окремо обговорюються перспективи для Перехідного Правосуддя в Україні: звукова документація як правовий доказ, «Голоси мирних» як матеріал для майбутніх комісій правди,

мнемосинефонія як метод роботи зі спільнотами-поверненнями, Stasi-кейс як негативний прецедент для будь-якого (пост)тоталітарного проєкту forensic listening.

Етика слухання, окреслена у Розділі 6, є не додатковим, а конститутивним елементом роботи з травматичним звуковим архівом. Контекстуалізація запису, інформована згода, право на тишу, обмеження повторного прослуховування. Такі принципи мають стати частиною будь-якого протоколу роботи з аудіальними матеріалами війни. Практичним результатом цієї роботи є переведення теоретичного аргументу у конкретний інструментарій. Якщо аудіальний архів потребує окремих протоколів збереження — відмінних від текстового і візуального архіву, — то необхідно запропонувати, як може виглядати одиниця збереження, процедура каталогізації та шлях від звукового матеріалу до правового доказу. У Додатках до цієї роботи представлено три взаємопов'язані документи: методологію створення та каталогізації звукового архіву в умовах збройного конфлікту (Додаток 1), що спирається на стандарти OAIS, Dublin Core та ISO 12913; зразок картки опису одиниці архіву з двома прикладами заповнення — аудіальна реконструкція фотодокумента та опис звукового твору (Додаток 2); і практичний шлях від збору аудіального матеріалу до його потенційного використання в процесах Перехідного Правосуддя та Міжнародного Кримінального Суду (Додаток 3). Ці документи розроблені у консультації з фахівцями Дому Звуку (Львів) і не претендують на завершеність — вони є першою спробою формалізувати те, що мистецькі та архівні проєкти вже роблять інтуїтивно: фіксувати не лише зміст звукового запису, а й контекст його виникнення, позицію записувача, акустичні характеристики середовища та етичні умови збереження і відтворення. Додатки є не ілюстрацією до теоретичного аргументу, а його практичним продовженням: вони відповідають на питання «як саме» після того, як основний текст відповів на питання «чому» і «з якої позиції».

Пропонуються чотири напрями подальших досліджень: картографування радянських обласних аудіоархівів; адаптація мнемосинефонії для деокупованих територій; критика традиції усної археографії в Україні через інструменти sound studies, розробка стандартизованих протоколів опису аудіальних одиниць збереження, адаптованих для потреб Перехідного Правосуддя та комісій правди, що є безпосереднім продовженням шаблону, запропонованого у Додатку. Деколонізація історіографії через звук — це не заміна

візуального реєстру, а розширення поля знання, де зір і слух перестають бути ієрархізованими й стають взаємодоповнюваними.

Повномасштабне вторгнення 2022 року зробило ці питання академічними і практичними: аргумент про зміну ієрархії звуку в історіописанні стосується того, як Україна документуватиме, архівуватиме та використовуватиме аудіальний досвід війни у процесах відновлення, правосуддя та формування колективної пам'яті. Методологія роботи з аудіальним архівом формується як в академічному, так і у полі мистецької практики й ця робота свідомо стоїть на перетині обох. Питання «кому належить звук?» не є риторичним. Від відповіді на нього залежить, чи увійде аудіальний досвід війни у процеси правосуддя, відновлення та колективної пам'яті — чи залишиться на периферії, де звук перебував протягом усієї історії модерної епістемології. Ця робота не закриває це питання. Вона, сподіваюсь, зробить його більш чутним.

Список літератури

1. Склярова, В. (2024). Почути пам'ять: Звук як історична провокація [Публічна лекція, Дім звуку / KSE]. https://www.youtube.com/watch?v=uXOEjG_NdGw
2. Spivak, G. C. (1993). Echo. *New Literary History*, 24(1), 17–43.
3. Revell, I., & Shin, A. (Eds.). (2024). *Bodies of sound: Becoming a feminist ear*. Silver Press.
4. Kanngieser, A. M. (2023). Sonic colonialities. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 48(4), 909–924. <https://doi.org/10.1111/tran.12565>
5. Revill, G. (2000). Music and the politics of sound: Nationalism, citizenship and auditory space. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18(5), 597–613.
6. Revill, G. (2016). How is space made in sound? Spatial mediation, critical phenomenology and the political agency of sound. *Progress in Human Geography*, 40(2), 240–256.
7. Kvičalová, A. (n.d.). *Sonic turn: Sound studies and the other history* [Лекція, Факультет гуманітарних наук, Університет Масарика].
8. Ekins, J. (2003). *Trauma and the memory of politics*. Cambridge University Press.
9. Відкрита Група (Білей, Б., Ковач, Ю., & Варга, А.); куратор: Чиж, М. (2022). *Повторюйте за мною* [Мистецька інсталяція, Національний павільйон України, 59-та Венеційська бієнале].
10. Purves, D., Augustine, G. J., Fitzpatrick, D., Hall, W. C., LaMantia, A.-S., Mooney, R. D., Bhatt, D. L., & White, L. E. (Eds.). (2018). *Neuroscience* (6th ed.). Oxford University Press.
11. Hudspeth, A. J. (2014). Integrating the active process of hair cells with cochlear function. *Nature Reviews Neuroscience*, 15(9), 600–614. <https://doi.org/10.1038/nrn3786>
12. Mishkin, M., Ungerleider, L. G., & Macko, K. A. (1983). Object vision and spatial vision: Two cortical pathways. *Trends in Neurosciences*, 6, 414–417.
13. Bregman, A. S. (1990). *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. MIT Press.
14. Tulving, E. (2002). Episodic memory: From mind to brain. *Annual Review of Psychology*, 53, 1–25.
15. Bull, M., & Back, L. (Eds.). (2003). *The auditory culture reader*. Berg.

16. Schafer, R. M. (1977). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.
17. Sterne, J. (2003). *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press.
18. Thompson, E. (2002). *The soundscape of modernity: Architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933*. MIT Press.
19. Fiebig, A. (2023). Soundscape: A construct of human perception. In B. Schulte-Fortkamp et al. (Eds.), *Soundscapes: Humans and their acoustic environment*. Springer.
20. International Organization for Standardization. (2014). *ISO 12913-1:2014. Acoustics — Soundscape — Part 1: Definition and conceptual framework*. ISO.
21. International Organization for Standardization. (2018). *ISO/TS 12913-2:2018. Acoustics — Soundscape — Part 2: Data collection and reporting requirements*. ISO.
22. Kvíčalová, A. (2019). *Listening and knowledge in Reformation Europe: Hearing, speaking and remembering in the age of Luther*. Palgrave Macmillan.
23. Mansell, J. G. (n.d.). Historical acoustemology. *Journal of Sonic Studies*.
24. Erlmann, V. (2010). *Reason and resonance: A history of modern aurality*. Zone Books.
25. Kahn, D. (1999). *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*. MIT Press.
26. Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.
27. Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. iUniverse.
28. Davis, M., & Franklin, M. I. (2015). What does (the study of) world politics sound like? *E-International Relations*. <https://www.e-ir.info/>
29. Morgan, S. (2007). Spivak's "Echo": Theorizing otherness and the space of response. *Textual Practice*, 21(4), 607–631. <https://doi.org/10.1080/09502360701642359>
30. Guentcheva, R. (2004). Sounds and noise in socialist Bulgaria. In J. Lampe & M. Mazower (Eds.), *Ideologies and national identities: The case of twentieth-century southeastern Europe* (pp. 186–208). CEU Press.
31. Kazlauskaitė, S. (n.d.). *Soundscapes of the post-Soviet world today: Resounding Lithuania*.

32. Aziz, E.-M., & Manasfi, L. (2019). The acoustics of politics and its influence on urban soundscapes. In *Proceedings of Politics of the Machine — Beirut 2019* (p. 109). <https://doi.org/10.14236/ewic/POM19.17>
33. Bijsterveld, K. (2021). Slicing sound: Speaker identification and sonic skills at the Stasi, 1966–1989. *Isis*, 112(2), 215–241. <https://doi.org/10.1086/714270>
34. Clark, J. N. (2025). Exploring the environmental impacts of war through sound. *Environmental Sociology*. <https://doi.org/10.1080/23251042.2025.2451189>
35. Zikrata, O. (2024). *Warbound: Collective audio streaming from Ukraine* [Research project] (N. Revko, consultant). Research Catalogue. <https://www.researchcatalogue.net/>
36. Polish Pavilion. (2024). *Repeat after me II* [Exhibition]. 60th Venice Biennale.
37. Van der Kolk, B. A. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. Viking.
38. Інститут Михайла Грушевського НАН України. (n.d.). *Методичні рекомендації «Археографічне опрацювання джерел усної історії»*. НАН України.
39. Brewin, C. R., Dalgleish, T., & Joseph, S. (1996). A dual representation theory of posttraumatic stress disorder. *Psychological Review*, 103(4), 670–686.
40. LeDoux, J. E. (1994). Emotion, memory and the brain. *Scientific American*, 270(6), 32–39.
41. Drobnick, J. (Ed.). (2004). *Aural cultures*. YYY Books.
42. Krause, B. (2012). *The great animal orchestra: Finding the origins of music in the world's wild places*. Little, Brown.
43. Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
44. Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, 65, 125–133.
45. Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24.
46. Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
47. Gordy, E. D. (1999). *The culture of power in Serbia: Nationalism and the destruction of alternatives*. Penn State University Press.

48. Baker, C. (2010). *Sounds of the borderland: Popular music, war and nationalism in Croatia since 1991*. Ashgate.
49. Čolović, I. (2002). *The politics of symbol in Serbia: Essays in political anthropology*. Hurst.
50. Daughtry, J. M. (2015). *Listening to war: Sound, music, trauma, and survival in wartime Iraq*. Oxford University Press.
51. Goodman, S. (2010). *Sonic warfare: Sound, affect, and the ecology of fear*. MIT Press.
52. Schulze, H. (2020). *Sonic fiction*. Bloomsbury Academic.
53. Eshun, K. (1998). *More brilliant than the sun: Adventures in sonic fiction*. Quartet Books.
54. Bernhard, M., & Kubik, J. (Eds.). (2014). *Twenty years after communism: The politics of memory and commemoration*. Oxford University Press.
55. Shevel, O. (2014). Memories of the past and visions of the future: Remembering the Soviet era and its end in Ukraine. In M. Bernhard & J. Kubik (Eds.), *Twenty years after communism* (pp. 146–168). Oxford University Press.
56. Павлишин, М. (1994). Козаки в Ямайці: Постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Слово і Час*, (1).
57. Burke, P. (Ed.). (2001). *New perspectives on historical writing* (2nd ed.). Polity Press.
58. Castillejo-Cuéllar, A. (2023). A listening device: Colombia's truth commission and the politics of the audible. *Journal of Human Rights Practice*, 15(3), 780–799.
<https://doi.org/10.1093/jhuman/huad046>
59. Viebach, J., Hovestädt, D., & Lühe, U. (Eds.). (2022). *Beyond evidence: The use of archives in transitional justice*. Routledge.
60. Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life* (S. Elden & G. Moore, Trans.). Continuum. (Original work published 1992)
61. Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell. (Original work published 1974)
62. Trinh T. Minh-ha. (1982). *Reassemblage* [Film]. Women Make Movies.
63. Zikrata, O. (2025). Sonic fictions in the ruins of catastrophe. *Terra Invicta*, (13).
64. Gaskell, I. (2001). History of images. In P. Burke (Ed.), *New perspectives on historical writing* (2nd ed., pp. 168–192). Polity Press.

65. Porter, R. (2001). The patient's view. In P. Burke (Ed.), *New perspectives on historical writing* (2nd ed., pp. 238–260). Polity Press.
66. Prins, G. (2001). Oral history. In P. Burke (Ed.), *New perspectives on historical writing* (2nd ed., pp. 120–156). Polity Press.
67. Judt, T. (2005). *Postwar: A history of Europe since 1945*. Penguin Press.
68. Brooks, B. M., Schulte-Fortkamp, B., Quigley, R., & Reini, S. (2014). Exploring our sonic environment through soundscape research & theory. *Acoustics Today*, 10(1), 30–40. <https://doi.org/10.1121/1.4870174>
69. Yost, W. A. (2015). Psychoacoustics: A brief historical overview from Pythagoras to Helmholtz to Fletcher. *Acoustics Today*, 11(3), 46–53.
70. Djimantoro, M. I., Martokusumo, W., Poerbo, H. W., & Sarwono, R. J. (2020). The historical soundscape analysis of Fatahillah Square, Jakarta. *Acoustics*, 2(4), 847–867. <https://doi.org/10.3390/acoustics2040048>
71. Konovalova, I., & Musienko, N. (Eds.). (2025). *Sounds in times of war: Popular music and contentious politics since Russia's war on Ukraine*. [Видавець уточнюється].
72. Гончарук, К. (2024, 1 жовтня). Що для мене означає музика [Радіодокументальний проєкт]. Radio Kultura. <https://radiokultura.com>
73. Saving Ukrainian Cultural Heritage Online. (2024). *SUCHO: Saving Ukrainian cultural heritage online* [Онлайн-архів]. <https://www.sucho.org>
74. Diatel, O., Karavai, A., & Chuzhynova, I. (2025). The role of art in the post-war recovery of Ukraine: Baseline report. Robert Bosch Stiftung; Insha Osvita.
75. International Bar Association. (2016). *Evidence matters in ICC trials*. IBA International Criminal Court & International Criminal Law Programme.
76. Tańczuk, R., & Wieczorek, S. (Eds.). (2018). *Sounds of war and peace: Soundscapes of European cities in 1945*. Peter Lang.
77. Rybchynska, Z. (2018). The voices of a liberated/occupied city: The Lviv soundscape of 1944–1946 in Ryszard Gansiniec's journal. In R. Tańczuk & S. Wieczorek (Eds.), *Sounds of war and peace* (pp. 131–142). Peter Lang.
78. Lange, D. (2018). The muteness of war-time trauma: A nonverbal perspective on the relationship between trauma and soundscape. In R. Tańczuk & S. Wieczorek (Eds.), *Sounds of war and peace* (pp. 245–264). Peter Lang.

79. Scott, J. W. (2007). History-writing as critique. In K. Jenkins, S. Morgan, & A. Munslow (Eds.), *Manifestos for history* (pp. 19–38). Routledge.
80. Scott, J. W. (1986). Gender: A useful category of historical analysis. *American Historical Review*, 91(5), 1053–1075.
81. Naliwajek-Mazurek, K. (2018). The sounds of Warsaw in 1945: Witness accounts. In R. Tańczuk & S. Wieczorek (Eds.), *Sounds of war and peace* (pp. 55–79). Peter Lang.
82. Schmidt, U. C. (2018). Roaring war and silent peace? Initial reflections on the soundscape in the Ruhr between area bombing and reconstruction. In R. Tańczuk & S. Wieczorek (Eds.), *Sounds of war and peace* (pp. 31–54). Peter Lang.
83. Błaszczak, D. (2018). Waves of remembrance: Wrocław in radio sounds. In R. Tańczuk & S. Wieczorek (Eds.), *Sounds of war and peace* (pp. 221–238). Peter Lang.
84. Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: Selected essays*. Basic Books.
85. Perl, O., Duek, O., Kulber, A., et al. (2023). Neural patterns differentiate traumatic from sad autobiographical memories in PTSD. *Nature Neuroscience*, 26, 2226–2236.
86. Erll, A. (2011). *Memory in culture*. Palgrave Macmillan.
87. Voegelin, S. (2018). *The political possibility of sound: Fragments of listening*. Bloomsbury Academic.
88. Rich, A. (1978). *The dream of a common language: Poems 1974–1977*. Norton.
89. Murphy, D., Shelley, S., Foteinou, A., Brereton, J., & Daffern, H. (2017). Acoustic heritage and audio creativity. *Internet Archaeology*, 44.
<https://intarch.ac.uk/journal/issue44/12/>
90. Firat, H. B. (2021). *Historically Informed Soundscape Design: A method for the digital reconstruction of historical soundscapes* [Doctoral dissertation, Politecnico di Milano].

Аудіо-архіви та емпіричні джерела

- Аудіо-архіви обласних радіостанцій радянського періоду (Україна).
- Архів музею «Територія терору» (Львів); архів «Post Bellum Україна».
- «Голоси мирних» (Фонд Ріната Ахметова).
- Польові записи проєкту «Земля повернення, земля турботи» (ГО «Слушні речі», Одеса).
- Фонотека «Дім звуку» (ЛКП «Львівське радіо»).

- Записи проекту «Архітектура голосу» (Музична агенція УХО).
- Аудіо-прогулянки театру «Ріс-Ріс».
- “Повторюйте за мною” (2022) Проект Відкритої Групи у складі Білея, Ковача та Варги, кураторка Марта Чиж. Проект представляв національний павільйон Польщі на Венеційській бієнале

КОМУ НАЛЕЖИТЬ ЗВУК?

Звук як джерело: аудіальна історіографія у часі *травми*

ДОДАТКИ

Магістерська робота

Вероніка Склярова

2025

Зміст додатків:

Додаток 1. Методологія створення та каталогізації звукового архіву (стор. 2–7)

Додаток 2. Зразок картки опису одиниці архіву та медіа-сховища (стор. 8–12)

Додаток 3. Практичний шлях дослідниці звуку для перехідного правосуддя та МКС (стор. 13–20)

ДОДАТОК 1

Методологія створення та каталогізації звукового архіву у контексті збройного конфлікту

Цей додаток описує методологічні засади побудови спеціалізованого звукового архіву, зібраного в умовах триваючого збройного конфлікту. Методологія спирається на міжнародні стандарти відкритої архівної інформаційної системи (OAIS / ISO 14721:2012), метаданих Dublin Core та ISO 12913 «Соціофонія», а також на принципи гуманітарної цифрової архівістики, розроблені ініціативою SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online) і практиками звукових архівів у постконфліктних контекстах.

1.1 Теоретичне підґрунтя

Звуковий архів збройного конфлікту виходить за межі класичного документального архіву: він фіксує аудіальний досвід як артефакт — те, що Дж. Вісбах називає «неопосередковане свідчення» (unmediated testimony). Звук є одночасно документальним матеріалом, гуманітарним свідченням і потенційним криміналістичним доказом (ІВА, 2016). Методологія архівування може поєднувати три виміри:

- епістемологічний: яким є статус звукового запису як джерела?
- технічний: у яких форматах і з якими метаданими зберігати матеріал?
- етико-правовий: як захистити джерела й забезпечити доказову цінність записів?

Дослідження звукових ландшафтів (Bijsterveld, 2019; Schmidt, 2018) стверджують, що звуковий ландшафт є «слідом» соціальної та культурної пам'яті. Руйнування звукового середовища є частиною стратегії культурного знищення, що може бути задокументоване у справах Міжнародного кримінального суду (пор. справу «Аль-Махді», ICC-01/12-01/15, 2016).

1.2 Етапи збору матеріалу

Процес формування звукового архіву може складатись з п'яти послідовних етапів:

Етап 1. Ідентифікація та оцінка джерел. Дослідниця визначає типи звукових матеріалів: польові записи, радіоефіри, аудіоінтерв'ю, звукові твори митців, відеозаписи з вилученим аудіо. Кожне джерело оцінюється за критеріями: автентичність (chain of custody), доступність, формат запису, юридичні обмеження.

Етап 2. Технічний запис і конверсія. Первинний запис ведеться у форматі WAV 24-bit / 96 kHz або вищому. Усі наявні матеріали конвертуються у WAV або FLAC для довготривалого зберігання. MP3 і AAC допускаються лише як дистрибуційні копії. Метаданих вбудовують безпосередньо у файл (ID3 / Vorbis Comment) та окремо в базу метаданих.

Етап 3. Каталогізація та опис. Кожна одиниця архіву отримує унікальний ідентифікатор і повний набір метаданих згідно з Dublin Core та розширеної схеми ISO 12913 (soundscape): дата, місце, автор, умови фіксації, аудіальний опис, технічні характеристики, ліцензійний статус, chain of custody.

Етап 4. Верифікація та автентикація. Для кожного файлу обчислюється хеш, що фіксується в реєстрі. Дублікати варто зберігати у трьох географічно відокремлених локаціях. Часова мітка від людини що створює матеріал закріплює момент створення архівної копії та є ключовим елементом ланцюга зберігання.

Етап 5. Опублікування та доступ. Матеріали публікуються з диференційованим доступом: відкрита колекція (CC BY або CC BY-NC), обмежений доступ для дослідників (login-required), і закрита секція для потенційних юридичних доказів (доступ лише за запитом прокуратури або суду). Платформа Omeka S або спеціалізований репозиторій (Zenodo, Internet Archive) є рекомендованими інструментами публікації.

1.3 Стандарти метаданих

Для звукового архіву рекомендується розширена схема метаданих, що поєднує три стандарти:

Стандарт	Ключові поля та призначення
Dublin Core (DC)	Базовий набір 15 елементів: Title, Creator, Subject, Description, Publisher, Contributor, Date, Type, Format, Identifier, Source, Language, Relation,

	Coverage, Rights. Обов'язковий для міжнародної сумісності.
ISO 12913-2 (Soundscape)	Додатковий набір для опису звукового середовища: Perceived Affective Quality (PAQ), акустичні виміри (LAeq, L10, L90), оцінка домінуючих джерел звуку, контекст прослуховування, суб'єктивний опис.
OAIS / ISO 14721:2012	Структура пакетів інформації: SIP (Submission Information Package), AIP (Archival Information Package), DIP (Dissemination Information Package). Кожен AIP містить content data object + representation information + PDI (Preservation Description Information).
PREMIS (Preservation Metadata)	Фіксує: події (ingest, migration, validation), агентів (хто виконував), об'єкти (файлові характеристики), права (ліцензія, обмеження доступу).

1.4 Специфіка воєнного контексту

Архівування в умовах збройного конфлікту вимагає додаткових заходів безпеки та захисту:

- Анонімізація джерел: імена, голоси й локації учасників можуть бути розкриті лише за їхньою згодою або в рамках юридичного провадження.
- Офлайн-резервування: принаймні одна копія зберігається на фізичних носіях (LTO-tape, encrypted SSD) у безпечному місці поза зоною активних бойових дій.
- Шифрування: усі файли шифруються за стандартом AES-256 перед передачею до хмарного сховища.
- Документування chain of custody від моменту запису: хто, де, коли, за яких обставин зафіксував матеріал — фіксується в цифровому журналі і підписується цифровим підписом збирача.
- Реагування на загрозу знищення: копіювання матеріалів у декілька юрисдикцій (Польща, Нідерланди, Канада) мінімізує ризик втрати через атаки на інфраструктуру.
- Узгодженість з Конвенцією про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту (Гаазька конвенція, 14 травня 1954 р., 249 UNTS 240;
<https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-cultural-property-event->

armed-conflict) та Другим протоколом 1999 року, що зобов'язує сторони конфлікту не руйнувати культурні цінності та архіви.

1.5 Рекомендовані інструменти та платформи

Інструмент	Призначення
Audacity / Reaper	Запис і базове редагування
BWF MetaEdit	Вбудовування метаданих у WAV (Broadcast Wave Format)
Omeka S + Tropy	Каталогізація та публікація
Archivematica	OAIS-сумісне архівування з автоматичним PREMIS
Internet Archive / Zenodo	Хмарне зберігання з DOI
VeraCrypt / Cryptomator	Шифрування локальних і хмарних копій
OpenTimestamps	Децентралізована часова мітка (blockchain timestamp)

Джерела: OAIS / ISO 14721:2012; Dublin Core Metadata Initiative (DCMI); ISO 12913-2:2018 (Soundscape — data collection); PREMIS Data Dictionary 3.0 (Library of Congress); SUCHO (2024); IBA (2016). Evidence Matters in ICC Trials.

ДОДАТОК 2

Зразок картки опису одиниці звукового архіву

Нижче наведено типову картку одиниці звукового архіву з двома прикладами заповнення: (А) аудіальний опис фотографії Анатолія Степанова (АР, 2022) та (Б) приклад звукової доріжки з проєкту Зікрата/Zikrata (Warbound, 2022–2024).

Карточка 2А: Аудіальна реконструкція фотографії



Рис. 1. Два лелеки летять над палаючим пшеничним полем у Харківській області, Україна, 2022. Фото: Анатолій Степанов / АР.

Поле	Значення
Ідентифікатор (UUID)	7f3a9c21-4b8e-4d02-a1c7-0fde12b39e44
Назва одиниці	Аудіальна реконструкція: лелеки над палаючим полем (Харківщина, 2022)
Тип документа	Аудіальний опис / звукова реконструкція на основі візуального джерела

Первинне джерело	Фотографія: Степанов Анатолій / The Associated Press, 2022
Дата первинного джерела	2022 (точна дата не встановлена — зображення поширене влітку–восени 2022 р.)
Місце фіксації	Харківська або Запорізька область, Україна
Координати (приблизно)	49°N, 36°E (Харківська обл.) / не верифіковано
Мова опису	Українська
Автор опису / архіватор	Скляярова В. (2025)
Формат збереження	WAV 24-bit / 96 kHz (майбутній запис); текстовий опис: DOCX / PDF
Ліцензія / права	AP © All Rights Reserved (фото); текстовий опис: CC BY-NC 4.0
Хеш первинного файлу (SHA-256)	— (для майбутнього аудіозапису)
Chain of custody	Фото → AP archive → публічне поширення → каталогізація у дослідженні
Пов'язані матеріали	Проект Зікрата / Zikrata «Warbound» (2022); SUCHO звуковий реєстр

Аудіальний опис фотографії (реконструкція)

Методологія аудіального опису візуального документа ґрунтується на концепції «sonic skills» Бійстервелд (Bijsterveld, 2019), практиці розпізнавання, інтерпретації та класифікації звуків як форми знання та розширена підходом Рибчинської (Rybchynska, 2018) до ретроспективного звукового картографування міських просторів. Подібний метод реконструкції аудіального середовища за візуальними джерелами використовує Манасафі у дослідженні Бейрута (Aziz & Manasfi, 2019) та Джимантро у дослідженні площі Фатагілла у Джакарті (Djimantero et al., 2020).

Brewin, C. R., Dalgleish, T., & Joseph, S. (1996). A dual representation theory of posttraumatic stress disorder. *Psychological Review*, 103(4), 670–686.

Revell, I., & Shin, A. (Eds.). (2024). *Bodies of sound: Becoming a feminist ear*. Silver Press.

Spivak, G. C. (1993). Echo. *New Literary History*, 24(1), 17–43.

На фотографії зображено двох білих лелек (*Ciconia ciconia*) з чорними кінчиками крил і природного біофонічного середовища. Птахи летять низько над палаючим пшеничним. Густих сіро-коричневий дим заповнює тло. На лівому краї ледь проступає металева вежа лінії електропередачі. Передній план — випалена чорна земля. Вздовж краю поля тягнеться смуга вогню.

Реконструйований звуковий ландшафт включає такі шари:

Геофон (природні звуки)

- Тріск і гуркіт вогню (low-frequency roar, 80–200 Hz) — основний акустичний шар.
- Свист і рух повітря від вихорів диму (порив вітру по полю, 200–800 Hz).
- Клацання крил лелек у польоті (wing clap) — різкий імпульсний звук, ~1–3 кГц.
- Повна відсутність птахового хору (аномальна тиша біофонічного шару): пожежа витісняє або вбиває комах, дрібних птахів.

Антрофон (техногенні звуки)

- Дальній фоновий грохот артилерійських обстрілів — можливий, але не верифікований за фотографією; типовий для регіону в цей період.
- Відсутність сільськогосподарської техніки — жнива зупинені.

Семіотичний вимір (за Castillejo-Cuéllar, 2023; Kanngieser, 2023)

- Звук пожежі на полі є аудіальним маркером руйнування «politics of the audible» (Castillejo-Cuéllar, 2023): він означає кінець циклу сівби і жнив, знищення звукового ландшафту як форми колективної пам’яті.
- Лелека, символ дому у слов’янській традиції стає свідком і втікачем, переносячи у польоті порожню тривожну випалену тишу.

Карточка 2Б: Звукова одиниця — Зікрата / Zikrata «Warbound»

Поле	Значення
Ідентифікатор (UUID)	b2d47f08-91ca-4e33-8d5a-fce3a0110728
Назва одиниці	Зікрата / Zikrata — «Warbound» (звукова доріжка, 2022–2024)
Тип документа	Звуковий твір / художнє документування / звуковий архів

Автор / виконавець	Зікрата (Olya Zikrata) — Ukrainian sound artist / ensemble
Дата створення	2022–2024
Місце фіксації	Різні локації України;
Опис змісту	Серія аудіальних документів, що фіксує звуки війни: сирени повітряної тривоги, кроки у підземних укриттях, дитячі голоси, статика радіопередач, вибухи та подальша тиша. Матеріал чергує field recordings і художню обробку.
Аудіальні характеристики	Поліфонія: фонові тиша + імпульсні удари (15–20 dB SPL peak); частотний діапазон 20 Hz–15 kHz; просторова обробка (binaural / stereo)
Формат збереження	WAV 24-bit / 48 kHz (майстер); MP3 320 kbps (дистрибуція)
Платформа публікації	soundofwar.art / Bandcamp (обмежений доступ)
Ліцензія	Усі права захищені / зв'язатися з автором для академічного використання
Chain of custody	Автор → soundofwar.art → архівна копія SUCHO → каталогізація
Тематичні теги	war, Ukraine, field recording, trauma, silence, biophony, 2022
Пов'язані матеріали	Карточка 2А (фото Степанова); проєкт soundofwar.art
Доказовий статус	Потенційне доказове значення: документує звукові умови цивільного населення в зоні конфлікту. Потребує верифікації локації та chain of custody для використання як доказу в ICC.

Карточка 2В: Аудіовізуальна інсталяція — «Repeat After Me / Repeat After Me II» (Open Group)

Доказовий статус: Потенційне доказове значення для документування впливу війни на цивільне населення. Голосові імітації звуків зброї є унікальною формою тілесного свідчення (embodied testimony), що фіксує SAM-спогади (Brewin et al., 1996) через вокальне відтворення.

Аудіальний аналіз інсталяції

Методологічна значущість для архіву: Інсталяція реалізує принцип *reddere* (повернення зі зсувом), сформульований у Розділі 2 основної роботи через фігуру Ехо у Співак. Він/вона відтворює звук власним голосом, стаючи одночасно свідком і учасником. Це практична реалізація «не-привласнювального слухання» (Kanngieser, 2023; Revell & Shin, 2024).

Формат караоке як метод: Караоке-формат інвертує звичну логіку розважального жанру. Замість пісень звуки автоматних черг, ракетних обстрілів, вибухів. Текст на екрані описи звуків зброї. Цей прийом створює когнітивний дисонанс, що змушує глядача усвідомити розрив між безпечним простором галереї та реальністю війни.

Контекст створення: Проєкт натхненний брошюрою «У випадку надзвичайної ситуації або війни», яку Центр стратегічних комунікацій та інформаційної безпеки при Міністерстві культури та інформаційної політики України почав розповсюджувати за кілька тижнів до вторгнення. У ній зазначалося, що єдиний спосіб розрізнити тип обстрілу, визначити зброю за звуком.

Звуковий ландшафт інсталяції складається з кількох шарів: (1) голоси учасників, що імітують звуки зброї, тілесне, вокальне свідчення, SAM-спогади (Brewin et al., 1996), закодовані у м'язовій пам'яті гортані; (2) тиша між імітаціями — пауза, у якій відчувається напруга і травма; (3) звуки галерейного простору — кашель, кроки, подих глядачів, що стають частиною твору; (4) потенційні голоси глядачів, які повторюють звуки — момент переходу від пасивного слухання до тілесної співучасті.

Пов'язані матеріали: Карточка 2А (аудіальна реконструкція фотографії); Карточка 2Б (Warbound / Zikrata); брошюра «У випадку надзвичайної ситуації або війни» (Міністерство культури та інформаційної політики України, 2022).

Тематичні теги: war, Ukraine, karaoke, embodied testimony, weapon sounds, refugees, internally displaced persons, participatory art, trauma, 2022–2024.

Chain of custody: Відкрита Група (автори) → виробництво фільму → Adam Mickiewicz Institute (куратор) → Польський павільйон 60-ї Бієнале → архівні копії → каталогізація у дослідницькому архіві.

Ліцензія: Усі права захищені / зв'язатися з авторами для академічного використання.

Платформа: Польський павільйон, 60-та Венеційська Бієнале (2024); Zachęta — Національна галерея мистецтв, Варшава (2024–2025); The High Line, Нью-Йорк (2024); Galeria Labirynt, Люблін (2022); Ars Electronica Festival (2024).

Формат збереження: Відео HD / 4K (майстер-копія); аудіодоріжка: WAV; дистрибуція: цифрове відео.

Мова: Українська (з субтитрами англійською, польською).

Місце фіксації: Частина I (2022) — табір для внутрішньо переміщених осіб поблизу Львова, Україна. Частина II (2024) — табори, готелі, хостели для біженців у Європі.

Дата створення: 2022 (частина I, 17 хв. 07 сек.); 2024 (частина II).

Автори / виконавці: Відкрита Група (Open Group) — Юрій Білей, Павло Ковач, Антон Варга; куратор: Марта Чиж (Marta Czyż).

Тип документа: Аудіовізуальна інсталяція / партиципаторне мистецтво / тілесне свідчення (embodied testimony).

Назва одиниці: «Repeat After Me» (2022) / «Repeat After Me II» (2024) — Польський павільйон, 60-та Венеційська Бієнале.

Ідентифікатор (UUID): c8e41d37-5a9f-4b12-93d0-7af28e061c55

2.3 Носії, зберігання та захист даних

Архів звукових матеріалів, зібраних у зоні збройного конфлікту, підпадає під дію кількох рівнів правового регулювання:

Закон України «Про Національний архівний фонд та архівні установи» від 24.12.1993 № 3814-XII (зі змінами; <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3814-12>). Визначає статус архівних документів, обов'язки щодо зберігання та передачі матеріалів, що мають національне значення. Звукові записи, пов'язані з воєнними злочинами або масовими порушеннями прав людини, можуть набувати статусу документів Національного архівного фонду.

Загальний регламент про захист даних (GDPR; Regulation (EU) 2016/679 of 27 April 2016; <https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2016/679/oj>). Застосовується до будь-яких персональних даних осіб з ЄС. Голоси, що ідентифікують особу, є персональними даними. Збір і зберігання потребують правової підстави (ст. 6) або спеціального виключення для наукових, архівних чи статистичних цілей (ст. 89).

Закон України «Про захист персональних даних» від 01.06.2010 № 2297-VI (<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2297-17>). Регулює обробку персональних даних на території України. Голосові записи є біометричними даними та підлягають посиленому захисту (ст. 7).

Гаазька конвенція 1954 року та Другий протокол 1999 року. Зобов'язує сторони захищати культурні цінності, до яких відносяться і звукові архіви.

Римський статут МКС (Rome Statute of the International Criminal Court, 1998, UN Doc. A/CONF.183/9; <https://www.icc-cpi.int/sites/default/files/RS-Eng.pdf>): ст. 69 визначає загальні правила щодо прийнятності доказів Судом; ст. 8(2)(b)(ix) — навмисне спрямування нападів на культурні, релігійні та освітні об'єкти як воєнний злочин; ст. 8(2)(b)(i) — навмисне спрямування нападів на цивільне населення; ст. 7(1)(d) — депортація або примусове переміщення; ст. 7(1)(f) — катування; ст. 93 — захист матеріалів, переданих МКС. Правила процедури і доказів МКС (RPE; ICC-ASP/1/3, Part.II-A; <https://www.icc-cpi.int/sites/default/files/RulesProcedureEvidenceEng.pdf>): Правило 63 (загальні правила щодо доказів), Правило 64 (релевантність і допустимість), Правило 67 (аудіовізуальний запис свідчень), Правило 68 (попередньо записані показання). Chain of custody є умовою прийнятності (детальніше — Додаток 3).

Рекомендована схема зберігання (правило 3-2-1-1)

- 3 копії: основний сервер (Archivematica) + зовнішній SSD (AES-256) + хмарне сховище (S3-compatible)
- 2 різних типи носіїв: HDD/SSD + LTO-tape (ємність ~12 TB/касета, термін зберігання 30+ р.)
- 1 копія поза зоною конфлікту: сервер партнерської установи в ЄС (DANS / TIB Hannover)
- 1 копія в незмінному (immutable) сховищі: blockchain timestamp + object lock у S3

ДОДАТОК 3

Практичний шлях дослідниці звуку для перехідного правосуддя та Міжнародного кримінального суду (МКС/ІСС)

Цей додаток описує операційний алгоритм роботи дослідниці звуку, яка прагне забезпечити доказову цінність зібраних матеріалів у рамках механізмів перехідного правосуддя (ПП/ТІ) та/або кримінального переслідування в Міжнародному кримінальному суді (МКС). Основні нормативні рамки: Римський статут (1998), Правила процедури і доказів МКС (RPE, 2002), а також звіт Міжнародної асоціації адвокатів (ІВА, 2016) «Evidence Matters in ICC Trials».

3.1 Нормативна основа

Ключові правові документи та норми:

Норма	Зміст та значення для звукових доказів
Римський статут, ст. 69 (4)	«Суд може приймати належні та достатні докази. Суд може зважувати будь-які докази, включаючи аудіо- та відеозаписи, з урахуванням їхньої достовірності та надійності.» Звукові записи прямо входять до переліку допустимих доказів.
Правило 63 RPE (Загальні правила щодо доказів)	Суд оцінює докази вільно. Будь-який доказ може бути відхилено, якщо його отримання суттєво порушило права підзахисного або якщо його прийнятність шкодить справедливому судочинству.
Правило 64 RPE (Релевантність і допустимість)	Докази мають бути релевантними та допустимими. Суд може попросити сторони надати додаткові відомості про будь-який доказ.
Правило 67 RPE (Методи запису свідчень)	Передбачає можливість аудіовізуального запису свідчень, у тому числі показань свідків у режимі захисту ідентичності. Звукові файли можуть супроводжувати письмові свідчення.
Правило 68 RPE (Попередньо записані показання)	Допускає прийнятність попередньо записаних показань, якщо сторони мали можливість їх

	оскаржити або якщо особа недоступна для допиту. Ключова умова — автентичність запису.
IBA, 2016 (Evidence Matters in ICC Trials)	Рекомендує «уніфіковані протоколи зберігання цифрових доказів» і підкреслює критичну роль метаданих та chain of custody для аудіо- і відеодоказів (IBA, 2016, розділ 5).

3.2 П'ять кроків до доказово придатного звукового матеріалу

Крок 1. Збір з документуванням chain of custody

- Записуйте кожен звуковий файл з точною часовою міткою (GPS-синхронізований диктофон або смартфон з активованим NTP-синхронізованим часом).
- Фіксуйте у польовому щоденнику (паперовому та цифровому): ваше ім'я, посада, підстава перебування на місці, умови запису, присутні особи.
- Одразу після запису обчисліть SHA-256 хеш файлу і зафіксуйте його у щоденнику: будь-яке подальше редагування дасть інший хеш і буде виявлено.
- Отримайте письмову згоду інформантів або свідків (або задокументуйте причини, чому згода не могла бути отримана: небезпека, термінова ситуація тощо).

Крок 2. Технічна автентикація

- Збережіть майстер-копію у WAV 24-bit / 96 kHz без жодного редагування.
- Застосуйте RFC 3161 timestamp (довірена часова мітка) до файлу або його хешу — це юридично прийнятний доказ часу існування файлу.
- Для посиленої автентикації використовуйте OpenTimestamps (публічний blockchain) або GUARDTIME (enterprise timestamp). Блокчейн-мітка є незмінною та верифікованою.
- Упакуйте файл у BagIt-структуру (Library of Congress стандарт): manifest + payload + tagmanifest — кожен крок архівування верифікується автоматично.

Крок 3. Метадані для доказових цілей

- Заповніть повну картку Dublin Core + розширені поля (Додаток 2).
- Обов'язково вкажіть: ким, де, коли зроблено запис; умови (добровільно / примусова ситуація); технічні характеристики пристрою запису.
- Опишіть звуковий зміст: що чути, хто говорить, якою мовою, які фонові звуки, чи є ознаки примусу або стресу в голосі.
- Прикладіть геотег або опис місця з прив'язкою до карти (OpenStreetMap-координати).

Крок 4. Передача до правового чи архівного органу

- Передавайте матеріали лише безпечними каналами: Tor + Signal, захищений email (ProtonMail) або безпосередня фізична передача.
- Зафіксуйте акт передачі: дата, ім'я одержувача, організація, кількість і перелік файлів, SHA-256 хеші. Підписи обох сторін.
- Рекомендовані партнери для передачі матеріалів: Офіс Прокурора МКС (Office of the Prosecutor, ОТР), Моніторингова місія ООН з прав людини в Україні (UNMHMU), Центр «Modus Operandi» (Нідерланди), Єдиний реєстр досудових розслідувань (ЄРДР) Генеральної прокуратури України.
- НЕ публікуйте матеріали онлайн до консультації з юристом: публічна доступність може обмежити їхню допустимість у певних провадженнях.

Крок 5. Довготривале зберігання та доступ

- Матеріали з доказовим потенціалом зберігаються окремо від публічної частини архіву.
- Обмежений доступ: лише авторизовані особи (прокурори, правозахисники, дослідники за угодою про конфіденційність).
- Перевіряйте цілісність файлів кожні 2 роки (SHA-256 re-verification).
- Плануйте міграцію форматів: за 10 років WAV залишається актуальним, але за 20 років може знадобитися міграція до нового стандарту.

3.3 Типи злочинів, для яких звукові докази є особливо значущими

Тип злочину (Римський статут)	Роль звукових доказів
Культурне знищення (ст. 8(2)(b)(ix) Римського статуту)	Руйнування релігійних, культурних та освітніх об'єктів. Звукові записи дзвонів, що замовкли; аудіальні свідчення знищення театрів, музеїв; записи до і після — документують зміну звукового ландшафту як індикатор культурного геноциду.
Напади на цивільне населення (ст. 8(2)(b)(i))	Звукові записи обстрілів житлових кварталів, лікарень, шкіл з геолокацією надають доказову базу щодо умисного характеру атак.
Депортація та примусове переміщення (ст. 7(1)(d))	Аудіозаписи свідчень депортованих, записи з пунктів примусового збору, звуки транспортування — документують умови та примусовий характер переміщення.
Катування та жорстоке поводження (ст. 7(1)(f))	Звукові показання виживих; записи умов утримання в фільтраційних таборах (якщо отримані законним шляхом) — документують психологічне та фізичне насилля.

3.4 Прецеденти використання звукових доказів у міжнародних трибуналах

Звукові та аудіовізуальні докази вже використовувалися у міжнародних кримінальних провадженнях:

МКТЮ (ICTY), справа «Прокурор проти Слободана Мілошевича» (2001–2006).

Аудіозаписи наказів і переговорів по радіозв'язку були ключовими доказами командної відповідальності. Прецедент: радіоперехоплення є прийнятним доказом за умови верифікації автентичності.

МКТЮ, справа «Прокурор проти Радована Караджича» (2008–2016). Аудіозаписи телефонних розмов і радіопереговорів використовувалися для встановлення умислу (*mens rea*) та командної ланки.

МКС, справа «Аль-Махді» (2016) — руйнування культурних пам'яток у Малі. Перша справа ІСС, де руйнування культурних цінностей визнано самотійним воєнним злочином.

Аудіо- та відеозаписи зруйнованих мечетей, свідчення мешканців — основа звинувачення. Прецедент для справ про знищення культурного в Україні.

ІСС, Ситуація в Україні (з 2022). МКС відкрив розслідування в Україні. Ордери на арешт видано щодо Путіна та Львової-Бєлової (2023). Звукові свідчення депортованих дітей, записи обстрілів цивільної інфраструктури можуть бути використані у майбутніх провадженнях.

3.5 Специфічні ризики та рекомендації для українського контексту

- Ризик ідентифікації інформантів: голос є біометричним даними. Використовуйте pitch-shift (зміна тону) або noise-mask для зовнішніх копій; зберігайте оригінали лише у захищеному архіві.
- Ризик знищення або захоплення архіву: регулярно вивозьте резервні копії до країн ЄС, зокрема до партнерів ініціативи SUCHO (Польща, Нідерланди, США).
- Ризик провокацій і дезінформації: верифікуйте кожен файл за допомогою двох незалежних джерел (cross-verification). Не використовуйте анонімні записи без додаткового підтвердження.
- Юрисдикційна невизначеність: матеріали, передані до МКС, підпадають під юрисдикцію Суду і не можуть бути вилучені без рішення Суду (ст. 93 Римського статуту). Це захищає архів від тиску з боку третіх сторін.
- Цифрова безпека: використовуйте Signal для комунікацій, VeraCrypt для локального шифрування, VPN або Tor для передачі файлів. Регулярно оновлюйте програмне забезпечення.
- Психологічна безпека дослідниці: робота з травматичними звуковими матеріалами є вторинною травматизацією (secondary trauma). Рекомендується регулярна супервізія та ліміт часу роботи з важким контентом.

3.6 Чекліст дослідниці звуку

- ☐ Записано інформацію про chain of custody для кожного файлу
 - ☐ Обчислено SHA-256 хеш і зафіксовано у реєстрі
 - ☐ Отримано RFC 3161 або blockchain timestamp

- ☐ Заповнено повну картку метаданих (Dublin Core + ISO 12913 + специфічні поля)
- ☐ Зроблено три резервні копії у двох різних форматах і одну поза Україною
- ☐ Отримано і збережено згоду учасників (або задокументовано причини відсутності згоди)
- ☐ Матеріали з доказовим потенціалом відокремлено від публічного архіву
- ☐ Передача партнеру зафіксована в акті з підписами і хешами
- ☐ Консультація з юристом щодо прийнятності перед публікацією
- ☐ Пройдено супервізію / психологічну підтримку після роботи з важким контентом

Глосарій: розшифровка абревіатур та технічних позначень

OAIS (Open Archival Information System) — відкрита архівна інформаційна система, еталонна модель для довготривалого зберігання цифрових матеріалів (ISO 14721:2012).

SIP / AIP / DIP — Submission Information Package (пакет подання) / Archival Information Package (архівний пакет) / Dissemination Information Package (пакет видачі) — три рівні упакування інформації у моделі OAIS.

PREMIS (Preservation Metadata: Implementation Strategies) — стандарт метаданих для довготривалого збереження цифрових об'єктів, розроблений Бібліотекою Конгресу США.

Dublin Core / DC / DCMI (Dublin Core Metadata Initiative) — міжнародний стандарт 15 базових елементів метаданих (Title, Creator, Subject, Description тощо) для опису цифрових ресурсів.

WAV 24-bit / 96 kHz — Waveform Audio File Format, нестиснений формат аудіозапису. 24-bit — глибина квантування (динамічний діапазон ~144 дБ); 96 kHz — частота дискретизації (відтворює частоти до 48 кГц). Архівний стандарт, що перевищує якість CD (16-bit / 44.1 kHz).

FLAC (Free Lossless Audio Codec) — формат стиснення аудіо без втрат якості, альтернатива WAV для довготривалого зберігання.

MP3 / AAC — стиснуті аудіоформати з втратою якості, придатні лише як дистрибуційні копії.

AES-256 (Advanced Encryption Standard, 256-bit) — найвищий рівень симетричного шифрування, рекомендований для захисту конфіденційної інформації.

SHA-256 (Secure Hash Algorithm, 256-bit) — криптографічна хеш-функція, що генерує унікальний «відбиток» файлу. Будь-яка зміна у файлі дає інший хеш, що дозволяє виявити підробку.

RFC 3161 — стандарт Internet Engineering Task Force (IETF) для довіреної часової мітки (Trusted Timestamp): протокол, за яким третя сторона засвідчує існування файлу у конкретний момент часу.

LTO-tape (Linear Tape-Open) — магнітна стрічка для довготривалого зберігання даних; ємність сучасних касет ~12–18 ТБ, термін зберігання 30+ років.

BagIt — стандарт упакування цифрових об'єктів (Бібліотека Конгресу США): manifest (перелік файлів з хешами) + payload (файли) + tagmanifest (метадані пакету).

DOI (Digital Object Identifier) — постійний ідентифікатор цифрового об'єкта, що забезпечує стабільне посилання незалежно від зміни URL.

CC BY / CC BY-NC — ліцензії Creative Commons: BY (Attribution — зі зазначенням авторства); BY-NC (Attribution-NonCommercial — без комерційного використання).

МКТЮ / ICTY (International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia) — Міжнародний кримінальний трибунал щодо колишньої Югославії, діяв 1993–2017 у Гаазі.

МКС / ICC (International Criminal Court) — Міжнародний кримінальний суд, постійний суд у Гаазі, заснований Римським статутом 1998 р.

RPE (Rules of Procedure and Evidence) — Правила процедури і доказів МКС (ICC-ASP/1/3, Part. II-A).

ОТР (Office of the Prosecutor) — Офіс Прокурора МКС.

ЄРДР — Єдиний реєстр досудових розслідувань Генеральної прокуратури України.

NTP (Network Time Protocol) — протокол синхронізації часу через інтернет.

DANS (Data Archiving and Networked Services) — академічний репозиторій, Нідерланди.

TIB Hannover (Technische Informationsbibliothek) — науково-технічна бібліотека, Ганновер, Німеччина.

UUID (Universally Unique Identifier) — універсальний унікальний ідентифікатор, 128-бітне число для однозначної ідентифікації об'єкта.

dB SPL (decibels Sound Pressure Level) — одиниця виміру рівня звукового тиску у децибелах.

Hz / kHz — герц / кілогерц — одиниця виміру частоти звукових коливань.

Ключові джерела та норми

- International Bar Association (IBA). (2016). Evidence Matters in ICC Trials. London: IBA.
- International Criminal Court. (2002). Rules of Procedure and Evidence. ICC-ASP/1/3 (Part.II-A), adopted 9 September 2002. <https://www.icc-cpi.int/sites/default/files/RulesProcedureEvidenceEng.pdf>
- Rome Statute of the International Criminal Court, adopted 17 July 1998, entered into force 1 July 2002, UN Doc. A/CONF.183/9. <https://www.icc-cpi.int/sites/default/files/RS-Eng.pdf>
- Diatel, O., Karavai, A., & Chuzhynova, I. (2025). Воєнний злочин проти культури. Robert Bosch Stiftung.
- International Organization for Standardization. (2012). ISO 14721:2012. Space data and information transfer systems — Open archival information system (OAIS) — Reference model. Geneva: ISO. <https://www.iso.org/standard/57284.html>
- Dublin Core Metadata Initiative. (2020). DCMI Metadata Terms. <https://www.dublincore.org/specifications/dublin-core/dcmi-terms/>
- International Organization for Standardization. (2018). ISO/TS 12913-2:2018. Acoustics — Soundscape — Part 2: Data collection and reporting requirements. <https://www.iso.org/standard/75267.html>
- SUCHO. (2024). Saving Ukrainian Cultural Heritage Online. <https://www.sucho.org>
- Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту (Гаазька конвенція), 14 травня 1954 р., 249 UNTS 240; та Другий протокол до Гаазької конвенції, 26 березня 1999 р. <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-cultural-property-event-armed-conflict>
- Закон України «Про Національний архівний фонд та архівні установи» від 24.12.1993 № 3814-XII (зі змінами). Відомості Верховної Ради України, 1994, № 15, ст. 86. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3814-12>
- Закон України «Про захист персональних даних» від 01.06.2010 № 2297-VI. Відомості Верховної Ради України, 2010, № 34, ст. 481. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2297-17>
- Загальний регламент про захист даних (GDPR). Regulation (EU) 2016/679 of the European Parliament and of the Council of 27 April 2016. Official Journal of the European Union, L 119, 4 May 2016, pp. 1–88. <https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2016/679/oj>
- Bijsterveld, K. (2019). Sonic skills: Listening for knowledge in science, medicine and engineering (1920s–present). Palgrave Macmillan.
- Lange, D. (2018). Sound as Witness. In Tańczuk & Wieczorek (Eds.), Sounds of War and Peace (pp. 245–264). Peter Lang.
- Schmidt, U. C. (2018). Soundscapes of Memory. In Tańczuk & Wieczorek (Eds.), Sounds of War and Peace (pp. 31–54). Peter Lang.

Kanngieser, A. M. (2023). Sonic colonialities. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 48(4), 909–924. <https://doi.org/10.1111/tran.12618>

Aziz, E.-M., & Manasfi, L. (2019). The acoustics of politics and its influence on urban soundscapes. In *Proceedings of the Inter-Noise Congress*. Madrid.

Djimantoro, M. I., Martokusumo, W., Poerbo, H. W., & Sarwono, R. J. (2020). The historical soundscape analysis of Fatahillah Square, Jakarta. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 532, 012015.