

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Філологічний факультет

Катедра теорії літератури та порівняльного літературознавства

**ПРОБЛЕМА ПАМ'ЯТИ ПОКОЛІНЬ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ
КАТЕРИНИ БАБКІНОЇ «МІЙ ДІД ТАНЦЮВАВ КРАЩЕ ЗА ВСІХ»**

Магістерська робота
студентки групи ФЛТм-21
ОП «Літературна творчість»
філологічного факультету
Русановської Марії Тимофіївни

Науковий керівник:
доц. Федорів Уляна Миколаївна

ЛЬВІВ 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПАМ'ЯТЬ І ТРАВМА ЯК ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ	9
1.1. Осмислення пам'яті: теорія <i>memory studies</i>	9
1.2. Специфіка трактування травматичного досвіду й спогадів.	16
1.3. Особливості взаємодії літератури й травматичної пам'яті.....	26
<i>Висновки до розділу 1.</i>	30
РОЗДІЛ 2. ПОКОЛІННЯ В КУЛЬТУРІ Й ПАМ'ЯТІ.....	32
2.1. Покоління як феномен у культурі й меморативному дискурсі	32
2.2. Репрезентація поколінь у збірці оповідань Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх»	38
2.3. Діти свого часу: дитинство як маркер у творі «Мій дід танцював краще за всіх»	44
<i>Висновки до розділу 2.</i>	50
РОЗДІЛ 3. ОСЛОВЛЕННЯ ПОКОЛІННЄВОЇ ПАМ'ЯТІ: МІЖ ОСОБИСТОЮ Й КОЛЕКТИВНОЮ ІСТОРІЄЮ	52
3.1. Пазли минулого: колекція як концепт і принцип письма в оповіданнях збірки Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх»	52
3.2. Колекціонуючи пережите: минуле крізь призму родинних історій у версії Катерини Бабкіної.....	57
3.3. Уламки колекції: поколіннєва трансляція травматичного досвіду героїв твору «Мій дід танцював краще за всіх»	65
<i>Висновки до розділу 3.</i>	72
ВИСНОВКИ	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	79
ДОДАТКИ	89

ВСТУП

Актуальність дослідження. Упродовж останніх років українське суспільство переживає черговий меморативний бум, про що свідчать не лише численні розвідки, присвячені пам'яттєвій проблематиці, а й сучасна українська проза, автори якої апелюють до сторінок історії й присутності минулого в теперішньому. Серед таких творів – «Музей покинутих секретів» (2009) Оксани Забужко, «Танго смерті» (2012) Юрія Винничука, «Синдром листопаду, або Номо Compatients» (2014) та «Дім для Дома» (2017) Вікторії Амеліної, «Інтернат» (2017) Сергія Жадана, «Амадока» (2020) Софії Андрухович, «Іван та Феба» (2019) Оксани Луцишиної, «Хто ти такий?» (2021) Артема Чеха та інші.

«Книжкою про прийняття минулого» [8, 2] називає в анотації свою збірку оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» (2019) Катерина Бабкіна. За цей твір авторка нагороджена літературною нагородою Центральної Європи «Ангелус» (2021). Цією премією відзначають твори, які були перекладені польською мовою. Такий переклад збірки К. Бабкіної здійснив Богдан Задура («Nikt tak nie tańczył jak mój dziadek», 2020). Нагорода підтверджує високий соціальний запит на пам'ять, відшукану й розказану, збережену й трансльовану поколіннями, як в Україні, так і за її межами. До слова, збірка також перекладена сербською («Moj deda je plesao bolije od svih», 2020). Перекладач – Мілена Івановіч. У 2023 році вийшов друком переклад книги грузинською («ზაბუჯკო უკრაინის უკეთესი გვერდები»). Перекладачі – Софіо Чхатарашвілі, Ніно Наскідашвілі, Іване Мchedладзе.

К. Бабкіна в збірці оповідань порушує проблему непростого минулого, яке впливає на різні покоління: двадцяті роки в Харкові, знищення театру Леся Курбаса, Голодомор, Друга світова війна, Голокост, тоталітаризм, розпад СРСР, хвилі еміграцій, складні дев'яності й війна на Донбасі. Однією з чільних проблем твору постають покоління зі своєю пам'яттю, генераційними розривами, тягарем минулого й невизначеністю теперішнього, а тим паче –

майбутнього. Утім до відзнаки твору Катерини Бабкіної українська критика не помічала.

Стан дослідження проблеми пам'яти поколінь в українському літературознавстві можна охарактеризувати як той, що перебуває в стадії освоєння тематичної ніші. Існує низка студій, присвячених соціокультурним параметрам генерацій, як, наприклад, монографія Валерії Корабльової «Покоління в полі культури: множинність репрезентацій» [36], а також дослідженню літературних поколінь (Розстріляне відродження, шістдесятництво, вісімдесятники тощо). Пам'ять генерацій й поколіннєві стосунки в літературних творах є відносно новою сферою, яка утім потужно розвивається. Фундаментальним для цієї галузі досліджень став збірник у рамках українсько-польської співпраці «Постколоніалізм. Генерації. Культура» (2014) за редакцією Тамари Гундорової та Агнешки Матусяк. Важливим кроком в осмисленні проблематики поколінь та їхньої пам'яти стала Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (27–28 квітня 2017 року), яку організувала кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка. У монографічних дослідженнях проблеми репрезентації поколінь у сучасній українській літературі головно торкаються Ярослав Поліщук [49] та Оксана Пухонська [53]. Літературознавчого дослідження твору «Мій дід танцював краще за всіх» крізь призму студій пам'яти наразі немає. Предметом розгляду окремих монографій збірка оповідань К. Бабкіної поки що не ставала.

Мета роботи – дослідити репрезентацію проблеми пам'яти поколінь у збірці Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх».

Реалізація мети роботи передбачає виконання таких **завдань**:

- окреслити основні теоретичні положення *memory studies* та *trauma studies*;
- простежити особливості взаємодії літератури й травматичної пам'яти;

- виявити головні тенденції до осмислення покоління в соціокультурній царині;
- проаналізувати репрезентацію поколінь у збірці оповідань К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх»;
- розглянути в порівняльному аспекті специфіку дитинства як маркера часу в обраному творі;
- з'ясувати особливості колекції як концепту й принципу письма в аналізованій збірці оповідань;
- визначити специфіку генераційної трансляції травматичного досвіду крізь оптику ословлення на прикладі героїв твору.

Об'єкт дослідження – збірка оповідань Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх».

Предмет дослідження – художня репрезентація проблеми пам'яті поколінь у збірці оповідань Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх».

Мета та завдання дослідження передбачають застосування таких **методів**: *герменевтичний* – інтерпретація художнього твору; *соціологічний* – дослідження художнього твору в контексті суспільних процесів і явищ; *культурно-історичний* – апелювання до історичного контексту; *психоаналітичний* – дослідження прихованого змісту, зміна акценту із зовнішнього на внутрішній світ героїв; *close reading* – уважне читання твору; *описовий* – опис і трактування сюжетних ліній творів; *постколоніальна критика* – вплив колоніального минулого на репрезентацію, творення ідентичності та поколіннєву пам'ять.

Теоретико-методологічною основою дослідження є праці Моріса Альббакса, Поля Рікера, Яни та Аляйди Ассманів, П'єра Нора, Астрід Ерл, Ансгара Нюннінга, Маріанни Гірш, Пола Коннортона, Поля Рікера, Барбари Мішталь, Ренете Лахман, Барбари Шацької, Ярослава Поліщука, Оксани Пухонської, Ірини Старовойт, Христини Рутар, Віри Агеєвої, Романа Голика, Наталії Довгань, присвячені *memory studies*; студії з травматичного досвіду

Зигмунда Фрейда, Жана Лакана, Жака Деріди, Славоя Жижека, Кеті Карут, Шошани Фелман, Домініка ЛяКапри, Джорджіо Агамбена, Пйотра Штомпки, Гаді Бенезера, Сьюзен Зонтаг, Джефрі Александера, Джудіт Герман, Галіт Атлас, Оксани Кісь, Вадима Василенка, Віталія Огієнка, Тамари Гундорової, Анни Черниш, Тетяни Гребенюк, Максима Нестелєєва; дослідження про покоління Хосе Ортеги-і-Гассета, Карла Мангайма, Вільяма Строса, Нейла Гау, Яна Гаревича, Агнєшки Матусяк, Матеуша Светліцкі, Катажини Якубовської-Кравчик, Марти Карчмарчик, Ярослава Поліщука, Олени Галети, Ірини Старовойт, Оксани Пухонської, Олександра Пронкевича, Уляни Федорів, Ганни Черненко, Ольги Гречешнюк, Олени Романенко, Ольги Башкирової. У роботі застосовано підходи постколоніальної критики (праці Едварда Саїда, Марка Павлишина, Тамари Гундорової, Агнєшки Матусяк) та підходи до тлумачення принципу колекції Джеймса Кліффорда, Вальтера Беньяміна, Сьюзен Зонтаг, Жана Бодрієра, Олени Галети.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше проаналізовано проблему пам'яті поколінь у збірці оповідань Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх», здійснено комплексний аналіз твору крізь призму студій пам'яті й травми та покоління в літературі.

Практичне значення роботи полягає в осмисленні репрезентації пам'яті поколінь та поколінневої трансляції травматичного досвіду в літературі. Результати дослідження можна використати в комплексному аналізі сучасної української прози, що торкається проблем пам'яті й генерацій, а також при підготовці спецкурсів літературно-меморативного напрямку, проведенні конвєрсаторіїв тощо.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження були оприлюднені у доповідях на всеукраїнських та міжнародних конференціях: I Всеукраїнська (НЕ)класична студентська наукова інтернет-конференція «Мовно-літературний коворкінг» (м. Харків, 22 листопада 2022 р., дистанційна участь); Всеукраїнська наукова інтернет-конференція студентів, аспірантів, молодих вчених «Українська література в просторі культури і цивілізації» (м.

Запоріжжя, 24–26 лютого 2023 р., дистанційна участь); I студентська науково-практична конференція «Наука в Україні: досвід та інновації» (м. Львів, 25 березня 2023 р., очна участь); II Міжнародна мультидисциплінарна студентська інтернет-конференція «Мозаїка наукової комунікації» (м. Львів, 4 травня 2023 р., дистанційна участь); XXI Міжнародна наукова конференція молодих філологів «VIVAT ACADEMIA»: «О СЛОВО! БУДЬ МЕЧЕМ МОЇМ!»: філологічна наука в Україні та світі в час війни» (м. Львів, 5 квітня 2023 р., очна участь); VII Międzynarodowa Konferencja Naukowa Młodych Badaczy «O Ukrainie interdyscyplinarnie na Uniwersytecie Wrocławskim» (м. Вроцлав, 27–28 квітня 2023 р., дистанційна участь); Міжнародна наукова конференція «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (до 175-річчя від часу заснування катедри української словесності у Львівському університеті) (м. Львів, 23–24 листопада 2023 р., дистанційна участь).

За матеріалами магістерської роботи вийшло друком 5 публікацій:

1. Русановська М. Колекціонуючи минуле: травматичний досвід у збірці оповідань Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх». *Збірник статей за матеріалами I Всеукраїнської (НЕ)класичної студентської наукової інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг» (22 листопада 2022 року), м. Харків. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2022. С. 222–225.*
2. Русановська М. Репрезентація пам'яті поколінь у збірці оповідань К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх». *Українська література в просторі культури і цивілізації : збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених / Відповід. ред. Н. Горбач; ред.-упоряд. В. Ніколаєнко. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2023. С. 112–114.*
3. Русановська М. Минуле крізь призму родинних історій у збірці оповідань К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх». *Наука в Україні: досвід та інновації: збірник матеріалів I студентської науково-практичної конференції (м. Львів, 25 березня 2023 р.) / За ред. Д. Новака,*

А. Смолінської. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2023. Вип. 1. С.48–52.

4. Русановська М. Their Story – Our Story: тема Голокосту в збірці оповідань К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх». *Мозаїка наукової комунікації: збірник наукових праць* / Редкол.: Р. Крохмальний, М. Гарбузюк, Д. Герцюк, І. Крупський, Л. Рижак, Р. Сіромський. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2023. С. 295–297.
5. Русановська М. Трансмісія травматичного досвіду поколінь у збірці оповідань Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх». *VIVAT ACADEMIA: збірник наукових праць* / Редкол.: Р. Крохмальний, О. Моторний, З. Купчинська, В. Микитюк, Ф. Бацевич, М. Гнатюк, І. Кочан, В. Івашків, О. Лозинська, О. Сорока, О. Максимів. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2023. С. 149–157.

Обсяг і структура роботи. Наукова робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури, який містить 100 позицій, та двох додатків. Загальний обсяг роботи – 91 сторінка, з них – 76 основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ПАМ'ЯТЬ І ТРАВМА ЯК ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНО-ТЕОРЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ

1.1. Осмислення пам'яті: теорія *memory studies*

Щоб зрозуміти свій час і себе в ньому, сучасним людям часто потрібно звернутися до власної пам'яті й пам'яті тих, хто жив до них. Як свідчить сучасний спектр меморативних студій, для цього можна реконструювати історію міст і місць пам'яті, повертати історичні назви та присвоювати нові, сповнені комеморативного сенсу, шукати свідків і записувати свідчення або персоналізувати власне минуле й заповнити лакуни в родинній пам'яті поколінь. Літературознавиця Христина Рутар зазначає: «Через концепт пам'яті не просто переосмислюють минуле, але й вирішують клопоти зі збереженням та відновленням ідентичності при зіткненні несумісних пам'ятей, шукають шляхи, як дати раду з травмами минулого» [57, 187]. Про своєрідний перерозподіл «владних структур» на користь пам'яті у світовій гуманітаристиці пише літературознавчиня Наталія Довганич, яка наголошує на розвитку відгалужень усної історії, аналітики автобіографічних свідчень, психологічних студій травми, соціологічних та медіадосліджень формування пам'яті, наукових інституцій та спеціалізованих видань [28, 52].

Розгляд поколінневої рецепції пам'яті є неможливим без звернення до індивідуальної, колективної, травматичної пам'яті й постпам'яті, адже діалог із минулим завжди є зіткненням із прожитим, тобто є його перепроживанням. Основними рівнями пам'яті є індивідуальний (когнітивний, біографічний) та колективний (соціальний). Когнітивний рівень передбачає пам'ять індивіда, яку сформували соціальні й власне біографічні фактори, соціальний – відомості про минуле, реконструйовані у свідомості групи через певний ключ пригадування, яким може стати літературний чи кінематографічний твір, вшанування пам'ятної дати тощо. Якщо індивідуальний рівень пам'яті є здебільшого предметом студій психологів, то колективна викликає інтерес істориків, філософів, літературознавців, соціологів.

Поняття *колективної пам'яті* увів французький соціолог і філософ Моріс Альбвакс, автор основоположних праць «Соціальні рамки пам'яті» («Social Frameworks of Memory», 1925) та «Колективна пам'ять» («The Collective Memory», 1950). Він писав про те, що тривалість колективної пам'яті залежить від того, які зусилля (комемораційні практики) спрямовані на її підтримання. Цей концепт набув обґрунтування в студіях його послідовників. Зачинатель *memory studies* розвивав учення про міжпоколіннєву трансляцію знань і спогадів, вважаючи це функцією колективної пам'яті, окреслив соціальну обмеженість особистої пам'яті. М. Альбвакс уважав, що колективна пам'ять зумовлює будь-яку індивідуальну: це ніби метапам'ять, надбудована над пам'яттю індивідуумів і прив'язана до неї [21]. У подальших дослідження інших учених було підтверджено, що колективна пам'ять здатна збуджувати спогади індивідів: відомості з неї стають опорою для актуалізації біографічних спогадів.

Польська дослідниця Барбара Шацька називає колективну пам'ять «полем постійних зустрічей, сутичок і перемішуванням образів минулого, конструйованих із різних перспектив і будованих з різних елементів» [68, 46]. Вона акцентує на тому, що у визначенні ставлення до минулого одночасно важливими є і власні переживання індивідів, і колективно узгоджені й взаємодоповнені спогади (*комплементарна* пам'ять [33]), й офіційний образ минулого (на рівні підручників з історії, відзначення офіційних дат тощо). Британський соціолог, автор праці «Як суспільства пам'ятають» («How Societies Remember», 1989) Пол Коннертон пояснював соціальну пам'ять як спільну для багатьох людей, яка виникає на межі власне-особистісної, когнітивної та пам'яті-звички [21]. Водночас вчений припускав використання соціального пам'ятання на користь політичної ідеології, а об'єктами втілення називав комеморативні ритуали й практики.

Американська соціологиня Барбара Мішталъ поділяє колективну пам'ять на *офіційну* (official), *масову* (popular) і *громадську* (public). Офіційна пам'ять – це «домінантний національний наратив, який стратегічно використовують

політичні еліти при перегляді національної історії таким чином, щоб забезпечити статус-кво» [93, 160]. Проявами офіційної пам'яті є меморіали, підручники, публічні вшанування важливих дат. Масовий тип дослідниця пояснює як практику, що підпорядковується домінантному дискурсу, який є своєрідним консенсусним поглядом на минуле [93, 160]. Під громадською пам'яттю Б. Мішталє має на увазі уявлення й погляди про історичне минуле, які допомагають суспільству пояснювати свою історію й сьогодення так само, як проєцію майбутнього [93, 160]. Вона розглядає громадську пам'ять як інструмент медіації конкурентних (суперечливих) версій минулого, який може надавати перевагу деяким із них.

Близьким до поняття громадської пам'яті за Б. Мішталє є часто вживаний конструкт історичної пам'яті, під яким розуміють здатність суб'єктів суспільств транслювати з покоління в покоління знання про історичне минуле: події, діячів, досвіди й традиції. Вперше історичну пам'ять як багатоголосся особистих досвідів монолітній історії протиставив М. Альбвакс. Український історик Роман Голик називає це протиставленням метафоризованої пам'яті та легітимізованої історичної науки [21]. При цьому пам'ять для свідків певних подій є надійнішим джерелом, ніж наукове опрацювання тієї ж події. П'єр. Нора ввів поняття *національної пам'яті*, яку також протиставляв науковій історії. На таке розмежування вплинули історичні події деколонізації, що зіштовхнули, на думку вченого, «західний розум з іншими типами культур, цивілізацій і ментальностей; економічне зростання безповоротно віддалило і відчужило минуле, обґрунтувало потребу в історії та відчуті втрати, розриву й остаточного відокремлення» [44, 17]. Згідно з теорією П. Нора та його послідовників, історична пам'ять є мережею зв'язків між соціальними конструктами – місцями пам'яті. Сучасні дослідники пам'яті наголошують на тісному взаємозв'язку історичної пам'яті з особистими досвідами. За словами літературознавиці й культурологині Ірини Старовойт, кожен проживає певну частину колективної глобальної історії як автобіографічну [61].

За концепцією Яна Ассмана, поняття *колективної* пам'яті поєднує в собі *комунікативну* й *культурну* пам'ять. Комунікативну пам'ять дослідник визначає як власні уявлення групи індивідів про своє минуле, що ґрунтується на живих спогадах й безпосередньому досвіді, ретранслюється винятково в усній формі, тому вона обмежена в хронологічному вимірі індивідуальної біографії очевидця й/або кількох поколінь. Пам'ять, яка передається з покоління в покоління, є обмеженою й за способом та інтенсивністю переживань. Їй, на відміну від пам'яті культурної, яка передбачає усталені об'єктивації минулого, певний рівень його оформлення в комунікації, притаманні природність виникнення й передачі в повсякденних ситуаціях. Натомість культурна пам'ять не обмежується поколіннєвим досвідом чи іншими хронологічними рамками, а її трансляція здійснюється цілеспрямовано. Уведений німецькими культурологами Яном і Аляйдою Ассманами термін *культурна пам'ять* (Das Kulturelle Gedächtnis) означає динамічне знання про минуле, яке втілене в медіумах. Медіумом або медією спогадів у їхній концепції є певний матеріальний об'єкт, якому присвоєно символічне значення, що здатне впливати на спогади, пригадування й забуття.

Українська дослідниця Оксана Кісь наголошує на тому, що комунікативна пам'ять функціонує на рівні повсякденних і побутових взаємодій, найменше піддається впливу офіційної влади, а тому в українському контексті часів СРСР стала формою зберігання «історичних контрнарративів» [33]. Генераційна трансляція власне уможлиблює пролонгування їхньої тривкості. Пам'ять поколінь перебуває на стику між індивідуальною та колективною: при передачі від старшого до молодшого покоління вона перестає бути особистісно зорієнтованою. Отож пам'ять поколінь можна означити, з одного боку як комунікативну пам'ять, визначальною рисою якої є можливість її протиставлення офіційному дискурсу, з іншого – як різновид культурної, бо передаючись із покоління в покоління, вона задіює медіуми пам'ятання: сімейні реліквії, родинні місця, світлини, аудіофіксовані записи тощо. П. Коннертон був переконаний, що учасники певного суспільного ладу

обов'язково мусять мати спільну пам'ять, на якій може базуватися спільний досвід чи певні уявлення. Цей концепт дослідник ілюструє поколінневою пам'яттю, а саме – порушенням комунікації або зв'язку поколінь, коли «вони мають відмінні спогади (або матриці спогадів (sets of memories)). Такі відмінні матриці спогадів, часто у формі фонових імпліцитних наративів, будуть стикатися між собою крізь покоління» [35, 17]. Відповідно покоління, що живуть в один історичний час, можуть емоційно ізольованими з певним переживанням чи досвідом у межах однієї генерації, якщо не транслюють це наступній. Водночас відмінні спогади будуть полем конфронтацій.

Генераційна пам'ять торкається як визначальних спогадів, так і мимовільних. Вони можуть охоплювати й травматичні досвіди. Процес міжпоколінневої передачі травми професорка Колумбійського університету Маріанна Гірш означила поняттям *постпам'яти*. Це своєрідний генераційний зв'язок, коли наступне покоління «пам'ятає» травматичний досвід попереднього завдяки розповідям та іншим медіумам пам'яти (див. детальніше розділ 1.2.). Процес пам'ятання досвіду попередників прийдешніми поколіннями деякі науковці (Едмунд Гуссерель, Домінік ЛяКапра та ін.) означають як вторинну пам'ять. За словами психоаналітикині Галіт Атлас, «вторинна травма – це емоційний дистрес, зумовлений контактом із чужою травмою» [6, 75]. Водночас частка *пост* вказує на коливання між тяглістю й розривом.

Взаємодія комунікативної й культурної пам'яти є одним із визначальних положень для *trauma studies*, адже, з одного боку, минуле однієї людини у вимірі її індивідуального життєвого досвіду є частиною минулого групи й відповідно здатне об'єктивуватися в культурній пам'яті, а, з іншого боку, засоби культурної пам'яти можуть сприяти процесу пригадування, перепроживання травми, формування власної візії травматичного досвіду минулого. Цей взаємовплив позначений переходом від пам'яти як відомостей про те, що об'єктивно було, до пам'яти як засобу формування ідентичності через те, що було. А. Ассман пропонує розглядати опозицію між «*ars*» (пам'ять

як сховище, накопичувальна) та «*vis*» (пам'ять як процес/реконструкція/пригадування, функціональна) власне як взаємодію: сукупність акумульованих знань про минуле/пережите завжди є матеріалом для *функціональної пам'яті*, яка надає зміст й значення спогадам та створює орієнтацію на майбутнє, але водночас *накопичувальна пам'ять* є і вмістилищем для продуктів майбутнього [5, 36]. Дослідниця пояснює накопичувальну пам'ять як «репертуар утрачених можливостей, альтернативні шляхи і невикористані шанси» [5, 148]. Маємо справу із певним замкнутим циклом, де відбувається безперервний обмін елементами, взаємопроникнення й формування ціннісних зв'язків, що є підвалинами ідентичності групи. Групу, об'єднану певним пам'ятанням, називають спільнотою пам'яті.

Авторкою терміну *травматична пам'ять* є Б. Мішталь, яка розглядає різні виміри соціального пам'ятання. Вона називає травматичною «пам'ять, яка виникає в певному жахливому досвіді та є особливо виразною, нав'язливою, неконтрольованою, стійкою та соматичною» [93, 161]. Теорія розмежування «зберігання як дії» та «згадування як процесу» є важливою для студіювання травматичної пам'яті передусім тому, що пригадування завжди є (від)творенням, і це наголос на процесуальності пам'яті, яка є механізмом, у тому числі текстотвірним, що детально розглянемо в підрозділі 1. 3. Через те, що людині притаманно забувати, вона власне здатна пригадувати, а в контексті травматичної пам'яті – переживати. Так відбувається осмислення й структуризація спогаду. Водночас він проходить шлях трансформації, адже реконструкція починається з моменту сучасності. Як зазначає А. Ассман: «Акт згадування відбувається в часі, який активно задіяний у самому процесі згадування» [5, 36]. Пригадування й забування є різновекторними, але взаємозалежними процесами, які рівноцінно впливають на спогад. Звідси виникає така проблематика *trauma studies*: переоцінка спогадів, їх спотворення, витіснення, блокування, неможливість ословлення тощо. Відтворювання минулого дає змогу дистанціюватися від нього, а часовий розрив – можливість переосмислення досвіду.

Один із основоположників постколоніалізму Едвард Саїд наголошував на постійній необхідності звернення до минулого як однієї з найпоширеніших стратегій інтерпретації сьогодення: «Їх (стратегії – примітка М. Р.) породжує не лише незгода стосовно того, що було в минулому і чим було минуле, а радше непевність стосовно того, чи минуле насправді минуло, завершилося, пройшло, чи триває - хоч, мабуть, і в інших формах» [58, 37]. Схожу думку висловлював П. Коннертон: «Теперішнє намагається в певний спосіб впливати на наші спогади про минуле [...], минуле намагається впливати чи спотворювати, наше сприйняття теперішнього» [35, 16]. Саме травма є тим минулим, яке не віддаляється від нас, тому важливим напрямком *memory studies* постає розгляд проблем забуття й пригадування.

Поль Рікер у статті «Пам'ять – забуття – історія» («Memory – Forgetting – History», 2006) [94] викоремив дві проблеми, пов'язані з колективною пам'яттю, які безпосередньо впливають та індивідуальну та поколіннєву версії й стосуються травматичної пам'яті, – це надмір й нестача. Надмір пам'яті він пов'язує не лише з Фройдовою концепцією «примусового повторення» (див. підрозділ 1.2.), а й комеморативними надмірностями, коли певні теми звучать у суспільстві, проте поверхово й можуть перетворитися в масмедійний кітч про травму (за Тамарою Гундоровою). Натомість нестачею пам'яті є саме забуття, яке може відбуватися в різні способи, тому вчений виокремлює пасивне як самоуникання спогадів, небажання порушувати певні теми та активне, коли забувати певні події змушує політиком та офіційна версія пам'яті.

П. Коннертон виокремлює 7 типів забуття: репресивне стирання, вимушене забування, складову формування нової ідентичності, структурну амнезію, анулювання, деактуалізацію та понижене мовчання. Репресивне стирання пам'яті про певні події, тобто її цілеспрямоване знищення, соціолог називає ознакою тоталітарного суспільства, де, за відомою фразою письменника Мілана Кундери, відбувається боротьба людини проти влади як пам'яті проти забуття [78]. Відповідно цей тип забуття є важливим для аналізу українського контексту ХХ століття. Інший різновид – вимушене забування –

П. Коннертон позиціонує як позитивне явище, що має на меті суспільне чи примирення з метою переходу на новий рівень соціальних відносин [53, 53]. Забування як умову формування нової ідентичності вчений пов'язує з тим, що «забування стає частиною процесу конструювання нових спільних спогадів, який супроводжується набором мовчазних тактовних замовчувань» [78]. Цей тип забуття літературознавиця Оксана Пухонська ілюструє конструюванням ідентичності *homo sovieticus* в тоталітарному дискурсі, унаслідок чого люди забували свою попередню ідентичність, своє родинне минуле, певні погляди. Структурна амнезія означає те, що людям властиво забувати неважливе, те, чому не надається значення в певному суспільстві тощо. П. Коннертон писав: «Якщо структурна амнезія є наслідком дефіциту інформації, то анулювання впливає з її надлишку» [78]: унаслідок нього неактуальне стає забутим. Схожим явищем є також деактуалізація, що стосується застарілої інформації. Дослідник називає її запланованою. Сьомий тип – понижене мовчання – науковець обґрунтовував як наслідок травматичних подій, що породили колективний сором, а відтак – неможливість говорити про це, витіснення й замовчування. О. Пухонська зазначає, що понижене мовчання є складовою культурної амнезії українського суспільства, бо жертви радянських репресій були масовими, а тому «сукупність індивідуальних досвідів навмисної амнезії а ргіогі також ставала масовою і породжувала амнезію суспільну» [53, 54].

Отож поколіннєва пам'ять, перефразовуючи Б. Шацьку, також стає полем суперечностей між індивідуальним та офіційним пам'ятанням, способом привнесення спогаду задля відтворення історії. У процесі пригадування й забуття спогади набувають своєї специфіки, а поколіннєва трансляція уможливорює приватну версію минулого.

1.2. Специфіка трактування травматичного досвіду й спогадів.

У перекладі з грецької травма означає «рана, яка вразила тіло», однак цей термін давно вийшов за рамки медицини й психології, став інтердисциплінарним і всеохопним, адже, за американською дослідницею Кеті Карут, саме травма підводить нас до межі розуміння власної сутності [30]. ХХ

століття літературознавиця й теоретикня *trauma studies* Шошана Фелман називає посттравматичним. Українська науковиця Тамара Гундорова називає «симптомом симптомів у сучасному світі те, що травма бачиться повсюдно» [27, 16]. Літературознавчиня наголошує, що українська транзитна культура як культура меж і постійного руху здатна реалізовувати як посттравматичні культурні практики, так і масмедійні продукти про травматичні події [27, 17]. Саме тому поняття травми так часто виринає в сучасній літературі та культурі загалом.

Витоки студій травми прийнято пов'язувати з діяльністю Зигмунда Фрейда. Фундаментальною для теорії травми є його праця «По той бік принципу задоволення» (1920). Він пояснював травму як вплив зовнішнього подразника на вразливу цілісність, яка після зіткнення із зовнішнім чинником перестає бути цілісною. Важливі постулати *trauma studies* було запропоновано в більш ранній праці «Пам'ять, повторення й переробка» (1914). Тут вчений репрезентував свої спостереження про те, що процесу забуття перешкоджає «примусове» або «нав'язливе повторення», коли свідомість уцілілого сприймає травматичний спогад не як спогад, а повторення травми. Відповідно прив'язаність до травми дорівнює прив'язаності до минулого.

Історичну травму основоположник психоаналізу розглядає в праці «Людина на ім'я Мойсей» (1939), у якій інтерпретує єврейську історію крізь призму вбивства пророка Мойсея, який вивів ізраїльський народ з Єгипту, та пізнішого злиття його постаті з іншим Мойсеєм – жерцем. Він наголошує на періоді латенції між власне травматичною подією та поверненням витісненої з пам'яті травми, порівнюючи це з історією двох Мойсеїв. Опираючись на цю працю К. Карут робить висновок: «Подія набуває свого значення постфактум, коли проходить латентний період, під час якого виявляються раніше неусвідомлювані наслідки» [76, 190] Наприклад, те, що відбулося в ранньому дитинстві, дитина не може осмислити як травму, ба більше – навіть зрозуміти, що сталося. Справжнє відчуття травми в минулому може прийти лише в дорослому віці. З. Фрейду належить трактування принципу післядії, коли

травматичні події раннього віку набувають нових сенсів, адже в період ураження має місце тимчасове реакційне забуття. Водночас послідовники психоаналізу спостерегли, що у дорослому віці люди, які прожили травматичний досвід у минулому, схильні змальовувати своє дитинство яскраво, акцентуючи на позитивному та приховуючи травми, біль, переживання. Також має місце й пам'ятання не спогадів, а розповідей про них. Часто дітям розповідають історії про їхній ранній вік, які вони психофізіологічно не могли пам'ятати. Однак завдяки цьому у свідомості дитини утворюються емоційні зв'язки, за допомогою яких вони уявляють цей псевдоспогад, а через деякий час чи в дорослому віці можуть вважати його частиною своєї пам'яті.

До найважливіших здобутків З. Фрейда зараховують розрізнення скорботи й меланхолії як двох типів реакції на травму. Скорбота за своїм спрямуванням обернена до світу, який здається спустошеним і жалюгідним, меланхолія ж – до себе самого як жалюгідної й безпорадної людини. Людина в меланхолії ототожнює себе із втраченою людиною, втрачаючи потяг до життя й постійно повертаючись до негативного досвіду. Скорбота як реакція й досвід проживання передбачає передусім усвідомлення втрати й потребу «забути нещастя, навчитися сприймати його як частину, а не центр свого життя» [13, 12].

І в меланхолії, і в скорботі втрачене стає Іншим всередині суб'єкта, що оплакує (травмованого). Жак Деріда пояснює цей процес як інкорпорацію мертвого об'єкта, що залишається живим померлим, в крипту всередині Ego. Інкорпорація – це неможливість «бути перетравленим чи асимільованим повністю, і тому він (Інший – примітка М. Р.) залишається там, утворюючи якусь кишеньку в тілі того, хто страждає» [79, 57]. Тамара Гундорова описує це так: «Травматичне минуле залишається трансгресивно присутнім у сучасності; мстиве, воно переслідує, заволодіває і домінує над теперішнім замість того, щоб забутися» [27, 16]. Американський психіатр Роберт Джей Ліфтон окреслює травму як появу травмованого «я» [30, 17]. Домінік ЛяКапра окреслював

травму втрати як те, що має бути й чого немає. Він наголошує на тому, що втрата є конкретною, на відміну від відсутности.

Проявом травми, знаком безкінечного страждання Зигмунд Фройд вважав симптом. За Жаком Лаканом, симптом є означником (почасти матеріалізованим), який позначає певний витіснений смисл, але не вміщає його та «не повідомляє свій смисл Іншому» [27, 18]. Учений поруч із своїм розумінням симптому як метафори ввів поняття синтому – вищого означника, який тотожний письму, оскільки «організований як ребус, що потребує розшифрування» [13, 24]. Славою Жижек, який присвятив вивченню симптому монографію «Піднесений об'єкт ідеології» («The Sublime Object of Ideology», 1989), окреслював симптом як агент, що діє на межі Реального й Символічного, тому криється в місці, відведеному художній творчості, яка символізує й репрезентує речі й події [13, 24]. Загальноприйнято симптомами травми вважають тіло, пам'ять й мову. Ш. Фелман спільно з доктором медицини Дорі Лаубом є співавторкою праці «Свідчення очевидців: Криза свідчення в літературі, психоаналізі та історії» («Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History», 1991). Вона пише про травматичні «події без свідків», із акцентом на неможливості ословлювати травматичний досвід як такий. Учена окреслює поняття затинання як різновиду травмованої мови. К. Карут називає травму онімінням, одержимістю зображенням чи подією [74, 4]. Т. Гундорова вказує, що симптом дуже часто виявляється в комунікаційних розривах, генераційних і культурних.

Студії впливу травми на прийдешні покоління пройшли шлях трансформації від психоаналітичних досліджень до епігенетичних висновків про зміни в генах на хімічному рівні, спричинені травматичним досвідом предків. Один із прикладів – дослідна робота команди науковців під керівництвом докторки Рейчел Студи в медичному центрі «Маунт-Сінай», які клінічно й експериментально вивчали вплив травматичного стресу на нащадків уцілілих під час Голокосту. Учені довели, що занижений рівень кортизолу (гормону, який регулює роботу організму в стресових ситуаціях та сприяє його

відновленню) у фізично й психічно здорових нащадків спричинений батьківським травматичним досвідом [6, 14]. Так було доведено епігенетичне успадкування психологічної травми, унаслідок якого люди, які ніколи не зазнавали травматичного досвіду, можуть відчувати симптоми ПТСР (посттравматичного стресового розладу), сильніше за інших реагувати на стресові події чи трагічні новини. Діти стають вразливими до симптомів травми, якої не зазнали самі, незалежно від того, чи розповідали їм про неї батьки, бабусі чи дідусі. Виникає парадоксальність батьківської травми: вона впливає на свідомість прийдешнього покоління, будучи невловною у свідомості. Пов'язані із цим відчуття болю, безпорадності, одержимість, страхи, тривожність називають по-різному: фантомами (Марія Торок і Ніколас Абрагам), примарними переживаннями (Галіт Атлас), наслідками «радіоактивності травми» (Йоланда Гампел).

Послідовники З. Фрейда також розвинули вчення про афект і символ як умови проживання травматичного досвіду. Якщо афект порівнюють із потрясінням, який зумовлює закарбовування пережитого в ділянках несвідомого, то символізація дозволяє ввести пережите у сферу розуміння. Водночас польська дослідниця Агнешка Матусяк услід за Зигмундом Фрейдом говорить про реактуалізацію травми та її пропрацювання (*working-through*), яке називає алогічним і парадоксальним механізмом, «бо те, що ранить психіку суб'єкта, водночас має принести їй знеболення, адже примус повторення змушує “я” до перформативної конфронтації з травматогенною ситуацією: до її відтворення на шляху висловлення, а отже, й освоєння, розуміння, надання сенсу – а також її афективного переживання» [40, 17]. У психоаналізі таке відреагування через пригадування називають абреакцією. У пропрацюванні, яке прирівнює до ословлення травми, А. Матусяк виокремлює: 1) «перетворення внутрішньої реальності суб'єкта», так зване «творче пригадування» травматичних емоцій; 2) переживання травми в «акті дієрези» (із грец. – розмежування), тобто свідоме проживання цього досвіду заново з позиції бачення себе в травматогенній ситуації; 3) дистанціювання від переживання,

визнання його фрагментом свого автобіографічного минулого; 4) можливість «ре-креації єдності суб'єкта», яку було пошкоджено травмою [40, 17]. Тут не йдеться про абсолютне забуття чи звільнення від травми, яке неможливе апріорі, радше про переведення травматичного Іншого зі сфери несвідомого в стан усвідомлення й прийняття. Г. Атлас пояснює це метафорично: «Коли свідомість пам'ятає, тіло вільне забути» [6, 91]

Американська психіатриня Джудіт Герман вказала, що звичайною реакцією на будь-яке нелюдське знущання є бажання викинути його із свідомості. Дослідниця означила діалектику травми, яка, по-перше, полягає в конфлікті жертви: забути чи розповісти вголос? По-друге, соціум здатний легко співчувати жертвам стихійного лиха, але коли йдеться про травматичну подію як справу людських рук (злодіяння), то спостерігач «утягується в конфлікт між жертвою та злочинцем», будучи змушеним стати на чийсь бік [20, 18]. Унаслідок діалектики травми здебільшого виникає витіснення – «емоційний захисний механізм, який робить спогади банальними й беззмістовними. Витіснення захищає нас, відокремлюючи спогад від його емоційного навантаження» [6, 17]. Людина може пам'ятати про травматичний досвід як буденну подію, що не дозволяє осмислити травму. Тоді травма залишається непроговореною й позбавленою можливості пропрацювання. Мовчання часто вважають найкращим способом стерти неприємне, однак це не так, адже люди здебільшого пам'ятають якраз те, що воліли б забути.

Часто представники старшого покоління, які зазнали травматичного досвіду, не хочуть, аби діти були заручниками травми, намагаються захистити їх від неї. Однак таке успадкування відбувається апріорі. Водночас нащадки намагаються не запитувати предків про замовчуване, щоб не змушувати їх пережити травму, наративізуючи. Дослідниця емоційного впливу спадкової травми Г. Атлас називає це неусвідомленою змовою батьків та дітей, мета якої – уникнути болю [6, 74], унаслідок чого переживання витісняються й стають міжпоколіннівими таємницями. Про поділ на вимовне й невимовне в суспільствах і сім'ях пише польська дослідниця А. Матусяк. Вона вважає, що

«зрозуміле у такий спосіб мовчання символізує змісти, витіснені із суспільної свідомости у сферу колективного несвідомого, натомість це витискання, дотримуючись фрейдівської думки, стає причиною виникнення суспільних травм(и), які виражені в культурних практиках» [40, 13].

Вплив травми на групу вчені називають історичною травмою. До них зараховують події глобального характеру: війни, геноциди, репресії, депортації та інші форми масового насилля. За дослідником пам'яті Віталієм Огієнком, історична травма – це «жахлива подія, що залишає глибокий слід у свідомості та пам'яті індивіда і групи та змінює їхню ідентичність у фундаментальний та безповоротний спосіб» [45, 230]. Тоді спільнота потребує ренарації своєї історії та ідентичности. Водночас травматичне минуле може єднати людей не лише в сенсі спільнот із спільним досвідом, а й на особистісному рівні. Психоналітикиня Г. Атлас припускає, що часто сім'ї створюють люди з подібними історіями, бо їх єднає невимовне минуле, пов'язане із соромом чи втратами.

Джефрі Александер вважає культурною травмою ту колективну кризу, яку спільнота травмованих почала репрезентувати як ідентичнісну загрозу собі [71]. Він також означає, що культурні травми може окреслювати певна владна інституція, визначивши природу болю, природу жертви, стосунок травмованого до суспільства й визначення відповідальности. Так, наприклад, загальнонаціонального значення надано Голокосту, Голодомору, катастрофі на ЧАЕС. Ці культурні травми опосередковуються через мистецькі й комеморативні практики, які визначають сутність болю, жертви, відповідальних тощо. Услід за Пйотром Штомкою А. Матусяк пояснює культурну травму як потрясіння, спричинене суспільною зміною, «що стосується царини культури і, як наслідок, колективної та індивідуальної ідентичности» [40, 13]. У його концепції травма перешкоджає нормальній комунікації всередині суспільства.

Пережитий травматичний досвід є загрозою для нормального психологічного функціонування як окремого індивіда, так і групи. Травма

підводить людину до екзистенційної дилеми життя й смерті. Із перебуванням «на межі» пов'язані переоцінювання цінностей, орієнтирів, самовизначення. Переживши травматичну подію, свідок набуває нової ідентичності, що тісно поєднана із самою подією та досвідом у ній. Із цим пов'язане витворення спільнот травмованих або спільнот пам'яті, учасників яких пов'язує спільне переживання й досвід (ви)живання. Посттравматичний досвід є тотальним реконструюванням внутрішнього світу, який не може бути таким, як до цього, бо минуле залишається присутнім на рівні спогадів, мови (мовчання, затинання (Ш. Фелман), крик), тіла (шрами, рубці, мова тіла, фізичні й психічні хвороби), галюцинацій, стигм, упереджень. Дослідник травматичного досвіду Гаді Бенезер виокремлює тринадцять сигналів травми, які можуть виявлятися в наративі травмованого: самоусвідомлення, прихована подія, тривале мовчання, вибух емоцій, емоційне відчуження (заціпеніння), повторення (заиклення), потопання в минулому, напосідний образ, виправдання, дезорієнтація, нездатність розповідати, зміни голосу, мова тіла [73, 34–36]. Ці сигнали дуже часто виражають те, що травмований став свідком дегуманізації, тобто відбувся повний розрив між усталеними переконаннями й реальністю. Хоча мовчать і ті, хто був не в позиції жертви, а ката, обвинуваченого.

Водночас наслідки травми не обмежуються досвідом однієї людини, відповідно дію травматичного досвіду не можна відстежити в часі, встановивши хронологічні рамки. Літературознавиця Анна Черниш відзначає: «Індивідуальна травма зруйнованої осібної долі призводить до появи колективної травми як масового явища руйнації цілих груп людей або навіть етносів і знаходиться в основі культурної травми» [67, 75]. Саме тому необхідним у контексті трансляції й репрезентації травматичного досвіду є розгляд таких ключових понять студій травми як трансмісія, поколіннєва трансляція та постпам'ять. Т. Гундорова зауважує, що «травма означає не так болісну подію, як її трансмісію – відлуння, передачу через покоління, в інші місця й інші часи» [26, 31]. Можемо дефініціювати трансмісію як своєрідний механізм передачі травми шляхом її винесення за межі особистого досвіду,

який може відбуватися через генераційну рецепцію (розповіді нащадкам) чи суспільну трансляцію (наприклад, літературні твори про трагічне минуле спільноти чи інші медіуми пам'яті). Поколіннева рецепція є надзвичайно важливою в літературній репрезентації, бо проблеми пам'яті, травми й постколоніального прочитання є нерозривно пов'язаними з окресленням поколінь, їхньої самоідентичності й свідомості. Саме рівень самосвідомості певного покоління визначає, чи здатне воно подолати травматичний досвід минулого. Дослідник Ярослав Поліщук звертає увагу на те, що, з одного боку, поколінневі зміни «нівелюють пам'ять, проте, з іншого боку, актуалізують потребу усвідомлення себе часткою історії свого народу» [48, 173]. Саме на рівні генераційної передачі пам'яті відбувається своєрідне подвійне визначення вагомості тих чи інших подій: по-перше, носій травматичного досвіду свідомо чи позасвідомо транслює те, що є важливим для нього, що мали б знати прийдешні покоління; по-друге, реципієнт відфільтровує те, що може стати незабутнім для нього й наступних поколінь. Так виформовується постпам'ять.

Маріанна Гірш, основоположниця вчення про постпам'ять, досліджуючи свої родинні спогади про Голокост, простежила унікальний генераційний зв'язок, що вказує на закоріненість нащадків жертв певних трагічних подій у цьому травматичному досвіді [86]. Так, люди, які почули дітьми в певному віці історії своїх батьків чи бабусь та дідусів, краще пам'ятали їхні розповіді, ніж епізоди свого тогочасного дитинства. Визначальною рисою постпам'яті є те, що ефект від пережитого в минулому, триває в теперішньому й репрезентується в нащадках. Таке явище має як позитивні, так і негативні наслідки. З одного боку, часто в прийдешніх поколіннях з'являються кращі умови для пропрацювання травматичного досвіду, можливість комеморизувати певні події, відрефлексувати їх крізь призму сучасності тощо. Це так звана відповідальність «покоління після» за репрезентацію травми. З іншого боку, внаслідок дії механізму постпам'яті травмуються ті, хто особисто не проживав схожих досвідів, виникає ризик подовження проживання травми кількома

поколіннями, відповідно з'являється так зване «травматичне коло», про яке дуже часто чуємо в українському контексті. Небезпекою, за М. Гірш, є те, що носій постпам'яти емоційно проживає успадкований досвід, чим обмежує проживання особистих досвідів. Дослідниця також наголошує, що в поколіннєвій структурі рецепції постпам'яти важливий і гендерний аспект, тобто, чи відбувається передача по жіночій / чоловічій лінії, хто (батько чи мати, дідусь чи бабуся) є наратором, а хто (син чи донька, онук чи внучка) – реципієнтом.

Я. Поліщук вважає проблему постпам'яти в українських реаліях вагомою, утім пропонує вживати також термін «транспам'ять», вказуючи, що в наших реаліях немає можливостей для повноцінного осмислення травматичної пам'яти, внаслідок чого «період переживання травматичного досвіду подовжується на невизначений час» [48, 164]. У цей період, на думку літературознавця, функціонує транспам'ять, яка «осмислює травму минулого лише вибірково, неповно, ситуативно, усе ще зазнаючи певного тиску та політики табування» [48, 165]. Варто відзначити, що табування може бути як зовнішнім (офіційна парадигма), так і внутрішнім, коли людина не може подолати свого опору до рефлексії тих подій, які колись були замовчуваними. Науковець звертається до психологічних студій, які простежують вплив трансмісії на чотири покоління, утім в Україні цей процес є пролонгованим через низку причин [15]. Не можна оминати увагою й той факт, що дослідження Я. Поліщука датоване 2014 роком, тому тут не охоплено тих позитивних зрушень, які сталися в меморативному дискурсі після Революції Гідності та початку російсько-української війни й на рівні політичних рішень, і на рівні самосвідомости суспільства. Учений також апелює до поняття «контрпам'яти», яким послуговувалися у своїх працях філософ Мішель Фуко та культурологиня Аляйда Ассман [5]. Під контрпам'яттю в концепції М. Фуко розуміємо погляд на минуле з позиції сучасного [34], що можна назвати зворотнім способом пам'ятання, коли пригадування починається з того, як репрезентовано подію в теперішньому дискурсі. А. Ассман вкладає в це поняття також мистецьку інтерпретацію

пам'яти, що не позбавлена емоційної складової. Відповідно літературна інтерпретація історії розглядається як можливість зупинення тіні травматичного минулого. Отож вихід із постійного травматичного досвіду та можливість припинення трансмісії є актуальною проблемою, яку у своїй літературній творчості намагаються вирішити українські автори.

1.3. Особливості взаємодії літератури й травматичної пам'яти

Як свідчать дослідники, меморативний бум виникає там, де бракує якісної виваженої історії, де вона є недієвою, неспроможною представити минуле, і водночас там, де немає достатньої уваги до травмованих та суспільного засвідчення втрат. За Аляйдою Ассман, мистецтво починає опікуватися проблемами пам'яти тоді, коли суспільство постає перед загрозою її втрати чи, навпаки, прагне її позбутися [5, 31]. Натомість література, як відзначає літературознавчиня Оксана Пухонська, реагує на суспільні подразники й намагається з'ясувати причини теперішніх невдач через перепрочитування минулого [53, 5]. Репрезентацію цих явищ вбачаємо в пам'ятанні Голодомору, пам'ять про який не фіксувала радянська історія, а влада надовго унеможливила доступ до документальних архівів. Відтак пам'ять українського геноциду, яка була неісторією впродовж п'ятдесяти років (за Іриною Старовойт [96]), реконструювалася винятково через усні свідчення тих, хто вижив, та літературні наративи.

Специфіка взаємодії літератури й пам'яти полягає в живому зв'язку з досвідом людини, адже творчий задум, процес читання (уява прочитаного й рефлексія над ним), травматичний досвід, спогад про травму поєднує задіяність несвідомого, сприйняття крізь призму *Іншого* в людській психіці. Дослідники Астрід Ерл та Ансгар Нюнінг запропонували 3 підходи до пояснення взаємодії пам'яти й літератури [80]. Під пам'яттю літератури вчені мають на увазі студії історії літератури, канону, жанрової парадигми й інтертексту. Цей напрямок розвинула у своїх працях німецька науковиця Ренете Лахман [90]. Канонізація тих чи інших текстів визначає й значущі для репрезентації в літературі теми, важливість порушення їх у національній літературі, відповідно впливає на

авторські спонуки до письма, читацькі запити тощо. Другий спосіб взаємодії – пам'ять у літературі – А. Ерл та А. Нюнінг пояснюють як міметичну здатність літератури формувати нові фіктивні світи на основі реальності (мнемоніку). Йдеться про задіяність авторської пам'яти у створенні художнього світу. Нерідко те, про що йдеться письменникові, свідком чого він став, надається до його роботи в літературі. Найвагомішим у контексті нашої роботи є третій підхід – розгляд літератури як медії колективної пам'яти. Літературознавці акцентують на тому, що комунікативна пам'ять може перетікати в культурну через пам'ять текстів і художніх образів. Заблоковані спогади можуть переходити з накопичувальної пам'яти до функціональної завдяки літературі й фільмам. За А. Ассман, саме функціональна пам'ять «породжує смисл і орієнтована на майбутнє» [5, 13]. З метою наближення художніх творів до функціонування комунікативної пам'яти митці пишуть твори історичної тематики, твори на актуальні теми в контексті певного суспільства (як приклад – бум мілітарної літератури в сучасній Україні), використовують оповідь від першої особи, формат щоденників, листів, блогів, акцент на внутрішньому світі героїв, їхньому побутовому мисленні тощо.

За А. Ерл [81], художні фільми та історичні романи мають здатність формувати колективну уяву про минуле. У цьому полягає важлива місія літератури, яка водночас є небезпечною для історії, бо запам'ятовується художній образ, авторська вигадка, а не сама історична подія. Утім запам'ятовується минуле саме тому, що воно подано в неординарний спосіб (порівняймо з підручником з історії). Творці фільмів та літератори не мають на меті історичної точності, вони роблять те, що називаємо конкурентними версіями минулого. Вони можуть мати претензії на автентичність чи повноту правди (як у випадках Голодомору чи Голокосту), але незалежно від цього майже завжди спроможні впливати на формування суспільної думки, ставлення до тих чи інших подій, історичних постатей тощо. Літературознавиця І. Старовойт говорить про своєрідне протезування пам'яти, коли люди доповнюють власні спогади пасажами, почерпнутими із медіумів пам'яти,

зокрема книг чи фільмів [59]. Вона пояснює, що чільною функцією літератури щодо пам'яті є наративізація й удоступнення спогадів. Не менш важливою науковиця вважає естетизацію спогадів: «Вона (література. – примітка М. Р.) надає певного значення і естетичного виміру навіть тому, що за інших обставин могло б здаватись нам потворним чи страшним» [59]. Дослідниця відзначає також стимуляцію спонтанного пригадування за допомогою читання літератури та збереження антропологічного досвіду загалом.

Шошана Фелман називає літературу місцем власного затинання: «Література, як така, що може чутливо свідчити про Голокост, дає мені голос, право і необхідність вижити. Але я не можу нехтувати літературою, яка в темряві пробуджує крики, відкриває рани і змушує замовкнути. Від двох суперечливих бажань одночасно – говорити чи не говорити – я можу лише затинатися» [82, 57]. Вона акцентує на перформативному значенні літератури, що дозволяє переносити біль. Олена Галета, аналізуючи лірику Революції Гідності, наголошує на тому, що, попри численні явища знелюднення й жорстокості, кількісні намагання висловитися про них у літературі, щоразу йдеться не лише про те, які слова можна використати, тобто про результат пошуків, а й про усвідомлення мовної нестачі [17, 165].

На близькості травми й метафори наголошує Кеті Карут у праці «Література на згарищі історії» («Literature in the Ashes of History», 2013). Вона пише про те, що, коли травма реактуалізовується у свідомості, ці спогади не можна відтворити звичною мовою, але у цьому може допомогти документальна або художня література. К. Карут наголошує на тому, що література «постає з «попелу пережитого», бо володіє «мовою попелу» [13, 27]. Вадим Василенко вслід за К. Карут вказує на спорідненість «посттравматичного досвіду з одержимістю творчою ідеєю або досвідом літературного читання» [13, 27] за рахунок зосередженості в зонах поза свідомістю й уваги до мови як до місця «продуктивного нерозуміння». Відповідно художню літературу можна пояснити як переклад із незрозумілої симптоматичної мови на синтоматичну, здатну до трансляції й рецепції.

Американська культурологиня, авторка праці «Споглядаємо чужі страждання» («Regarding the Pain of Others», 2003), Сьюзен Зонтаг наголошує, що будь-які письмові свідчення спрямовані для обізнаної аудиторії і є простором упізнаваного. Таким простором упізнавання може стати будь-який літературний твір, що апелює до травматичного досвіду, бо, як відзначає психоаналітик із Франції Жан-Макс Годієр, «травма промовляє до травми» [30, 150].

Саме тому предметом зацікавлення літературознавців стають способи наративізації травм та версії репрезентації минулого, адже кожен літературний твір про минуле – це певна версія минулого, погляд крізь ту чи іншу лінзу на досвід виживання, який є абсолютно унікальним. Література про травматичне минуле виконує низку функцій. Передусім це збереження так званих малих наративів, своїх версій великої історії, показаних крізь призму особистого чи родинного проживання й переживання певних подій, уможливлення альтернативних історій, фіксація історії в моменті її творення. Водночас вагомою є функція особистої та колективної терапії. Так автор, пишучи твір, рефлексує власний чи відомий йому травматичний досвід, звільняється від тягаря замовчуваності й табування певних тем. Читач, сприймаючи художнє оприявлення певної травми, здатен реагувати на це. Людина, яка читає, маючи певний деструктивний досвід, здатна впізнавати його в літературі безвідносно до того, чи є репрезентована травма є тотожною й чи взагалі цей текст запрограмований на звернення до травми, та відповідно реагувати. Відтак література постає способом оприявлення Іншого, дозволяє привласнювати й перепроживати чужі досвіди, читаючи. Третім способом взаємодії травматичної пам'яті є власне здатність транслювати пам'ять про непросте минуле іншим поколінням, а отже, творити постпам'ять і створювати умови для трансмісії травматичного досвіду. По-четверте, це функція естетизації. Коли хроніка війни постає чийось щоденником або історією однієї сім'ї, вона стає привабливішою для читача, дає більше сподівань у читацькому горизонті.

На думку літературознавиці Віри Агеєвої, «українське ХХ століття так і не стало історією, його ще не вдається безсторонньо й виважено пояснити, сформувавши музейну експозицію чи підготувавши видання архівних документів. Воно натомість тривожить і вимагає особистих відповідей від нащадків тих, хто воював, боровся, виживав...» [2, 348]. Ярослав Поліщук наголошує на тому, що українські ревізії пам'яті є ознакою постколоніального суспільства: «Постколоніальні аспірації сучасних письменників поєднуються також з постмодерними тенденціями, які визволили історію з-під влади єдиного директивного нарративу, зробили її елементом гри у смисли, надали індивідуалізованого, суб'єктивного виміру історичним візіям» [51, 215]. Відтак у сучасному літературному процесі представлені великі історичні нарративи, твори, у яких лінія минулого перетинається із сучасністю, проза, поезія й драма про болісні досвіди сьогодення.

Авторка обраного для дослідження твору Катерина Бабкіна так резюмує свої спонуки писати про минуле й сучасність: «Осмилене, проговорене минуле здатне загоїти в суспільстві дуже важливі криваві діри та пояснити (хоча в жодному разі не виправдати) витоки болісних процесів і патернів, у яких ми живемо сьогодні» [9]. Письменниця переконана, що в епоху постправди довіру викликають маленькі історії тих, хто вижив, або історії про тих, хто не вижили. Цим можна пояснити новаторство К. Бабкіної в написанні родинної історії у форматі збірки оповідань, а не великого нарративу.

Отже, літературна інтерпретація пам'яті є важливим чинником у формуванні якісної комеморації, а також джерелом конкурентних версій минулого, які є важливими в українському суспільстві, яке зараз переживання чергове повернення до власного минулого.

Висновки до розділу 1.

Осмилення пам'яті й травматичного досвіду займає чільне місце у світовій гуманітаристиці. Розгляд поколіннєвої пам'яті в контексті індивідуальної, колективної, травматичної та постпам'яті дозволяє зрозуміти, як взаємодіють травматичні спогади та дійсність, наша присутність у якій

маркована досвідом травми. Пам'ять поколінь постає концептом, у якому перетинаються індивідуальний та колективний рівні пам'ятання, модус автобіографічного та офіційного. Звернення до типологій комеморації й забування увиразнює крихкість пам'яти без її пролонгації в поколіннєвому вимірі.

Аналіз студій учених про природу й переживання травми уможлиблює її окреслення як необмеженого в часі впливу зовнішнього негативного чинника на цілісність ментальної сфери людини, яка не може повернутися до попереднього стану. Травматичний досвід постає Іншим у структурі травмованого та впливає на його світовідчуття, орієнтацію, самовизначення, виявляється на рівні тіла, психіки, мови. Через дію трансмісії травми симптоми поширюються на інші покоління та всередині генерацій часто несвідомо, попри неусвідомлене замовчування. У переживанні травматичного досвіду мають місце витіснення як негативне явище та пропрацювання, яке дозволяє перенести пережите із сфери тілесного у царину свідомости. У поколіннєвій рецепції травматичної пам'яти залежно від суспільних умов та ставлення до жертв втілюються постпам'ять, транспам'ять та контрпам'ять, які уможлиблюють подолання негативних наслідків та реінтеграцію жертв.

Взаємодія літератури й пам'яти уможлиблює альтернативні версії пам'ятання, збереження історії там, де вона була неможливою, удоступнення й естетизацію пережитих досвідів, трансляцію постпам'яти, суспільну терапію та фіксацію авторських травматичних станів. В українському суспільстві ХХІ століття спостерігається черговий меморативний бум, спричений постколоніальними зрушеннями. Вагомим стає приватний вимір великої історії, який представляє К. Бабкіна в збірці оповідань «Мій дід танцював краще за всіх».

РОЗДІЛ 2. ПОКОЛІННЯ В КУЛЬТУРІ Й ПАМ'ЯТІ

2.1. Покоління як феномен у культурі й меморативному дискурсі

Час – це не лише про події і зміни, а передусім про людей, які ці зміни творять, та тих, чиє життя ними визначається. Учені здавна спостерігали розбіжності між поколіннями батьків та дітей, старших і молодших, що впродовж віків втілювалися в поколіннєвих теоріях.

Карл Мангайм, автор есе «Проблеми поколінь» («The Problem of Generations», 1923) [91], виокремив два базових підходи до розгляду поколінь: позитивістський і романтично-історичний. У центрі першого перебувають генетико-генеалогічні дані, що полягають в адаптації покоління до змін, відповідно кращих можливостях для розвитку. Другий підхід розглядає покоління як соціокультурне явище з причинами виникнення та особливостями функціонування. Дослідник запропонував своє соціологічне трактування покоління, наголосивши на тому, що для появи нового покоління не достатньо групи людей одного віку, які живуть в один час: необхідне їхнє розуміння своєї окремішності й особливості, здатності творити власну ентелехію – внутрішню мету руху, діяльний почин, що веде до бунту, спрямовує зусилля. Згідно з К. Мангаймом, покоління – специфічний тип індивідів всередині суспільства із сформованими особливими поведінкою, почуттями, мисленням. За цією концепцією, покоління є головно суспільним становищем: соціальні норми обмежують можливості самовираження індивіда. Дослідник писав про те, що всі епохи є поліфонічними, бо водночас в одному суспільстві живуть кілька поколінь, між якими виникають певні суперечності. Водночас кожне покоління може ділитися на групи, які протирічать одна одній, наприклад, щодо політичних уподобань, утім їм, як представникам одного часу, все ж легше порозумітися між собою, аніж з людьми інших поколінь.

Інший підхід запропонував Хосе Ортега-і-Гассет. Виникнення покоління він пояснював через зміни життєвого світовідчуття, які є значущими в історії та

виявляються постають у формі генерацій. «Генерація не є жменькою вищих особистостей, ані просто масою. Це немов нове, цілісне соціальне тіло, зі своєю добірною меншиною і своєю юрбою, закинуте в світ певною життєвою траєкторією» [47, 317]. Філософ також пропонував розглядати зміну поколінь як почерговість старечих епох, коли прийдешні покоління солідаризуються зі старшими, й молодечих епох, коли новим поколінням йдеться не про збереження, а про рішучі зміни, тож вони оновлюють простір, полемізують і борються. У його теорії виокремлені також кумулятивні епохи, коли прийдешнє покоління поєднує зміни із використанням досвіду старших. Х. Ортега-і-Гассет порівнював: «Кожну генерацію можна уявити також у вигляді біологічного набою, пущеного певної миті в простір з наперед визначеною силою і у відповідному напрямку» [47, 318]

Ключовою рисою покоління в концепції Мартіна Гайдеггера є «топология особистості», тобто одночасність буття у світі й перспектива реалізації тих самих можливостей [17, 193]. Тоді як П'єр Нора [44] наголошував на культурній складовій формування покоління: визначальну роль займає пам'ять як чинник об'єднання індивідів. Так покоління стає нематеріальним місцем пам'яті [44, 18]. Як пише А. Матусяк, це місце пам'яті, яке «робить минуле теперішнім або втілює його задля визначення власної ідентичности» [92, 10]. Б. Мішталь називає покоління продуктом пам'яті принаймні тому, що воно творить поколіннєву культуру [93, 88]. Саме тому генерації є нерозривно пов'язаними із певними спільно пережитими подіями та спільністю пам'яті. Це лягло в основу дефініції польського історика філософії Яна Гаревича. Він називав поколінням «спільноту людей, на спосіб мислення яких вирішально вплинуло однакове пережиття, що далі називається поколіннєвим переживанням» [84, 77]. Під поколіннєвим переживанням дослідник має на увазі переломну подію, крізь призму якої люди сприймають пізніші досвіди. І це суголосно визначенню травматичної події в *trauma studies*.

Однією з найвідоміших праць про генерації є студія «Покоління» («Generations», 1991) американських учених Вільяма Строса та Нейла Гау, у

якій було запропоновано теорію поколінь. Вона базується на циклічному характері зміни поколінь як базовому чиннику історичного розвитку [49, 39]. У їхній концепції було обґрунтовано розрив між групами людей різного віку, який вони розглядали рушієм суспільних змін і перетворень. Теорія В. Строса й Н. Гау з типологією поколінь від XV століття до початку XXI була розроблена з урахуванням суспільно-історичних обставин у США, однак основні їхні напрацювання можна адаптувати до реалій інших держав. Згідно із цією концепцією, населення XX століття становили такі покоління: GI – народжені 1901–1924 рр., Silent – 1925–1942 рр., Boom – 1943–1960 рр., Thirteenth – 1961–1981 рр., Millennial – народжені після 1982 року [97]. У 1997 році В. Строс і Н. Гау опублікували працю «Четверте перетворення» («The Fourth Turning»), у якій обґрунтували існування чотирьох типів поколінь, які циклічно змінюють одне одного кожні 20 років (цикл повторюється нескінченно). За кожним із чотирьох за рахунком поколінь закріплений певний архетип: Герой (громадський), Художник (адаптивний), Пророк (ідеалістичний), Мандрівник (той, що реагує). На думку батьків цієї теорії, люди одного покоління об'єднуються на основі спільних цінностей та історичних подій, в умовах яких вони дорослішали. Прикладом таких історичних подій можуть бути війни, революції, репресії, економічні кризи, еміграційні рухи. У праці «Четверте перетворення» та інших дослідженнях дуєту вчених, а також їхніх послідовників, теорію було увиразнено й доведено до сьогодення, хоча детальний аналіз поколінь можливий, як правило, постфактум. Так, покоління міленіалів обмежують другою половиною 1990-х – 2004 роком. До покоління Z зараховують народжених після 2000–2005 років.

Кожне з поколінь має своє особливості. Покоління GI називають величним або поколінням переможців, адже вони пережили Першу світову війну, соціальні потрясіння, зокрема революції, а також епідеміологічні спалахи. Серед цінностей народжених у цей час – патріотизм, сім'я, добробут, мир. Мовчазне покоління в українському контексті зростало в умовах репресій, відтак для його представників характерна упередженість, уникання різких

висловлювань, постійне відчуття страху. Вони цінували сімейність, поважали, часто вимушено, правила, статусність посад, схильні до заощаджень. Натомість бебі-бумерам, до яких в європейському просторі зараховують народжених після Другої світової війни, властива більша свобода, впевненість у завтрашньому дні, віра у світле майбутнє. В Україні це люди, життя яких формувалося під тягарем тоталітаризму, розбудови советської наддержави та заохочення колективності в усіх виявах. Водночас вони здатні мріяти, вірити в краще майбутнє, багато працювати заради ідей, при цьому мало часу приділяючи сім'ї. Їхньою цінністю була робота, позитивний імідж. Наступне покоління В. Строс і Н. Гау означили як тринадцяте, тобто невідоме, утім згодом більш узвичаїлася назва генерації Х. Їм із дитинства притаманні самостійність, прагматизм. Ключовими рисами покоління називають скептицизм до політики й влади, звичка покладатися лише на себе, можливість підлаштовуватися відповідно до обставин часу. Їм важливо дати своїм дітям те, що не було в їхньому дитинстві. Покоління Y або міленіали – люди, які часто перебувають у пошуку себе, цінують свободу, можливість самовираження, часто поєднують кар'єру та виховання дітей, мають ліберальні погляди, однак сильно відчують тягарі минулого. В Україні цінності покоління зумовив розпад СРСР. Покоління Z, зумери або центеніали – діти самовираження й технологій, залежні від нових відчуттів й інформаційного шуму, освічені в сфері психології та саморозвитку, відкриті й незалежні в поглядах від авторитетів.

Польські дослідники Агнешка Матусяк і Матеуш Светлицькі акцентують на суспільно-культурній дефініції покоління, яка окреслює його «як групу ровесників, що характеризується певним світоглядом і специфічними ідеями, цінностями, позиціями, нормами, взірцями суспільних позицій, а також подібністю історичного досвіду («пережиття поколінь») або спільними умовами життя (спільним стилем життя), яких ця група зазнала в період психічного дозрівання та які формували її життя» [41, 133]. Вони вказують, що саме сукупність переживань у певному віці, ділить покоління на старе й молоде, батьків і дітей. На думку вчених, у такому тлумаченні покоління

поєднуються риси історичної концепції Вільгельма Дільтея й Карла Мангайма та культурної Джорджа Сімла [41, 133]. Аналізуючи поколіннєве переживання науковці роблять висновок про те, що «важливо, щоби цього досвіду покоління набуло замолоду, тобто в особливій фазі розвитку особистості, тобто в час найбільш інтенсивного психічного розвитку, найбільшої вразливості на суспільну ситуацію, коли одиниця починає визначати своє ставлення до світу» [41, 134]. Утім В. Дільтей та Х. Ортега-і-Гассет найбільший потенціал до генерацієтворення вбачали в зрілому віці після тридцяти років. У поколіннєвому переживанні А. Матусяк та М. Светліцкі вбачають також пастку закріплення в ньому, результатом якої є, наприклад, «комбатанська ментальність» [41, 134], що проявляється в неможливості дистанціюватися від власного досвіду.

Про (р)еволюційну природу покоління пише Олена Галета, окреслюючи широту філософських парадигм: від модерного міфу (за Полом Коннертоном) про революцію як «історичний розрив і прихід нового» до концепції Вільгельма Дільтея про те, що покоління надають сенсовості історії через спільне переживання «внутрішнього часу» [17, 193]. На думку дослідниці, ключовою рисою покоління є не спільність зовнішніх обставин чи бунт проти попередників, а «спроможність його представників поновно вибудовувати стосунки між людиною, світом і словом – створювати власну культурну пропозицію» [18, 62]. Літературознавиця Олена Романенко, спираючись на погляди Едварда Саїда, наголошує на тому, що кожне покоління постає з досвіду осмислення минулого: «Ідентичність нового покоління — це насамперед спільність кодів у ставленні до минулого» [56, 6].

Важливість категорій генерації й пам'яті поколінь в українському постколоніальному контексті окреслює Тамара Гундорова у зв'язку з труднощами «ставлення до спадку колоніалізму навіть не в покоління дітей, яке пориває з ним, а в покоління онуків, яке перебуває в ситуації постколоніалізму» [26, 30]. Услід за Ганною Арентс Т. Гундорова пояснює вплив тоталітаризму на покоління як чинника, що «руйнує приватний світ і викорінює людину з буття,

робить її емоційно нестабільною, сприяє перериванню комунікативного зв'язку між минулим і сучасним, Я та Іншим, батьками та дітьми» [26, 31]. Діти зазвичай переоцінюють досвід батьків, якщо це можливо, а старше покоління залишається скептичним і з деструктивним мисленням. Услід за Францом Фаноном вона наголошує на важливості кожного покоління зрозуміти свою функцію, а також на необхідності поколінню дітей зрозуміти пасивність батьківського покоління. Т. Гундорова називає покоління, що приходять, «індикатором соціально-політичних і культурних процесів, воно (покоління. – примітка М. Р.) радикалізує свідомість, увиразнює роль маргінальних спільнот, стає полем зіткнення високої та масової культур» [26, 32].

Потужну потенціальність поколінневої теорії відзначає Ярослав Поліщук. Як відзначає науковець, «поколінневі відмінності цікаві не тільки самі по собі, вони оприявнюють тектонічні зсуви суспільної свідомості, не завжди очевидні на поверхні» [49, 39]. Він переконаний, що українська проблема поколінь ускладнена репресивними практиками суспільства, які нищівно впливали на самоусвідомлення. Відповідно мусимо розглядати покоління крізь постколоніальну призму.

В українському літературознавстві існує чимало праць, присвячених проблемам письменницьких поколінь, особливо періоду після шістдесятництва, утім проблема поколінь, репрезентованих у художніх творах, здебільшого залишається на маргінесах студій. Репрезентативним винятком є розділ праці «Реактивність літератури» Я. Поліщука, у якому літературознавець аналізує довколапоколінневі колізії: «травматичний розрив поколінь; збереження, відновлення і переосмислення (після цензурної амнезії) пам'яті минулого; відновлення гідності й честі після тривалого колоніального минулого; конфлікт пасивних (інертних, лояльних) батьків й активних, бунтівних і творчих дітей» [49, 46]. Ці проблеми активно порушують українські письменники і на рівні особистих проблем однієї генерації, і суспільних перемін на тлі кількох поколінь, і в контексті родинних історій. Яскравими взірцями вважаємо такі твори: «Музей покинутих секретів» (2009) Оксани

Забужко, «Записки українського самашедшого» (2011) Ліни Костенко, «Танго смерті» (2012) Юрія Винничука, «Століття Якова» (2010) й «Країна гіркої ніжності» (2015) Володимира Лиса, «Букова земля» Марії Матіос (2019), «Спитайте Міечку» (2021) Євгенії Кузнецової. Теми генераційної пам'яті торкається також Оксана Пухонська у своїй монографії «Літературний вимір пам'яті» [53] на прикладі творів Олени Захарченко, Люко Дашвара, Степана Процюка.

Отож покоління можна розглядати як репрезентанта часу, який воно, з одного боку, творить, з іншого – із нього постає. Генерації здебільшого визначаються своїм ставленням до минулого, а також власною здатністю творити злам суспільної свідомості та її ре-креацію. Поколіннева трансляція пам'яті уможливорює якісну репрезентацію особистісного досвіду на тлі історичних передумов.

2.2. Репрезентація поколінь у збірці оповідань Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх»

Катерина Бабкіна поставила перед собою глобальне завдання: втілити у форматі малої прози наративи п'яти різних родин, які поєднує непросте минуле ХХ століття й не менш жахлива дійсність ХХІ століття в Україні. Загалом у творі згадуються шість поколінь, однак на рівні персонажів, які діють у творі, найяскравіше прописана тричленна поколіннева схема: діди – батьки – внуки. Якщо умовно накласти шкалу поколінь Вільям Строса й Нейла Гау, то у творі представлено представників шести поколінь: від величного до генерації зумерів. Такий аналіз вбачаємо доцільним, адже саме поколінневий чинник уможливорює глибший аналіз характеру й вчинків героїв. Центральною в аналізованій збірці є генерація внуків, що відповідає поколінню головних героїв – Лілечки, Лесі, Діми, Ніни, Міші.

Найстаршому поколінню відповідають прабабусі й прадіди головних героїв. Це люди, які дорослими застали погром театру Леся Курбаса, репресії та Другу світову. Отже, народилися орієнтовно в першому двадцятилітті ХХ століття. Це Михайл, мати Бориса, Лідія, її чоловік, прабабуся Лесі Катерина та

її чоловік, мати Вовки. Так зване покоління переможців у творі змальовано неповно, утім їхньою визначальною рисою є без вини винуватість стосовно своїх дітей. Так, Михаїл прагне покинути дружину й дітей заради коханки Лідії, але жінка віддає йому без будь-яких сентиментів усіх трьох їхніх нащадків. Тоді ж вона побачила їх востаннє. Лідія створює нову сім'ю на новому місці після зникнення першого чоловіка, але це призводить лише до занпащення її життя тяжкою працею заради виживання. В одному поколінні вживаються кат і жертва: Лідин чоловік-енкаведист і Лесин прадід – ворог народу – відтак це задає тон наступним поколінням, де співіснуюватимуть ці пам'яті. В українському контексті величне покоління – це генерація, якій за мету поставлено вижити, але це вдається не всім: Михаїл не повернувся з війни, Лиду повісили в окупованому місті, Катеринин чоловік не повертається із заслання. Іншим доводиться жити із конфліктами пам'ятей. Прабабуся Катерина виховує доньок сама (одна з них чомусь Наташа) і їй доводиться спитати майбутнього зятя-військового: *«А ти знаєш, Борисе, [...] що батько Наташі, муж мій, репресований був?»* [8, 53] Матір Вовки живе в суспільстві після перемоги, де є наратив про героїв, маючи приватну історію сина, який, повернувшись із війни, не повернувся додому, а згодом скоїв самогубство. Її приватна історія попри незаперечні факти психічної урази військових та фото, датоване 1946-м роком, не може протистояти великій ідеологічній пам'яті, тому перетворюється на псевдонатив оплакування загиблого на війні. Очевидно, що цій генерації притаманна роль жінки як матері-вдови-оплакувальниці. Загальною атмосферою покоління є страх: вони схильні до драматичних переживань, здатні оминати гострі теми, замовчувати пережите, вирізняються терплячістю.

Мовчазне покоління у творі репрезентують Борис, Вовка, Уляна, німочка Лілі, Валентина, Люда, Міша, Маша, дід однокласника Міші, бабуся Ривка та інші бабусі й дідусі п'яти однокласників. Це генерація, яка подорослішала завчасу через Другу світову війну, що окреслила різні ролі героїв: воїнів (Борис, Вовка, Уляна), медичної сестри (Валентина), жертв війни (німочка Лілі, бабуся Ривка, Люда, Міша, Маша, Мішин дід). Війна стає їхнім поколіннєвим

пережиттям і водночас різною травмою: смертельною (загибель Уляни), тілесною (Борисове поранення в ногу), ментальною (незносимість спогадів Вовки). Жертвами серед невійськових стають люди різних національностей: німкеня Лілі, українка Люда, євреї Ривка й Мішин дід. Закоханість у ворога постає в образах Вовки й Лілі: *«...із Вовкиною німочкою сталося щось дуже недобре, і Вовка не зміг чи не встиг її захистити та порятувати»* [8, 19]. У єврейському контексті це покоління сиріт і жертв Голокосту, тобто єдине, що здатне засвідчити Катастрофу: *«Це вона (бабуся Ривка. – примітка М. Р.) в нас твердиня всього нашого єврейства»* [8, 137]. У зрілому віці мовчазне покоління мало подбати не лише про себе самих, як Борис із пораненням про навчання, а й про відбудову держави, яка, найочевидніше, у всьому звинуватить своїх громадян, як Люду після повернення з нацистського полону. Водночас ця генерація не мала змоги дбати належно про своїх дітей, адже робота забирала увесь час й ресурси. Прив'язаність до роботи виражена навіть у старшому віці: *«Дід Лесин був уже на пенсії, але очолював кафедру марксизму-ленізму й викладав у різних навчальних закладах науковий комунізм»* [8, 67]. Як відзначає Ганна Черненко, так в Україні накладається старість з радянськістю [66, 194].

Виразним представником бебі-бумерів є Вася, батько Дімки. Його часто сприймали за Діминого дідуся. Образ Васі є характерним прикладом дитини СРСР, які важливе відчуття співпричетности. Ймовірно, серед пізніх бебі-бумерів є й інші батьки головних героїв. Їхнє поколіннєве розмежування між поколінням буму народжуванности та поколінням X здійснити майже неможливо через нечіткі вказівки щодо віку. Винятком буде образ матері Міші, у якій вбачаємо яскраву представницю генерації X. Підставою для цього є адаптивність жінки до нових обставин, підприємливість, а також потужний материнський інстинкт із бажанням завжди оберігати дитину та давати найкраще. Зважаючи на це, аналізуємо цю генерацію як покоління батьків. У збірці «Мій дід танцював краще за всіх» воно репрезентоване як типова радянська генерація, а тому – невиразна й частково неприсутня, адже люди, які з дитинства були незадоволені в базових потребах, транслують загроженість. У

Лесі немає тата, вітчим з'являється, коли дівчинка вже навчається в школі, батьки Ніни розлучені, а мама рано помирає, Мішею опікується винятково мати, тато неприсутній у його житті. Фактично покоління Х стає часом неповних сімей, а також батьків, які завжди на роботі. Саме тому вбачаємо травму розриву у відсутності середньої ланки.

Авторка робить акцент на зв'язку генерацій дідів-бабусь та внуків. Це своєрідне спокутування старшим поколінням того, що вони не мали змоги дбати про своїх дітей. Ярослав Поліщук наголошує на тому, що це відбувається не лише через психологічні особливості, а й наслідки панування тоталітаризму, який негативно впливав на стосунки «батьки – діти»: «... і ті, й ті однаково відчували на собі прес офіційної пропаганди, що блокувала культивування приватних цінностей – роду, родини, родинної історії, етнорегіональної ідентичности. Батьки боялися щиро розмовляти з дітьми про все, а діти насторожено сприймали батьків» [49, 62]. Водночас літературознавиця Оксана Матійчук наголошує на тому, що саме покоління онуків висловлює інтерес до родинної історії [39, 79]. Представники другого покоління – є дітьми СРСР, які травмовані водночас і тоталітарною дійсністю, і її крахом. Як резюмує Оксана Пухонська, представники покоління Х у час відновлення незалежності України проходять «не так входження у доросле самостійне життя, як, власне, перебирання на себе отої відповідальності за власне життя/існування, а разом з тим відповідальності за минуле і майбутнє» [54, 30]. Вони більше здатні аналізувати й думати фактами, виступаючи проти заялжених наративів. Особливо це помітно в образі матері Дімки: *«Але я взагалі думаю, що на війні ніхто не герой. На війні страшно й дико. І кожен, або засліплений якоюсь ідеєю, рідше шляхетною, а частіше чужою й надто загальною, аби була варта такого досвіду, або просто як маленький зляканий звір, сам за себе проти цілого світу»* [8, 118]. Їхньою відповідальністю передусім є їхні діти міленіуму.

Самі ж друзі, представники покоління Y, народилися в останні роки існування СРСР й пішли до школи в перший рік української незалежності, відповідно номінально є представниками нової ідентичности, яка може вже без

табування говорити про минуле своїх родин. Для них дуже відчутний тиск советського, бо сама незалежність постає несподіваною: навіть школа «перевзувається» на ходу. Трансляцією радянського стають стереотипи, які вкладають дорослі у виховання. Наприклад, «... бо всі шапки Лілічки були – берети, всі сукні Лілічки були з комірцем, а всі знання Лілічка мала здобувати радісніше, легше та старанніше, ніж будь-хто інший» [8, 9]. Однак дівчинка як представниця нового покоління, розуміє обмани усталених думок: «... перші парти були не для найкращих, а для найменших, а також – для найбільш короткозорих дітей» [8, 9].

О. Пухонська, характеризуючи українське покоління міленіуму (Мандрівників за архетипом), акцентує на важливості врахування психосоціальних обставин у пострадянській країні після падіння залізної завіси: відкриті кордони, доступ до західних знань, нові досвіди [54, 33]. Відтак потреба самоідентифікації й конструювання власного іміджу, помножена на матеріальні нестатки, які сприймалися і як виклик, і як загроза. Для сучасної української літератури характерно зображувати покоління міленіуму як те, яке здатне взяти на себе боротьбу й відповідальність за те, що відбувається. Однак у творі К. Бабкіної це не єдиноправильний шлях. Діти міленіуму ще ментально не здатні пропрацьовувати те, про що роками було неприйнятно говорити, але схильні проводити ревізії пам'яті: «Бабуся типу життя його пам'яті (Вовки. – примітка М. Р.) присвятила, і тато мій, у принципі, теж, а це просто тупо псих якийсь був» [8, 138]. Для молодшого покоління важливішим стає минуле своєї родини, аніж велика історія й трагедії на зразок Голокосту. Найголовніше – вони усвідомлюють поколіннєву різницю й відчувають свою травмованість: «Ми будемо кончені зовсім по іншому» [8, 139].

Це генерація, яка нарешті обирає пошук себе, тому вони не поспішають творити сімей. Дімка йде на російсько-українську війну свідомо, а не з примусу: в нього була віза в Німеччину на 5 років та можливість перетнути кордон. Він гине в серпні 2014, тобто є одним із перших героїв російсько-української війни, утім героєм вдома не стає: «Мама Діми розмовляла мало й

чомусь називала Діму виключно старшим сержантом дев'яносто третьої механізованої бригади ...» [8, 15]. Лілічка, з одного боку, вихована в стереотипах радянського часу, а з іншого – у постійному прагненні зберегти єврейську ідентичність і вийти заміж за хлопця з «їхньої сім'ї», руйнує модель поведінки залежної від чого-небудь людини. Леся виїжджає за кордон, а Міша, не спроможний знайти себе в житті, пробує наркотики та вступає в різні сексуальні зв'язки. Сім'ю створює лише одна з героїнь третього покоління – Ніна, але й у неї свої труднощі: «... єдина з подруг вийшла заміж, взагалі єдина зі всіх мала дитину й зовсім не мала з ким у всьому цьому розібратися» [8, 124]. Міленіалом є також Нінин чоловік Андрій, який намагається дати доньці все для розвитку й щасливого дитинства. Сама авторка так характеризує репрезентацію цього покоління: «Вся ця книжка – це фактично бекграунд, який отримали герої. Що вони роблять із ним – відкрите питання. Хоча ми бачимо, яким шляхом вони уже йдуть, як дорослішають, що обирають. Одна героїня емігрувала, інша намагається побудувати свою сім'ю, ще одна обрала свободу; один герой загинув, інший працює в аїті і не хоче нічого вирішувати, бо в нього лапки» [7].

Особливим є також показ четвертого покоління у творі, яке психологиня Тетяна Воропаєва означає як те, у якому суспільство оздоровлюється від травми геноциду [15]. Загалом у філософських теоріях воно є знаковим, деякі дослідники називають його генерацією «позитивних рішень і дій» [52, 150]. У теорії В. Строса й Н. Гау це покоління Z або зумери. Утім у творі К. Бабкіної воно взагалі перебуває під знаком питання. Водночас єдина представниця зумерів Крістіна є яскравим виразником свого часу: «З Крістіною було непросто домовитися, вона була егоїстична. Впевнена, успішна, свавільна» [8, 125] К. Бабкіна підкреслює інакшість прийдешнього покоління в думках Ніни: «... що ж це за групові сеанси з передшкільним психологом, невже такі проблеми вирішують та обговорюють там діти, такі речі вчать передбачати й переживати, нічого собі» [8, 129–130]. Це діти, які вміють помічати надто багато, висловлювати свою думку, охороняти кордони власної

приватности. Промовистим прикладом цього покоління на досвіді закордоння є підліток Джейкоб, із матір'ю якого Леся знайомиться в літаку.

Можемо підсумувати, що кожне з поколінь загалом відповідає структурі В. Строса й Н. Гау, однак цілком логічно накладаються й суперечності, адже на поколіннєвий розвиток мала вплив тоталітарна дійсність. Саме тому роль генерації справжнього волевиявлення та свободи самовираження відведено поколінням Y та Z. Кожне покоління по-своєму трактує й аналізує ситуації минулого, адже від них почасти залежне їхнє теперішнє.

2.3. Діти свого часу: дитинство як маркер у творі «Мій дід танцював краще за всіх»

Збірка оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» є ще одним прикладом позитивної нині тенденції писати про приватні виміри історичних подій. Зосереджуючись на поколіннєвому проживанню дійсності, Катерина Бабкіна найчастіше апелює до дитинства та дорослішання. За історикинею Юлією Юрчук, дитинство є соціальним конструктором, який визначається локально відповідно до специфіки конкретного періоду [69]. Відповідно на тлі історичних перепетій дитинство стає показником, що реагує на зміни: те, від чого страждають дорослі, не може не залишати відбитку на постатях їхніх дітей.

Дослідники розглядають дитинство як період життя, який, по-перше, є часом пізнання світу й себе в ньому, узвичаєння тих чи інших явищ у свідомості; по-друге, етапом, коли будь-які потрясіння відчуваються надзвичайно гостро, а травматизація закарбовується на все подальше життя й виявляється у вчинках, характері, мові. Науковиця Ольга Новик підкреслює, що в історичних перипетіях «діти стають лакмусовим папірцем дій дорослих, їх долі віддзеркалюють долі держав» [43, 160]. Дитина як літературний герой стає мистецькою рефлексією соціально важливих тем у певному суспільстві, а показ дитини ставить її на рівні з дорослими. Як свідчать колективні тематичні польсько-українські видання «Літературний образ дитинства в часи кризи XX–XXI століття» [38], «Ukraińskie światy dzieciństwa i młodości» [99], інтерес до

дитиноцентричних тем у європейському суспільстві зростає, адже аналіз літературної репрезентації дає змогу простежувати низку явищ, пов'язаних із поколіннєвими досвідами та зумовлених умовами того чи іншого часу. Специфіку дитинства й дорослішання літературознавці розглядають не лише на матеріалі творів для дітей, а й у текстах, які не адресовані дітям, відтак пропонують різновекторні підходи до осмислення цих феноменів. Змінюється й науково-методологічний інструментарій. До прикладу, літературознавчиня Тетяна Качак наголошує на важливості постколоніальних практик, які уможливають цікавий ракурс аналізу художнього образу дитинства [31, 250].

Польська дослідниця Марта Карчмарчик відзначає: «Травматичні події – смерть, війна, розставання, хвороба – це межа переживань, за якими вже створюється нова реальність, відмінна від райського саду дитинства» [88, 114]. Цю нову дійсність у літературознавчому колі називають втраченим дитинством або травмованим дитинством, яке постає опозиціонованим до щасливого дитинства, дитинства як самоцілі. Аналізована збірка оповідань К. Бабкіної не адресована дітям, утім у ній показано безпосередньо чи опосередковано (у спогадах, розмовах, натяках) дитячі роки чотирьох поколінь п'яти родин, на долю яких припало українське травматогенне коло історії: від Харкова 20-х років ХХ століття до війни на Донбасі з 2014 року.

Аналізуючи репрезентацію дитинства у творі К. Бабкіної крізь пам'яттєво-травматичну оптику, можемо зауважити, що кожен досвід проживання дитячих років є особистим, а тому унікальним. Проте низку образів на основі найістотніших ознак можна узагальнити в таких категоріях: 1) *утрачене дитинство*; 2) *дитинство, дозволене дорослими*; 3) *обмежене дитинство*; 4) *дитинство-з-відлунням-минулого*; 5) *дитинство-як-самоціль*. У них простежується залежність моделі дитинства від історичної дійсності, трансляції травм попередніх поколінь, батьківської й материнської ролей тощо.

Утрачене дитинство в збірці оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» актуалізоване в образі Бориса. Трагізм його долі підкреслений кількома умовами: рання розлука з матір'ю та її майже непам'ятання, залишені в домі

мами іграшки як перші особисті предмети, жорстока мачуха, насильство вдома, відсутність спілкування зі зведеною сестрою, знайомство зі смертю в образі свині, яка з'їла ледь живе каченя. Про матір у нього залишився єдиний спогад: *«Про маму Боря потім пам'ятав, що вона йшла на роботу, а йому під накривачкою швейної машини лишала грінки в яйці із цукром, варенням і смальцем; казала, наприклад, що залишила три, він відкривав потім, в обід, а там ще четверта, з абрикосовим джемом. Вийшло так, що маму Боря ніколи більше не бачив»* [8, 44]. Авторка показує, як із сонячного світу, пов'язаного із життям в Старобільську, герой потрапляє в незрозуміле й травматичне оточення дому мачухи в Рубіжному. Мама просто віддала Борю, Мішу й Люду батькові, який їхав жити до коханки Лідії. Це своєрідна внутрішня подорож назад, коли все звичне перестає бути твоїм. Травматичне дитинство Бориса з нашарованими трагедіями подальшої дійсності, що жахала, в майбутньому виявляється в монструозній (за Тамарою Гундоровою [26, 34]) вдачі чоловіка.

Утраченим вважаємо також дитинство єврейських дітей під час Голокосту: Ривки (бабусі Лілічки), Мішиного дідуся й Гершома (батька жінки з літака). Усі вони вижили під час геноциду, але втратили всіх близьких, історію своїх родин і залишилися з тягарем виживання, який насправді є невимовним. Так, наприклад, бабуся Ривка пам'ятає єврейські традиції, але не може пригадати, що з нею відбувалося. Її дитячі роки припали на досвід виживання й перебування в напівпритомності. Мішин дідю в підлітковому віці врятувався дивом із Бабиного Яру, а Гершом чотири роки провів в абсолютній мовчанці в льосі сусідів, які його врятували, однак він боявся їх. Відповідно можна підсумувати, що в усіх трьох історіях дитячий досвід травми втілений у зіткненні зі смертю. Втрачають своє дитинство й діти пізніших поколінь, зокрема Лесина мама та її сестра, яких бив батько Борис.

Натомість в образі зведеної сестри Бориса Маші-Марії змодельовано *дитинство, дозволене дорослими*. Воно відрізняється від утраченого ставленням дорослих до дітей, однак за своєю суттю також є травматичним. Її родина теж зазнає потрясінь, бо батько був енкаведистом, який одного дня не

повернувся додому. Вони з матір'ю були змушені переїхати з Харкова до Рубіжного, де її мати, Лідія, знайшла нового чоловіка. З іншого боку, *«Машу мама берегла й пестила»* [8, 80], на відміну від дітей Михаїла, на яких не зважали. Новий будинок так і не став домом для неї, бо вона прагнула спілкування. Навіть із початком окупації Лідії вдавалося захищати доньку від негативних наслідків війни: *«Маша знала, що в деяких домах живуть солдати, офіцери, водії – але в них удома ніхто не жив, мама якось так зробила ...»* [8, 87]. Утім одного дня її дитинство закінчилося: мама не повернулася з роботи, а пізніше Маша-Марія побачила її повішеною й пішла шукати брата Мішу, який мав би бути в божевільні в Сталіно.

Ще однією моделлю *дозволеного дорослими дитинства* є приклад Лесі, онучки Бориса. Цей досвід також не можна назвати щасливим чи ідеальним, бо дівчинка перебувала в позиції нерозуміння. З одного боку, дідусь ставився до неї любляче, гуляв із нею, вони разом збирали горіхи і їздили на природу. Її спогади щирі й сповнені яскравих емоцій про проведений разом час. Батька дівчинка не знала, лише згодом з'явився вітчим Віктор. З іншого боку, усі в родині, крім Лесі, ненавиділи Бориса й боялися його: *«Головне, що він (Віктор – примітка М. Р.) від Бориса вас забрав, захистив, встиг»* [8, 71]; *«Коли захворіла “на серце” й потрапила в лікарню, з якої так і не повернулася, Лесина бабуся, мамина мама, то мама сиділа на кухні й хиталася з боку в бік, як лялька, і шепотіла: у гроб загнав, у гроб загнав, забив, зацькував, а Віктор тільки притримував її за плечі ...»* [8, 72]. Зрештою, коли дід помер, на його похорон із рідних прийшла лише Леся зі своїми однокласниками. Дівчина перебувала в постійному відчутті двозначності: вона любила діда й сприймала свій світ ігор й веселощів окремо від інших реалій та нелюбові інших до дідуся. Символічно, що Борис – це та сама дитина-без-дитинства, яка в дорослому віці дозволяє внучці відчувати справжню радість дитинства, зупиняючи свій травматичний вплив: за влучної сентенцією Жана-Макса Годієра, його внутрішня *«дитина промовляє до дитини»* [30, 150]. Утім відлунню трансмісії

травми, яка заклалася в поколіннєвій рецепції, не можуть запобігти інші жертви.

Між позиціями *втраченого* та *дозволеного дитинства* перебуває досвід Ніни, онучки Маші-Марії. Її дитинство виразно поділене на два етапи. Перший – життя із мамою та бабусею та зустрічі з батьком за домовленістю й дозволом в олімпійському басейні. Другий – (напів)сирітство після смерті матері, адже батька вона більше не знайшла. Утрата матері стала травматичною, хоч як не намагалася бабуся Марія замінити її (бо дитинство Маші-Марії теж закінчилося із смертю матері). Своєрідним маркером сирітства стає обрізане волосся: *«За мами в Ніни завжди була довга коса. А одразу після того, як вона померла, бабуся відвела її до тієї ж перукарки, що мама ходила, і косу обрізали. Коса, зрештою, була єдиним, із чим бабуся не впоралася»* [8, 107]. Бабуся намагається створити внучці щасливе дитинство, про що свідчить, наприклад, святкування Ніниного дня народження з однокласниками.

Наступні категорії характеризують можливість проживати дитинство як таке, однак із сторонніми впливами дорослих, історичних реалій чи трансляції травматичного досвіду поколінь. Концепт *обмеженого дитинства* втілює Міша. Він нащадок уцілілого в Бабиному Яру єврея, утім народжений від жінки-неєврейки, яку не прийняла свекруха: *«... а мама тата (Міші – примітка М. Р.) жила тепер – здається, все ще жила, до речі, – у Бат-Ямі, і доки мама Міші була жива, не могла пробачити татові, що він одружився з Мішиною мамою, а не зі “своєю”. Якби вона бодай була з нею знайома, то, можливо, передумала б, а так – вважала, що це злочин, мовляв, і так скільки своїх було втрачено в час війни»* [8, 97]. Мати гіперопікує його, ніби намагається спокутувати вину за те, що вплинула на його ідентичність й цим прирекла на нелюбов бабусі, чи забезпечити себе, бо дитина стала сенсом її життя. Відтак стає типовою стереотипною єврейською мамою. Виявом надмірної опіки є постійний супровід Міші, оберігання від усіх можливих негараздів, унаслідок чого в хлопця немає вміння керувати своєю свободою, мати власну думку, дбати про себе, що особливо виявляється вже в дорослому

віці. Складається враження, що його сепарація відбувається лише в двадцять шість років зі смертю матері – найбільш значимої для нього фігури. Після цього Мішин батько переїхав у Бат-Ям, а хлопець після обмеженого дитинства поринає у вир вільного дорослого життя з банальною нездатністю дбати про свій побут.

Своєрідне обмеження пов'язане й із дитинством Лілі, яку виховували на радянських стереотипах про ідеальну ученицю, які не збігалися з дійсністю: *«Лілічка була маленька на зріст, тому вчителька посадила її за першу парту, і тут Ліліччині мама й тато тріумфували вперше: вона мала сидіти лише там, за партою для найкращих»* [8, 9]. Єврейське минуле в родині спершу замовчувалося для дівчинки, тому вона була позбавлена можливості реціпіювати родову пам'ять. Подорослішавши, Ліля з легкістю руйнує стереотипи, розстається з коханцями й знаходить у собі гідність не заплатити таксисту, який зіпсував їй і без того поганий день. Так вона виходить далеко за рамки пострадянської відмінниці. Вона дбає про Мішу, того самого хлопчика з «її сім'ї», про якого мріяли батьки й бабуся Ривка, замінюючи йому фігуру матері. Водночас сама єврейкою себе не відчуває: *«Мені здається, я сама не зовсім єврейка, – сказала Ліля, – ну тобто я не дуже якимось за все це вболіваю. Вони (батьки, родичі. – Примітка М. Р.) думають, що я закінчу школу й ми всі зробимо алію. Але чесно – я махала»* [8, 136]. Отож можемо простежити закономірність, що обмежене дитинство впливає на вияв самототожності в дорослому віці.

Майже в кожного з героїв збірки «Мій дід танцював краще за всіх» в дитинстві були присутня трансляція травматичного досвіду, однак серед них можна виокремити тих, хто став заручником пам'яті минулого або, навпаки, прагнув будь-що звільнитися від неї. Таку репрезентацію дитячих років називаємо *дитинством-з-відлунням-минулого*. Найяскравіше воно втілене на прикладі Діми та його батька. *«Взагалі-то Дімку мали звати Володя»* [Бабкіна, 115] – так починається оповідання «Герої не вмирають». Батька Діми мати виховувала на псевдоісторії старшого сина Вовки, який нібито загинув на війні,

й відповідно на наративах про те, що з війни *«повертаються боягузи й покидьки. А герої там помирають»* [8, 117]. Відповідно це все транслювалося на маленького Дімку, який був дуже чуйним і чутливим до чужого горя. Правдиву історію про самогубство дядька Володі хлопець дізнається від матері вже в дорослому віці. Однак саме дитячі спогади з відлунням минулого вплинули на його рішення піти на війну на Донбасі, де він загинув. У цій моделі К. Бабкіна репрезентує небезпеку присутності минулого в теперішньому.

Дитинство-як-самоціль, не обмежене травматичними впливами, в аналізованій збірці оповіднь дозволене лише наймолодшій героїні – Крістині, доньці Ніни. *«Крістіна була сильна й весела дитина, що значить – майже ніколи не страждала й не сумувала, передшкільний психолог записав: “Позитивна, безпосередня”. З певного часу Ніна думала, що це такі ввічливі синоніми до “некерована”»* [8, 124]. Ніна, навчена життєвим досвідом, обирає за стратегію виховання *«не заважати Крістині жити, але бути поруч»* [8, 125], що відповідає сучасним підходам виховання.

Проаналізувавши специфіку репрезентації дитинства в збірці оповідань К. Бабкіної *«Мій дід танцював краще за всіх»*, можемо зробити висновок, що досвіди дитячих років героїв є яскраво-індивідуальними й закоріненими в історичні умови водночас. Кожна сімейна ситуація, яка ставить дитинство під загрозу, тісно пов'язана із поколіннєвим чинником. А такі історичні події, як Голодомор, Друга світова війна, Голокост, репресії, є тими чинниками, які деабсолютизують час дитинства як самоцілі, безтурботного, безпечного й захищеного життя.

Висновки до розділу 2.

Покоління постає не лише вказівкою на часозміну, а й рушієм, яким творить якісні зміни в житті суспільства. Розглянувши низку підходів до тлумачення генерацій, можемо підсумувати, що дефініції покоління опираються передусім на ставлення його предстаників до минулого й власних пережитих епохальних досвідів, спроможністю пропонувати оновлення в

соціумі, усталених поглядах. Конструкт поколіннєвого переживання можемо співвіднести з травматичним досвідом. Довколапоколіннєві колізії є яскравим явищем української літератури, яке ще втім не є ґрунтовно осмисленим у літературознавстві.

Умовне накладання шкали поколінь В. Строса й Н. Гау на площину твору «Мій дід танцював краще за всіх» дозволяє побачити основні збіги в характеристиках представників певних генерацій та відповідних персонажів у збірці оповідань, виявити суперечності, зумовлені, як тоталітарним досвідом українського народу, так і ментальними відмінностями від Західного світу. Спостереження демонструють, що кожному з поколінь властива своя інтерпретація минулого, а відтак – візія майбутнього.

Авторська концепція категорій концептуалізації дитинства в аналізованому творі уможлиблює виокремлення найважливіших ознак досвіду дитячого пізнання й реакцій на травматогенну дійсність чи транспоколіннєву трансляцію минулого. Відтак маємо втрачене дитинство, яке безповоротно унеможливлене травмою, дитинство, дозволене дорослими, за яким іноді криються вагомі проблеми, обмежене дитинство, яке проєціює необмежену дорослість, дитинство-з-відлунням-минулого, що транслює пережиті кимось досвіди в дитинство прийдешніх поколінь, і, зрештою, дитинство-як-самоціль, яке є бажаним.

РОЗДІЛ 3. ОСЛОВЛЕННЯ ПОКОЛІННЕВОЇ ПАМ'ЯТИ: МІЖ ОСОБИСТОЮ Й КОЛЕКТИВНОЮ ІСТОРІЄЮ

3.1. Пазли минулого: колекція як концепт і принцип письма в оповіданнях збірки Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх»

Хоча жанрологічна приналежність твору «Мій дід танцював краще за всіх» потребує окремої розвідки, варто відзначити його художню своєрідність. Він тяжіє більше до роману посттоталітарної травми в оповіданнях, ніж до серії оповідань, як називає його сама Катерина Бабкіна. Водночас це не класична сага, а радше спроба переосмислення жанрового канону, адже йдеться про історію кількох поколінь п'яти родин, а в історичному вимірі – приблизно сто років: від 20-х років ХХ століття у Харкові до війни на Донбасі, як авторка означає початок російсько-української війни 2014 року. Деякі представники різних родів насправді мають спільне минуле в особистих стосунках чи історичних перипетіях. Герої не підозрюють, якою мірою вони близькі між собою. Унаочнює це схема родоводу й стосунків героїв (див. додаток 1). Цю збірку чи серію оповідань не можемо назвати виразно історичним твором, бо немає деталізованої репрезентації історичного часу, утім контекст, у якому відбуваються ті чи інші травматогенні події, помічено відповідними маркерами доби, які створюють відповідну атмосферу сприйняття.

Читач може прочитувати кожне з дванадцяти оповідань збірки окремо або в різній послідовності. Підтверджує цю тезу те, що одне з оповідань – «Рубін» – раніше опубліковане в тематичній збірці оповідань «19 різдвяних історій» [1]. Утім при прочитанні текстів як збірки відкривається ширша перспектива: це колекція травматичного досвіду українського суспільства, яка поповнювалася впродовж майже століття. Водночас це реконструювання мозаїки поколіннєвого досвіду п'яти родин, який підсумований у постатях Лілічки, Ніни, Лесі, Міші й Діми. Для того, щоб дізнатися історію Ніниної родини потрібно прочитати вісім оповідань збірки, тоді як для ознайомлення з історією

Міші достатньо п'яти (див. додаток 2). Отож наратив твору є колективною історією.

Вважаємо, що, репрезентуючи в збірці оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» травматичний досвід кількох поколінь, К. Бабкіна звертається до принципу колекції. Це один із концептів соціогуманітарного вчення, який виокремив американський антрополог Джеймс Кліффорд у праці «Клопоти з культурою: етнографія, література й мистецтво ХХ століття» («The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art», 1988) [77]. Великий внесок у розвиток цього поняття зробили Вальтер Беньямін, Сьюзен Зонтаг, Жан Бодріяр, Олена Галета. У системі їхніх студій колекція постає «згромадженням дібр», яке репрезентує самого колекціонера, адже завдяки йому предмети вихоплені з минулого та принесені в теперішнє, наділені певними цінностями. Таке тлумачення сутності колекції щодо часу суголосне з поясненням травми, основою якої є її суперечливість і принципова незавершеність у часі: травматичний досвід також починається в минулому й триває між ним і сьогоденням, руйнуючи хронотоп і заздалегідь визначаючи майбутнє.

За В. Беньяміном, упорядкування колекції є її осмисленням, що наближає колекціонування до письма. Вносячи широке тематичне коло в літературний твір, автор пропонує до розгляду низку проблем, які мають своє значення, почерговість появи, сукупність взаємозв'язків. Загалом збірка «Мій дід танцював краще за всіх» побудована за принципом знівельованого хронологічного часу: у різних оповіданнях герої постають у різному віці та статусі на тлі інакших реалій. Звертаючись до студії Ярослава Поліщука [48], відзначаємо, що К. Бабкіна пропонує різні версії прочитання трансмісії травматичного досвіду: зворотні розгортання історій, показ минулого з різних часових вертикалей, ословлення героїв про інших та авторські наративи про героїв і їхніх предків. Червоною ниткою збірки є зустрічі однокласників: знайомство першого вересня 1991 року, розмова на пляжі незадовго до закінчення школи, похорон Лесиноного діда, зустріч дівчат після загибелі Діми в

його квартирі. Вони з погляду своєї сучасности намагаються відрефлексувати родинні історії. Проблемно-тематичне нашарування твору можна порівняти з принципом «сузір'я» [16]: читач творить в уяві канву збірки з тем, які можуть існувати поодиноці, але, поєднані між собою, стають простором однієї пам'яті.

Авторка пропонує своєрідне обрамлення своїх текстів: «Ай ну» як оповідання – знайомство та «Мій дід танцював краще за всіх» як проміжний підсумок. Твір К. Бабкіної як колекція є незавершеною. Десять історій посередині – це перипетії розкиданих доль героїв та їхніх предків у подіях, які сягають страшних віх української та єврейської історій. Структура твору є почерговим визбируванням маленьких деталей досвіду, втрат, спогадів, що закладені в поколіннєвій пам'яті. В останньому оповіданні «Мій дід танцював краще за всіх», назва якого стала назвою збірки, Лілічка, Ніна, Леся, Міша й Діма збираються разом, щоб відкрити всі «карти пам'яті» свого роду, проговорити найнезрозуміліші чи найболючіші, на їхній погляд, вчинки попередніх поколінь своєї родини, наблизитися до ословлення своєї ідентичности. Здавалося б, це ідея підсумувати досвід, аби звільнитися від нього, продемонструвати так звану «визвольну силу колекціонування» [Галета, концептуалізація]. Вони навіть ставлять перед собою питання, маючи на увазі життя своїх предків: «*Ми всі будемо такі ж кончені?*» [8, 139]. Але це не підсумок колекції. І навіть не останнє за хронологією оповідання збірки. Справжня послідовність і взаємозв'язок подій складається лише в уяві читача, для якого вже підтверджено досвідом прочитання, що герої К. Бабкіної травмовані геть по-інакшому та продовжують нести на собі тягар пам'яті поколінь. Наприклад, старший сержант Діма гине на Донбасі та в історію їхніх утрат уписується ще бодай одна.

Як зауважує О. Галета, «на відміну від історії, пам'ять не наративна, а отже – не репресивна. Пам'ять архівує – збирає й розсипає одночасно, єднає пригадування й забування» [16]. У збірці оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» кожен із героїв постає несвідомим колекціонером вражень і травматичного досвіду, який не обмежується одним моментом чи одним

поколінням. Промовистим є образ Бориса, дідуся Лесі, який присутній як персонаж чи в спогадах інших героїв в оповіданнях «Дорога між колгоспних полів», «Горіхи», «Мій дід танцював краще за всіх». У кожному з них він зображений в іншому віці та статусі. Усе, що пов'язує трирічного Борю, радянського офіцера, люблячого дідуся й водночас чоловіка та батька-деспота Бориса, – це ім'я й травматичний досвід. Водночас роль колекціонера запропонована й читачеві, адже лише він усвідомлює, що Борис і Маша-Марія – зведені брат і сестра, кохана Вовки Валентина – насправді тітка Лесі, а Лесин вітчим Віктор з його нелюбов'ю до маленьких дівчат може виявитися батьком Ніни. Деякі з цих історій розгортаються для самих героїв: наприклад, Леся дізнається про тітку Валентину та її рубін, а Дімка перед закінченням школи – про справжню історію дядька Вовки, яка резонує в його свідомості із псевдопам'яттю: *«Бабуся тупо життя його (Вовки. – примітка М. Р.) пам'яті присвятила, і тато мій, у принципі, теж, а це просто тупо псих якийсь був»* [8, 138].

Авторка застосовує принцип колекції не лише в структуротворенні, а й звертається практики колекціонування у взаємодіях героїв. Яскравим прикладом є бабуся Дімки: *«Двокімнатну невеличку квартиру вона заставила й завішала фотографіями та листами Вовки, а оскільки їх, в принципі, було небагато, то до них додалися вирізки воєнних знімків із радянських газет: практично кожен солдат зі спини міг виявитися Вовкою»* [8, 116]. Таке колекціонування фотокарток нашттовхує на думки С. Зонтаг, висловлені в праці «Про фотографію» («On Photography», 1977), про світлини як авторський засіб збереження минулого подібно до літературного твору й водночас ідеологічний, а не достовірний спосіб фіксації певного досвіду. Це спосіб пам'ятання в душі ідеологій про того, хто насправді не герой. Водночас чужі знімки з газет є підміною родинної пам'яті. Відтак ця колекція – псевдопам'ять.

К. Бабкіна постійно апелює до процесу нагромадження, який не завжди є зумисним й усвідомленими, що руйнує принцип колекціонування як такого. Натомість маємо справу з «антиколекціями». З одного боку, це приклад Лесі,

яка збирає з дідом горіхи, щоб потім разом ласувати на кухні. Сенс тут не в нагромадженні, а саме в процесі збирання, під час якого рідні колекціонують враження й позитивні емоції, творять лише *«іхній з дідом світ»* [8, 70], який дівчинка сприймала *«окремо від всього іншого світу»* [8, 70]. Він був особливим і для самого діда Бориса, який із ніким більше не міг поринути в дитинство, яке колись у нього забрали дорослі й лихоліття часу. Сам процес збирання горіхів можна означити ритуалом. Цей ритуал повторили вже дорослі однокласники відразу після похорону Лесиноного діда.

Ще один приклад колекції, яка не може зібратися, бо речі використовуються, є Мішине збирання пакетиків цукру з кав'ярні, коли він забуває купити його додому. Але це колекціонування теж є важливим, бо через зустріч з Колею наближає його до власної сутності.

З іншого боку, в оповіданні «Ай ну» кімнаті загиблого Діми виявляють безліч речей, які здавалися загубленими, бо падали за книги й ставали колекцією мимоволі. Цигарки, перепустки, полароїдні знімки, медіатори й банківські картки – те, що може розказати хоч щось про свого колекціонера. Серед дитячих загублених речей – та сама мишка-брошка Лілі, що також є елементом структуротворення першого оповідання, адже з'являється двічі: першовересня 1991 й після смерті Дімки, коли Леся й Ліля розбирають його речі. Забуття про неї як порятунку виявляється в тому, що Леся, Ліля й Ніна, розбираючи речі Дімки, відмовляються згадувати про те, як плакав Діма першого вересня в першому класі, як йому подарували Лілину брошку-мишку. Однак, як відомо, чим більшим є бажання щось забути, тим міцнішим є пам'ятання того.

Як відомо, у колекції вагоме значення має кожна річ, бо є частиною цілого. У збірці «Мій дід танцював краще за всіх» присутні ще кілька предметів-символів, які означають тяглість історії й ритуалізацію. Так, перстень із рубіном пов'язує історії німочки Лілі, Вовки й Валентини з Лесею як спадкоємицею, а також порятунком Таненбаума, що наповнює прикрасу іншими сенсами: у сні Леся пригортає до себе прикрасу – втілення *«дешевого,*

але найдорожчого, що всі ці люди мали» [Бабкіна, 29]. Це підтверджує тезу Я. Ассмана: «Речі “не мають” власної пам’яті, однак вони можуть нагадувати нам, тригерити нашу пам’ять, тому що несуть спогади, які ми вмістили в них» [72, 111]. Для Ніни таким предметом є голуба гумова шапка, яка вказує на скору зустріч із татом у басейні, що відбувається щороку після різдвяних свят. Викинута в смітник шапка є означником того, що сімейна традиція завершилася. У дитинстві її бабусі Марії символічною річчю є скринька з-під набору для вишивання, подарованого батьком. Її мати Лідія була вимушена забрати подарунок у доньки, щоб якось заробити на життя, а тому від набору залишилася лише пуста скринька. Вона втратила своє значення ємності для зберігання чогось, утім залишалася для дівчини спогадом про тата.

Можемо зробити висновок, що застосування принципу колекції в письмі дозволяє залучити читача до своєрідної гри. Своєрідне колекціонування травм і пам’ятей здійснюють і самі герої та передають одержане у спадок, що суголосно явищу колекціонування. Процесуальність механізму колекціонування підкреслено ритуалом збирання: повторення певних дій вносить у життя розміреність й очікуваність. Водночас те, що прийняття травматичних досвідів є неунікненним, в аналізованій збірці оповідань ілюстровано концептом антиколекції.

3.2. Колекціонуючи пережите: минуле крізь призму родинних історій у версії Катерини Бабкіної

Не можна оминати увагою той факт, що в сучасній українській літературі вагомою стає родинна історія в соціокультурному контексті. Такі твори акцентують на важливості приватних розповідей, замовчаних правд, голосу жертви, нешаблонних візій тих чи інших подій. Як відзначає літературознавець Ярослав Поліщук, «малий масштаб, приватний вимір історії ... робить образ минулого і конкретно-намацальним, і переконливим водночас» [50, 93]. Дослідниця Оксана Матійчук, розглядаючи схожий тематичний пласт у німецькій літературі, визначає потреби, які зумовлюють його появу. Серед них – «потреба відновлювати родинну історію, заповнювати білі плями, повертати –

нехай іноді й із великим запізненням – у сімейну пам'ять тих, про кого з різних причин вважали за безпечніше мовчати або ж згадувати непевно-таємничими натяками, зрештою, проговорювати те, що волілося б ніколи не озвучувати» [38, 80].

Так, Катерина Бабкіна у збірці оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» пропонує поглянути на історію України протягом одного століття крізь призму сімейних наративів п'яти абсолютно різних родин. Колективне минуле в ній радше присутнє в деталях, натяках, штрихах, хоча фактографічно твір охоплює низку подій і явищ: двадцяті роки в Харкові, знищення театру Леся Курбаса, Голодомор, Друга світова війна, Голокост, тоталітаризм, розпад СРСР, хвилі еміграцій, складні дев'яності.

Авторка застосовує широкий спектр способів актуалізації образів минулого. Наприклад, театр Курбаса в Харкові згадується, як *«дорослий і трошки похмурий, не дитячий зовсім театр»* [8, 81], яким його пам'ятає Маша-Марія, донька Лідії й бабуся Ніни. Утім замість широкого тла переслідувань і знищення мистецького центру, письменниця показує фрагмент із трагічної історії однієї сім'ї: *«... тато дружив із людьми з театру й у чомусь намагався їм допомогти, через що й зник одного дня, отак просто не прийшов додому з роботи, а Маша з мамою мусили поїхати дуже швидко»* [8, 81]. Так твориться ефект співпричетности: історія торкається кожного, навіть тих, хто не розуміє, що вона твориться на очах. Водночас така репрезентація викликає низку запитань: ким був цей енкаведист, що його пов'язувало з людьми із театру та чому його було знищено.

Аналогічно в збірці оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» немає буквального називання таких актів геноциду українського народу, як колективізація, Голодомор, терор мирних жителів під час війни. Однак читач, який хоч трохи обізнаний з історією, впізнає ці події в спогадах Марії про те, як у матері й вітчима забрали господарство, як її мати приносила з роботи картопляне лущиння, зрештою, як вона побачила маму повішеною на шибениці. Нанизування жахливих подій на долю героїв, з одного боку, посилює

ефект постійної історичної травматизації, з іншого – зважаючи на український контекст, відкриває перспективу терапевтичного пропрацювання досвідів пережитого.

Дослідник сучасної української літератури Я. Поліщук наголошує на тому, що свого часу найбільші травматичні досвіди українців (Голодомор, репересії, утиски, воєнні трагедії) були замовчуваними. Натомість «єдиною дозволеною темою, яка постулювала травматичний досвід минулого, була тема німецько-радянської (“Великої Вітчизняної”) війни (як частини Другої світової)» [49, 82]. Цю війну літературознавець називає «метонімією всякого травматичного досвіду», у якій «її неприродно абсолютизували» [49, 82]. Для радянської влади була ідеологічно важливою модель героїзму й перемоги над нацизмом, що не могло не впливати на спосіб мислення й пам’ятання героїв твору К. Бабкіної. Так, поруч із жахіттями війни авторка демонструє дівчат, які радіють прикрасам від військових, які повернулися з фронту, не роздумуючи, якою ціною вони їм дісталися та в кого були забрані, так, наче нормалізують жахи війни. Самі ж фронтовики – найбажаніші наречені.

Описуючи Другу світову війну, авторка, на перший погляд, подає героїчну та негероїчну моделі її проживання юнаками. Репрезентантом першої є Борис, дід Лесі: він утік на війну підлітком, попри поранення на фронті, загибель коханої Уляни й втрату всіх близьких, вижив та зумів адаптуватися до післявоєнного життя, вступивши у військове училище. Другу представляє Вовка, дядько Діми, котрий пройшов війну, але *«все-таки не витримав усього того, що знав, бачив, а може, і робив, і розпоров собі горлянку однієї ночі»* [8, 21]. Безсумнівно, тут йдеться злочини радянської армії, жертвою яких стала його кохана німочка Лілі. Ця історія самогубства перетворюється на родинний міф у сім’ї його другої коханої Валентини. Насправді ж це трагічна сторінка, яка не була проговорена свого часу суспільно, бо ж у радянському міфі про переможний народ не було місця для (не)героїв. Навіть мати Вовки відмовилася вірити в те, що з війни люди повертаються інакшими, часто скаліченими ментально. Вона не могла пережити й адекватно сприйняти того, що її син

відмовився повертатися додому, до матері з її новим чоловіком. Це ще одна проблема воєнного часу: на фронті час ніби зупиняється, є лише нагальні проблеми, тоді як у відносно безпечному тилу життя може продовжуватися звично. Відтак прийнятнішим для матері стає наратив про загибель сина: «З війни [...] повертаються боягузи й покидьки. А герої там помирають» [8, 117].

Утім і за позірною влаштованістю життя Бориса криється травматичне дитинство (його покинула мати) та переломні моменти молодости, адже він закохався в доньку ворога народу, що було неприйнятним для військового в тоталітарному суспільстві. Складно уявити, яким був конфлікт несумісних пам'ятей у новоствореній сім'ї. Відтак – схильність вже зрілого чоловіка до насильства над близькими. Важливо взяти до уваги й те, що як радянський офіцер, а після одруження – родич Вовчиної коханки Валентини (вона була тіткою його дружини Наташі), Борис глузував з історії загиблого юнака: «... зробив із цієї історії родинну приказку: “так любив, майже женився, але вдавився”» [8, 21]. З одного боку, цей чорний гумор – захисна реакція і спосіб дистанціюватися від пережитих подій, а з іншого – показ сутності радянського військовослужбовця як взірця цинізму. Відповідно можна зробити висновок, що певні історичні обставини нівелюють можливість героїчного проживання та уникнення травматизації: спогади про них завжди присутні в теперішньому й перетворюють свідка на заручника власної пам'яті.

До слова, лише за одним визначенням «ворог народу» прочитуємо ще одну трагічну сторінку історії тоталітарної держави – репресії. Водночас у творі репрезентовано ширше тло відгомону репресії, адже життя доньок «ворога народу» принципово невлаштоване: «... ні Танічка, ні Наташа, ні інші сестри ніде толком не вчилися і працювали на якихось поганих роботах, – окрім тієї, найстаршої, в госпіталі, котра сестрою при польовому фельдшері пройшла всю війну, – хоча всі були тямущі та сумлінні» [8, 53].

Цікавим для аналізу є різновекторний варіант репрезентації минулого. Так, про Голокост у творі згадано в контексті двох родин головних героїв (Лілічки та Міші) й другоградної персонажки – жінки в літаку. Усі три

розповіді є історіями вцілілих дітей під час геноциду єврейського народу. Це також певна спроба повернути амнезовану Радянським Союзом пам'ять про минуле, що торкається міжетнічних українсько-єврейських взаємин. На думку польської науковиці Агнешки Матусяк, в Україні з початком російсько-української війни нарешті відбулися зрушення в бік осмислення єврейської Катастрофи «не як “зовнішнього” досвіду, а інтегрально пов'язаного з українською історією та пам'яттю про Другу світову війну» [40, 130]. Літературознавиця й культурологиня Ірина Старовойт слушно відзначає, що в Україні «пам'ять про Голокост повертається як закордонна пам'ять» [37], адже в СРСР знищувалися й приховувалися самі ландшафти єврейської пам'яті. Власне до теми Шоа в збірці оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» Катерина Бабкіна звертається не вперше: цієї болісної сторінки світової історії вона торкнулася вже в дебютному романі «Соня» (2013). Її обидва твори, послуговуючись класифікацією, яку запропонувала літературознавиця Ірина Павленко, можна зарахувати до тих, які фрагментарно пов'язані з проблемою геноциду євреїв й розглядають його «крізь призму сучасних питань, пов'язаних із формуванням пам'яті, або в контексті життя окремої родини» [22, 45].

Лілина бабуся Ривка походила з Німеччини й у три роки втратила всю сім'ю під час Другої світової війни, її переховували й зрештою вона опинилася в дитячому будинку. У пам'яті врятованої майже не залишилося спогадів про її подальше дитинство з переховуваннями й інтернатом. Весь цей час Ривка хворіла й була не при тямі, що, за її словами, й врятувало їй життя. Утім про її глибоко закорінену ідентичність свідчить збереження єврейських звичаїв у своїй сім'ї, намагання передати їх у спадок: вона пам'ятає навіть у старості традиційне дитяче питання на Пейсах: «*У чому різниця між цією та іншими ночами?*» [8, 135]. Водночас К. Бабкіна акцентує в цьому образі на потребі євреїв приховувати свою ідентичність заради того, щоб вижити в різних суспільствах, що підкреслює зміна імені: (Ребекка) –Ривка–Рая–Революція.

Історія Бабиного Яру репрезентована в постаті Мішиного діда, який вижив підлітком у цій трагедії, однак, вважаємо, що не випадково, а через

неможливість жити з травматичним досвідом, смертельно отруївся пізніше. Ще одна модель виживання втілена в образі Гершома, батька жінки, із якою знайомиться героїня Леся в літаку. Його чотирирічним хлопчиком врятував після погрому нацистами їхнього дому у Пфальці сусід – сміттяр Таненбаум, якого він боявся. Попри травматичний досвід порятунку (хлопчик вважав, що його з'їдять, і через залякування провів чотири роки в темному льосі мовчки), він вижив і по закінченні війни був відправлений на виховання до тітки в США.

Прикметно, що ці історії єврейського народу авторка вписує в українське травматичне коло. Зрештою, двоє нащадків уцілілих (Ліля й Міша) живуть в Україні, а трагічне минуле впливає на їхню самоідентифікацію. На відміну від жінки з літака, спогади якої оформлені в цілісний наратив і підсилені сімейною реліквією – перстнем із рубіном, у їхніх родинх говорити про минуле було не прийнято, бо ж у СРСР творилася своя стереотипна версія пам'яті, утверджена згори для homo sovieticus. У родині Лілічки особиста пам'ять бабусі Ривки та її вболівання за єврейські традиції заміняють всю історію роду, утім сучасне покоління в особі внучки ставиться до цього іронічно, зокрема вона не відчуває своєї національної приналежності вповні. Відтак у дорослому віці Лілічка сумнівається у своїй національній ідентичності. Міша не здатен наративізувати тожсамість і проговорювати свою замовчану історію ще й через те, що його батько одружився не зі «своєю», а бабуся, яка репатріювалася в Ізраїль, вважала це злочином.

Водночас ми маємо неукраїнську модель роботи з травматичною пам'яттю. На відміну від українських родин, мати Джейкоба добре знає історію травматичного дитинства її батька Гершома, якого врятував під час Голокосту сміттяр Таненбаум. Жінка не лише рефлексує пам'ять про батька, а й розповідає про спроби пошуку старого чоловіка, який врятував її батька. Зрештою, перстень із рубіном, який віддав Гершому Таненбаум, став сімейною реліквією, який разом з історією маленького єврейського хлопчика, передається з покоління в покоління. Тут повно відображено можливість рецепіювати постпам'ять.

Очевидним є акцент на тотальному комеморативному непропрацюванні травми Голокосту в Україні, бо за кордоном про це говорять навіть із дітьми: Джейкоб із покоління «дітей гаджетів» виявляє інтерес до успадкування пам'яті про порятунок дідуся, а Лілічка й Міша свого часу були обмежені в цьому знанні. Утім це не випадково, бо Україна була колоніальною в складі СРСР, де тему Шоа табували й витісняли агентами мовчання (за Агнешкою Матусяк), тобто советська влада, яка за своєю суттю також була антисемітською і мала так само заплямовану честь, як і нацистська. До того ж було вигідно створювати протиріччя між українцями і євреями, навішуючи першим ярлик антисемітизму.

Серед іншого згадано у творі й примусове вивезення українців до Німеччини під час Другої світової війни в контексті долі Борисової сестри Люди. Авторка наголошує на тому, що проблема не вичерпується поверненням із концтабору, а лише поглиблюється через постійні допити на Батьківщині, неможливість влаштувати своє життя, а відтак – алкоголізм. Історія Борисового брата Міші, який був дуже розумним, (не)випадково захворів і внаслідок лікування став божевільним, наштовхує на практики радянської каральної психіатрії. Воєнні лихоліття стають прихистком для Маші-Марії та Анатолія-Марка. Він змінює ім'я та вік за знайденими документами мертвого чоловіка й вони удвох переїжджають зі сходу на захід, бо інакше був би покараний за співдію із німецькими військами. Такі фактичні вкраплення уписують певні родинні наративи в ширший контекст.

Деякі реалії минулого набувають символічного забарвлення. Так, на сімейну історію Ніни накладаються складні дев'яності, які репрезентовані спогадом про ярмарок на Олімпійському, куди вона потрапила в надії знайти батька, який колись працював у басейні. Цим епізодом авторка підсилює невлаштованість життя на етапі переходу від тоталітарної до самостійної держави: з крахом Радянського союзу навіть локуси втрачають свою функціональність. Не менш дивує фрагмент із першого уроку у вересні 1991: *«... учителька розказала все, що вважала за потрібне про честь*

першокласника – яка ще минулого року була честю жовтенят, очевидно» [8, 11]. Вбачаємо тут засадничу проблему: суспільство у відновленій державі незріле, намагається триматися за нав'язувані роками ідеї, а не відшукувати власну ідентичність, власний шлях розвитку. І це відбувається це на рівні еліти – педагогів, але, на жаль, тоталітарне минуле не подолати за кілька днів. Радянське ще довго живе у звичках простих людей, про що свідчить відкладене життя, наприклад, речі для особливого випадку: «... Ніна звично прийняла з її рук коробку з паперовим посудом, що берігся на випадок пікніка, хоча на пікнік вони ще ніколи за життя Ніни так і не вибралися» [8, 33]. Минулі досвіди постійних нестатків відгукуються у свідомості Ніни вже в дорослому віці словами. Те, що раніше було недоступним, важко сприймати за звичне: «Полуниці – в листопаді. І торт – просто так» [8, 128]. Родом із радянських стереотипів також міліціонер Віктор зі схильністю до пияцтва. Непозбунне минуле виявляє і мова російського колонізатора навіть в іменах: Маша, Діма, Міша. Незвичним стає й саме повернення до своєї пам'яті, про що свідчить реакція Лілічки на появу раніше недозволених тем у її родині: «Мені здається, ми все життя були просто люди, а тут раптом стали євреями» [8, 135]. Матеріальні нестатки радянського й пострадянського часу прочитуються в історіях про перші кімнати Дімки й Лесі: приватний простір для дітей у той час був розкішшю, якої не могли забезпечити дорослі.

Дійсність дев'яностих тут упізнавана також в трудовій еміграції (батьки Лесиноного двоюрідного брата працювали в Угорщині) та переході до приватного бізнесу, який пробувала розвивати Мішина мама: «... ще за Радянського Союзу вона їздила торгувати у Варшаву та Будапешт й возила звідти джинси й жуйки, а потім швидко відкрила магазин, а потім ще кілька» [8, 96]. Еміграція з України стає звичною пізніше й для головних героїв твору: цей аспект втілено в Лесиному виїзді за кордон за контрактом.

Цікавою крізь оптику постколоніалізму видається географія твору. Так, у контексті ХХ століття згадуються Харків, Старобільськ, Рубіжне, Сталіно (Донецьк), Житомир, Біла Церква, Львів, Карпати, Євпаторія, Севастополь –

символічне поєднання всіх регіонів України з акцентом на проблемному Сході. Водночас герої покоління незалежності проживають у Києві – новому центрі, що протиставляється центру колонізатора. Однак назва столиці у творі не згадується: зрозуміти можна лише за впізнаваними локусами, як станції метро чи стадіон.

Реалії після 2014 можна впізнати за згадкою про переселенців, яким можна передати одяг Дімки. Після 24 лютого 2022 року по-новому прочитується буденна фраза про батьків Андрія, що живуть в Росії, адже це ще один вияв дійсності, який спровокував не один генераційний розрив з 2014 року. Утім сучасність передана у творі ще більш фрагментарно, ніж події минулого. Це можна тлумачити як намагання не прописувати того, що й так буде знайомим українському читачу, так і як письменницьку потребу в дистанціюванні від історичних подій задля правдивого зображення.

Отже, проаналізувавши способи репрезентації й реконцептуалізації минулого в збірці оповідань К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх», можемо зробити висновок, що історичне тло як незрима присутність у родинних історіях допомагає оприявнити травматичний досвід героїв та функціонування пам'яті. Показ історичної дійсності крізь оптику сімейних розповідей увиразнює самі події, їхній вплив на життя героїв, їхні вчинки й самоідентифікацію, сприяє розумінню українського контексту постійного «травматичного кола».

3.3. Уламки колекції: поколіннєва трансляція травматичного досвіду героїв твору «Мій дід танцював краще за всіх»

Кожен із героїв збірки оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» є носієм постпам'яті свого роду, яка оприявнюється й осмислюється вповні, або транспам'яті, трансляція якої є частково блокованою. Найповніше в збірці оповідань Катерини Бабкіної репрезентовано історію Лесі та її роду. Леся, онучка діда Бориса, наративізує травматичний досвід своєї родини: *«Мій дід бив бабусю. І маму з тіткою в дитинстві бив дуже. І не в дитинстві, в принципі, теж»* [8, 138]. Однак ці травматичні спогади про діда у творі

корелюють із низкою інших. Так, Леся пам'ятає, що її дідусь не бив, а друзі підтверджують, що він проводив час із маленькою Лесею та її однокласниками й взагалі не вмів гніватися на когось. Водночас дівчина знає про травматичне дитинство діда Бориса та його подальшу долю: «— У молодості мій дід танцював краще за всіх, — сказала Леся, — хоча був поранений на фронті. У ногу. І ще в нього на війні була любов. Ще до бабусі. У нас десь і фотка є, я колись його питала, і він розповів. Убили її потім. Маму з тіткою бив шнурком від праски» [8, 138]. Поєднання в одному наративі травматичної історії самого Бориса та зображення його подальшої схильності до насильства в сім'ї підкреслює закоріненість людини в травматичному досвіді, що виявляється на рівні агресії й ненависти до інших. Утім у свідомості дітей часу незалежності деспотизм Бориса є закономірним, бо це ж «його мама покинула» [8, 138]. Сама ж Леся все дитинство жила, звикнувши до того, що «той дід, який був у житті з іншими дорослими — мамою, тіткою, бабусею, Віктором, — то була людина зовсім інша» [8, 71], якої не знала вона, коли вони разом збирали горіхи. Показовою є реакція внучки на шрами її матері (фізичний вияв травми) від побиттів, про які ніколи не говорили, а тому за замовчуванням вони стали звичними: «... чуже наївне запитання підштовхнуло Лесю до усвідомлення, що колись її мама буда звичайна собі безпомічна маленька дівчинка без шрамів на спині, що ці шрами там з'явилися внаслідок певних, цілком собі конкретних дій цілком собі конкретної особи, і це усвідомлення її ніби спаралізувало» [8, 73]. У випадку Лесі й діда Бориса бачимо спробу жертви зупинити трансмісію травматичного досвіду: його ще зазнало друге покоління, але не пізнала фізично й особисто внучка. Лесині рефлексії є шляхом від транспам'яти до подолання постпам'яти: після смерти діда вона просить пробачення в матері від його імени.

Історичним травмам Бориса справді передує дитяча травма: мама віддала його батькові, який пішов до коханки Лідії. Мачуха виявилася жорстокою до дітей нового чоловіка — Міші, Люди й Бориса, бо була змушена багато й важко працювати. Особливо страждав від неї Борис: його вона примушувала пасти

корову та била за те, що загубився. Символічною квінтесенцією дитячої травми стає те, що мачуха змушує хлопчика віднести знайдене живе маленьке каченя свині: *«Боря взяв його (потворне каченя – Примітка М. Р.) рукою, мліючи з переляку та огиди, і воно було тепле і якесь ніби як не зовсім, але трошки живе. Коли свиня його їла, бруд у кутиках її пащеки змішався з кров'ю, а потім Боря втік, заховався десь на городі й довго та страшно плакав...»* [8, 46].

Утім ненависницькій вдачі Лідії також передувала попередня травматизація: її чоловік, батько Маші-Марії, був енкаведистом. Одного разу він просто не повернувся додому – і їй довелося покинути дім у Харкові, який асоціювався із затишком, із піаніно дочки й теплою ванною. Удвох із донькою вони переїхали до Рубіжного, де Лідія згодом зустріла Михаїла. Відтоді Маша згадує матір *«за тяжкою та невдячною працею»* [8, 80], яка була своєрідною кризою ідентичності жінки, що звикла до іншого життя, але в один момент втратила все, що мала. Свою доньку Лідія берегла від роботи й усіх негараздів нового життя: *«І що далі, то більше нестила й берегла Машу, і Маші здавалося, що це вона в такий спосіб нестить і береже себе, ту себе, що не знає нічого про город і курей, а любить ванну з піною і дивитися, як її донька танцює під акомпанемент»* [8, 82]. Єдиним спогадом про дотеперішнє життя й способом повернення до нього була велика ванна, у якій жінка купала Машу.

Прикметно, що Маша майже нічого не пам'ятала про свої дії в новому домі навіть у дорослому віці. У випадку Марії йдеться про вибіркову амнезію дитинства: вона не може згадати, що робила цілими днями в непривітному будинку в Рубіжному. Лише пригадує, що майже ніяк не взаємодіяла зі зведеними братами й сестрою, бо із цього не зраділа б мама. Зате вона більше пам'ятає про Харків, який для неї асоціюється з чудовою квартирою, ванною з піною, піаніно, Пані з театру й самим театром, у який її водили. Витіснення спогадів може бути спричиненим тим, що люди, які пережили травматичний досвід, схильні описувати своє дотравматичне життя загалом чи дитинство винятково в позитивному ключі.

Однак у майбутньому на Машу-Марію чекали ще більші випробування. У Другу світову війну з приходом німців до Рубіжного Лідії все ще вдавалося захищати доньку від жорстокости зовнішнього світу: *«Шибениць на перехрестях, випадкових розстрілів на вулицях, побиттів, рабської праці, поліцаїв, набраних із місцевих, які виміщали давні образи на інших місцевих, вона не бачила, і нічого про це не знала»* [8, 88]. Однак у вирі воєнних подій Маша залишилася сама в будинку в Рубіжному, бо вітчим Михаїл пішов на війну. Туди ж підлітком утік зведений брат Борис, а мама одного дня так само, як колись батько, не повернулася додому. Пізніше Марія знайшла матір повішеною й вирушила до лікарні в Сталіно, де мав би перебувати в божевільні брат Міша. У Сталіно в лікарні Машу врятував від німців майбутній чоловік Анатолій, який був змушений взяти чуже ім'я. Узагалі образ Маші-Марії асоціюється із мотивом бездомів'я, адже для радянської дійсности не властива прив'язаність до архетипного дому: люди часто змінювали місце проживання. Для Марії це завжди було вимушеним кроком: Харків – Рубіжне – Сталіно – захід України. Уже дорослою Марія могла почуватися безпечно й розмовляти лише за зачиненими дверима дому.

Травматичні досвіди дитинства, незносиме виживання, роки переховувань від німців, потреба зберігати таємницю Анатолія-Марка в умовах радянської влади – усе це наклало травматичний відбиток на молоду дівчину, відтак вона не лише витіснила спогади, а й почала заїкатися. Дефект мовлення став виразником її травматичного минулого в подальшому житті: *«На роботі, на базарі, в автобусі чи на вулиці слова плуталися й губилися, а приголосні звуки виявлялися нездоланною перепорою»* [8, 79]. Водночас рану мови можна трактувати і як нестачу слів, щоб ословити пережитий нелюдський досвід. Символічною дією, яка насправді теж виявляє відлуння травми, є часте Машине купання доньки Світлани. Однак, вихована в самоті, вже зріла Маша-Марія розуміє, що могла б обійтися без сім'ї, хоч сильно любила й доньку Світлану, й онуку Ніну: *«Відчувала за це страшну провину, але знала це все одно»* [8, 77].

Кінець Другої світової війни Борис із травмованою ногою застав у госпіталі. Виявляючи неабияку впертість, він закінчив військове училище, однак із кар'єрою військового виникли труднощі, бо він закохався в доньку ворога народу – Наташу. Ще одна травматична подія в житті однієї людини починає реакцію, коли Борис-жертва перетворюється в Бориса-ката для найближчих.

Натомість герой оповідань «Герої не вмирають» та «Рубін» – Вовка – був не здатним жити й кохати після загибелі коханої німочки Лілі та травматичного досвіду перебування в радянській армії в Німеччині, тому закінчив життя самогубством. За Галіт Атлас, суїцид – це «спрямування на себе вбивчого імпульсу, початково спрямованого на інших» [6, 63]. Відповідно Вовка був на війні з наміром (обов'язком) вбивати ворога, але опісля вбив себе. Його мати взагалі відмовилася вірити в таку загибель сина, відтак творила псевдопам'ять про героя, який загинув на війні. Утрата старшого сина впливала на молодшого Васю, народженого після війни й вихованого «в пам'ять про старшого» [8, 116]. Відповідно на нього, а потім на онука Дімку, покладалися мамині очікування, притаманні її поколінню й несправджені в першому досвіді материнства. Саме ця фальшива героїчна модель (своєрідна контрпам'ять) й непроговореність у сім'ї травматичного досвіду втрати (позиція транспам'яти) стала вирішальною для Дімки в сучасній Україні під час війни на Донбасі. Він, отримавши повістку, «думав-думав, згадував за бабуся й батька, за Володю й за ту розмову, так нічого й не вирішив і пішов у військкомат» [8, 118]. Дімка загинув на війні, але героєм для матері не став.

Специфічними є приклад трансляції травми Голокосту в українському контексті. Так, у сім'ї Лілічки «твердинею єврейства» [8, 137] є бабуся Ривка, яка дитиною вціліла під час Голокосту, але втратила всіх близьких. З одного боку, особиста травматична пам'ять жертви замінює родову пам'ять сім'ї Лілі. З іншого – ця тема була непроговореною в дитинстві дівчинки, тому вона з подивом реагує на розмови про хлопчика із «нашої сім'ї» [8, 10]. Водночас на підсвідомому рівні вона відчуває, що Міша, теж уцілілий у третьому поколінні,

із «їхньої сім'ї». Це можна трактувати як «промовляння травми». У підсвідомості героїні також закорінене сирітство її бабусі й вона цілком логічно злякано реагує на розмови однолітків у дитинстві: «... жах від слів “немає мами” став десь за її плечима й кинув на багато днів уперед тривожну тінь страшної імовірності, якої не боїшся, лише поки не усвідомлюєш» [8, 14]. Подорослішавши, Ліля з іронією ставиться до єврейських традицій, не відчуває своєї національної приналежності. Вона є так званою жертвою транспам'яти: вона є представником іншого покоління, яке вступає в конфлікт із родинною поколіннєвою пам'яттю, бо в дитинстві питання національної ідентичності для неї було апріорі замовчуваним. Зате їй важливо завжди дбати про свій вигляд, як це закладено в її свідомості з дитинства.

Позицію тотального непроговорення травматичного досвіду втілено в сюжетній лінії родини Міші. Навіть будучи дорослим, він не здатний розказати історію свого роду й зрозуміти, де в цій історії є він сам. «Тато Мішиного тата пережив підлітком практично випадково Бабин Яр, де загинула вся його сім'я» [8, 97]. Але говорити про це з Мішею було нікому: бабуся відреклася від онука, народженого від неєврейки, мати гіперопікувала його, а батько не вирішував у сім'ї нічого. Літературознавиця Тетяна Гребенюк зауважує: «Видається, що комунікативні проблеми персонажа разом із непроговореною фаміліальною пам'яттю про Голокост успадковані ним від його батька – “радше декоративного”, “мовчазного”, пасивного в усіх проявах діяльності» [23, 108]. Відповідно у творі маємо позицію трансмісії травматичного досвіду на прикладі Мішиного тата та образ заручника транспам'яти – самого Міші. Молодик має численні складнощі із наративізацією власного минулого та виявом ідентичності: «Щоби відповісти, треба було розказати щонайменше цілу історію свого життя і ще кілька чужих на доважок, Міша сумлінно починав, збивався, доходив до чогось особистого й остаточно знічувався» [8, 102]. Дорослим він пробує психоделіки, вступає в різні сексуальні зв'язки, щоб віднайти свою справжність і цілісність, перекреслені родинною історією. Його сексуальні досвіди можна ототожнити із життєствердністю, а статевий потяг –

ознакою Еросу, що має перервати танатичну схильність Міші, яка передавалася поколіннями. Сексуальний зв'язок з чоловіком Колею – для нього також своєрідний бунт інакшости, який закладений материною травмою неприйнятості в єврейській родині.

Символічно Ніна стає першою із однокласників, хто створив власну сім'ю. Вона народила дочку Крістину та наважилася на другу дитину. Так вона змогла пропрацювати як транспоклінневу травму пам'яті, бо геноцид торкнувся її родини безпосередньо по лінії бабусі Марії, так і особисту: її батьки були розлучені. Взагалі тата Ніна побачила востаннє в дитинстві, мати скоро померла, а батька дівчинка більше не знайшла. На перший погляд, це успішний кейс роботи з травматичним досвідом, утім дочка Ніни Крістіна стурбована проблемами сім'ї. Коли Ніна з чоловіком Андрієм намагаються сказати доньці про другу дитину, Крістині здається, що вони вирішили сказати їй про розлучення. Так дівчина відчуває трансмісію материної травми. Однак мама впевнена в кращому майбутньому її доньки, бо та нічого не боїться: *«Те, про що сказала Крістіна – Ніна навіть ніколи не подумала би про це, навіть ніколи не могла би собі уявити, що було би, що би вона робила, якби»* [8, 130]. Відповідно можемо зробити висновок, що прийдешнє четверте покоління, репрезентоване в образі Крістини в аналізованому творі, постає стійкішим за попереднє, розрізняє патерни поведінки, які викликають відгомін травматичного минулого роду. Утім ім'я дитини є натяком на те, що історична травма меншовартості триває. На її пропрацювання потрібно більше часу, ніж на перепроживання індивідуальних досвідів.

У творі також порушено проблему можливості прощення в контексті однокласника Сашка, який поглузував із затинання Ніниної бабусі. Це постає як своєрідний акт наруги над травматичним минулим іншої людини. У той момент, коли старше покоління просить пробачити, діти на рівні своєї свідомості мають інший план: *«Прощати було, безумовно, треба. Але вони з ним більше не дружили»* [8, 111]. Не може пробачити своєму вже померлому батькові побоїв і другого одруження Лесина мама, яка так і не йде на похорон.

Отже, кожна поколіннева пам'ять, репрезентована в історіях п'яти родин у збірці оповідань «Мій дід танцював краще за всіх», має спільну основу: непросте минуле, яке потребує реагування, бо так чи інакше визначає тожсамість і майбутнє героїв. Кожен із них травмований по-своєму, але нікому з них не вдається оминати пам'ять поколінь своєї родини, яка може трансформуватися в постпам'ять, транспам'ять та контрпам'ять.

Висновки до розділу 3.

Збірка оповідань К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх» написана на основі концепту колекції. Це втілюється в жанровій природі твору та можливості читати оповідання не за порядком, а хаотично, утім лише повне прочитання збірки, укладання у свідомості схеми родоводу й стосунків героїв дозволяє побачити повну картину. Саме це є суголосним принципу колекціонування. В аналізованому творі принцип колекції межує із травматичним досвідом, його нагромадженням в українському суспільстві, яке втілюють п'ять родин.

Тлом родинних колізій у збірці оповідань постає українське та єврейське минуле ХХ століття та сучасна дійсність. Історія є не так наративною, скільки експресивною: подекуди історичне явище слід упізнати за однією фразою, як-от «ворог народу». Такий фон є штрихом, що увиразнює героя в складних життєвих обставинах, дозволяє побачити вплив суспільних явищ на родинні стосунки, ідентичність. Авторка демонструє, як функціонувала поколіннева пам'ять в різні часові зрізи та чому минулі досвіди є надважливими для героїв-сучасників.

Кожен із героїв аналізованого твору К. Бабкіної має досвід власної травми або переживання попередніх травмованих поколінь. Розгляд історії кожного із героїв уможливив розуміння їхніх патернів поведінки, страхів та комплексів, які втілюють на дуже різних рівнях. Однак спільним знаменником є те, що травма передає транспоколіннево, а відтак впливає на кожного, навіть на тих, хто не знав про такі досвіди в його родині. Поколіннева пам'ять, яку

успадкували Лілічка, Міша, Діма, Ніна й Леся, виявляється в пропрацьованій постпам'яті, не до кінця зрозумілій транспам'яті або протиріччі контрпам'ятей.

ВИСНОВКИ

Збірка оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» – знаковий твір сучасної української літератури, за який Катерина Бабкіна отримала визнання в європейському контексті. Колекція з 12 оповідань стосується минулого, а також того, що визначає майбутнє, – поколіннєвих травм і конфлікту пам'ятей у сучасності.

Детальний розгляд літературно-критичного дискурсу травми й пам'яти в першому розділі дав змогу окреслити основні положення теорії *memory studies*, студій травми та взаємозв'язку травматичної пам'яти з літературою. Здійснено спробу порівняння різновидів пам'яти, їхньої комплементарності значення для людського світовідчуття й саморозуміння в теоріях М Альббакса, Я. та А. Асманнів, П. Нора, Б. Шацької, Б. Мішталь, П. Коннертона та ін. Зосереджено увагу на взаємодії накопичувальної та функціональної пам'ятей та впливу літератури на них. Розглянуто проблематику пригадування й забування, витіснення й пропрацювання травматичних спогадів. Крізь призму історії проаналізовано специфіку трактування травматичного досвіду й спогадів, підходи до тлумачення трансляції травми, окреслено поняття втрати, меланхолії, скорботи, символу, афекту, симптому та синтому, культурної травми, трансмісії. Пояснено три підходи А. Ерл та А. Ньюінга до тлумачення взаємозв'язків пам'яти й літератури, виокремлено та проілюстровано функції, які виконує література в меморативній сфері. Визначено пам'ять поколінь як явище конфронтацій індивідуального й колективного, автобіографічного та офіційного рівнів пам'ятання, як явище, що нерозривно пов'язане з травматичним досвідом та такими вимірами пам'ятання, як постпам'ять, транспам'ять та контрпам'ять.

Такий теоретичний аналіз дозволив зрозуміти, що збірка оповідань К. Бабкіної є твором про минуле та сучасність, що визначається досвідами пережитого, трансльованого поколіннєво й історично в українському контексті травматичного кола.

Другий розділ присвячений проблематиці покоління. У першому підрозділі цього розділу здійснено спробу аналізу дефініцій генерації, які зробили К. Мангайм, Х. Ортега-і-Гассет, М. Гайдеггер. П. Нора, В. Строс, Н. Гау, Я. Гаревич, А. Матусяк, М. Светліцкі, О. Галета та інші дослідники. Унаслідок цього було з'ясовано типологічні ознаки генерації: ставлення її предстаників до минулого й надбань попередників, поколіннєве пережиття, здатність продукувати зміни, спільні умови (стиль) життя, об'єднаність певними цінностями. Категорії генерації й пам'яті в українському контексті зазнали впливу колоніального минулого, відтак при подальшому практичному аналізі поколінь у збірці оповідань К. Бабкіної, ми застосували підходи постколоніальної оптики. Спроектувавши шкалу В. Строса й Н. Гау та їхніх послідовників на покоління в аналізованому творі, ми помітили, що в цілому художня репрезентація генерацій відповідає типологічним характеристикам поколінь. У творі «Мій дід танцював краще за всіх» є яскраві репрезентанти величного покоління, мовчазного, бебі-бумерів, покоління X, Y та Z. Утім є суперечності, які ми пояснюємо специфічно українськими умовами в тоталітарному СРСР та спрямованістю застосованої шкали на представників Західного світу. Так, українські бебі-бумери на прикладі тата Васи є не поколінням упевненості, як у американській теорії, а втіленням типової дитини радянського часу, якій важлива причетність до історії й спільної справи. Авторський акцент увиразнює тріаду дідусі-батьки-онуки, у якій більш пов'язаним є покоління бабусь та дідусів й онуків, а не батьків. Це пояснюємо тим, що тоталітарна ідеологічна машина руйнувала довірливі стосунки в сім'ї, забиравала час на родину на благо наддержави, тому, як правило, старша генерація спокутувала свою вину провадженням часу з онуками. Специфічним постає покоління міленіуму – Лілічка, Діма, Міша, Леся й Ніна, Андрій – людей, які б, за вже складеною традицією, мали б брати на себе відповідальність за те, що відбувається в державі й соціумі, утім у них на перший план виходить пошук себе. Водночас один із представників цієї генерації гине на війні 2014 року (тоді ще АТО).

У третьому підрозділі проаналізовано дитинство кожного з героїв твору як маркер історичного часу та власної самоідентифікації. Досвіди дитячих років є водночас яскраво-індивідуальними й закоріненими в історичні умови водночас. Тут запропоновано авторську класифікацію дитячих досвідів відповідно до ставлення дорослих, суспільних умов, залежності від родинних наративів та спадкоємства травм. Концептуалізовані категорії – утрачене дитинство, дитинство, дозволене дорослими, обмежене дитинство, дитинство-з-відлунням-минулого, дитинство-як-самоціль – дозволили поглянути на формування кожного з героїв твору, зрозуміти, звідки починається травматизація тієї чи іншої особистості та що спричиняє травма в майбутньому. Особливо виразним тут є образ Борі – дитини-без-дитинства, що стає в дорослому віці під напашаруванням історичних травм й особистих досвідів тираном для близьких, але в похилому віці намагається подарувати дитинство внучці Лесі. Такий деталізований розгляд історії кожного з героїв уможливив аналіз ословлення поколіннєвого досвіду та трансляції травми в наступному розділі.

Перший підрозділ третього розділу присвячений аналізу збірки оповідань «Мій дід танцював краще за всіх» крізь призму подібності концептів колекції та травматичного досвіду в літературному творі, що дозволяє поглянути на травму й спогади крізь призму накопиченого досвіду поколінь та колективної пам'яті суспільства, яке представлено п'ятьма героями й героїнями та тими, хто поруч із ними. З'ясовано значення принципу й ритуалу колекціонування, як того, що сприяє атмосфері безпеки, та процесу нагромадження: антиколекцій та колекцій, які не можуть бути завершеними, бо речі не вийшли з ужитку.

У наступному підрозділі розглянуто історичне тло збірки оповідань, яке представлено спорадично, але дуже виразно, адже це не глобальна підручникова історія, а родинні приватні виміри історичних явищ. Відтак ми мали змогу простежити всеохопність травматичного досвіду, коли п'ять з п'яти однокласників у минулому своїх родин мають страшні досвіди. Авторка показала різні моделі проживання одного й того ж історичного часу: енкаведист і ворог народу, воїн-герой й воїн-самогубець, дитина з повної сім'ї та

напівсирота, якою опікується лише бабуся. Також К. Бабкіна здійснила спробу проартикулювати досвід Голокосту в українській дійсності, теперішнє якої також визначається спільним минулим. Три родинні історії репрезентують не лише різні досвіди виживання й проживання трагедії, а й різні способи роботи з травматичною пам'яттю свого роду й етносу загалом. Порушення низки історичних проблем є важливим з погляду постколоніалізму.

Проаналізувавши збірку оповідань К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх», можемо зробити висновок, що авторка демонструє різні моделі передачі поколіннєвої пам'яті на прикладі родинних історій: розповіді в сюжетній лінії Лесі, спогади про минуле в новому домі, які є невловимими для Маші-Марії, натяки про єврейство в сім'ї Лілі, замовчування в родині Міші, насильство Бориса тощо. Незалежно від того, чи знає представник наймолодшого покоління про ті чи інші події й обставини минулого, вони визначають його теперішнє, самоідентифікацію й самонарацію, адже так діє трансмісія травматичного досвіду поколінь. Відлуння травми в аналізованому творі виявляється в різних формах: постпам'яті, яку або пропрацьовують і передають наступним поколінням, або через неї припиняють трансляцію травматичних наративів для молодших; транспам'яті, якої торкаються частково через табування чи нездатність до ословлення; котрпам'яті, яка межує з тим, що герої твору хочуть пам'ятати про минуле з позиції сучасності.

Загалом аналізована збірка оповідань дозволяє побачити, як в сучасній українській літературі конструюються наративи про пам'ять, травму й покоління – взаємопов'язані елементи, які визначають ідентичність особи й світоглядну орієнтацію. Твір К. Бабкіної якісно репрезентує українське травматичне коло й власне є типом літератури, з якою легше осмислювати історичну дійсність, бо вона дає зразки й способи, як працювати з пам'яттю. Власне це є одним із завдань постколоніальної оптики, студій травми та пам'яті. Вбачаємо це дослідження збірки оповідань К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всі» одним із кроків до цілісного розвитку студій про генерації та пам'ять поколінь у сучасній українській прозі, адже попри значну

увагу до цієї тематики в літературі, літературознавчо ця проблематика не є достатньо опрацьованою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. 19 різдвяних історій. Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. 216 с.
2. Агеєва В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ: Віхола, 2023. 360 с.
3. Агеєва В. Пам'ять, спогад та ідентичність: досвід сучасної української літератури. *Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XXI ст.: колективна монографія*. Київ: НаУКМА, 2014. С. 185–205.
4. Алексеєнко Т. Проблема цінностей в інтерпретації конфлікту батьків і дітей у теорії поколінь. *Педагогіка і психологія. Вісник АПН України*. 2018. №3. С. 68–76.
5. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
6. Атлас Г. Емоційний спадок. Як подолати травматичний досвід / пер. з англ. А. Марховська. Київ: Лабораторія, 2023. 208 с.
7. Бабкіна К. Ми часто намагаємося трактувати тексти через особисті історії авторів, і з цим немає сенсу боротися. URL: <https://blog.yakaboo.ua/kateryna-babkina/>
8. Бабкіна К. Мій дід танцював краще за всіх. Київ: Видавничий дім «КОМОРА», 2021. 144 с.
9. Бабкіна К. Моє уявне минуле. URL: <http://surl.li/kjhxo>
10. Башкирова О. Відновлення зв'язку поколінь як утвердження особистісної ідентичності в сучасній українській романістиці. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2018. Вип. 67. Ч. 1. С. 72–83.
11. Василенко В. Дескрипція воєнної травми у прозі української еміграції. *Рідний край*. 2016. № 1. С. 78–90.
12. Василенко В. Збираючи уламки досвіду: теоретична (ре)концептуалізація травми. *Слово і Час*. № 11. 2018. С. 109–122.

13. Василенко В. Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ століття: дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література / Василенко Вадим Сергійович; Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2016. 204 с. URL: <https://cutt.ly/iFzdlrF>
14. Василенко В. Травма як соціокультурна категорія: історія дослідження *Актуальні проблеми української літератури та фольклору*. 2015. № 23. С. 190–202.
15. Воропаєва Т. Наслідки геноциду поширюються на чотири покоління. URL: <https://tyzhden.ua/psykholoh-tetiana-voropaieva-naslidky-henotsydu-poshiyriiutsia-na-chotyry-pokolinnia/>
16. Галета О. Концептуалізація колекції: термінологічні пошуки сучасної гуманістики. URL: <https://uamoderna.com/md/haleta-collection-humanities>
17. Галета О. Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2023. 248 с.
18. Галета О. «Старші й молодші» чи «старі і нові»: поколіннєвий поділ літератури у працях Юрія Меженка. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2018. Вип. 67. Ч. 2. С. 56–67.
19. Гармазій Н. Про діда, який танцював краще за всіх. URL: <https://litgazeta.com.ua/reviews/nadiia-harmazij-pro-dida-iakyj-tantsiuvav-krashche-za-vsikh/>
20. Герман Дж. Психологічна травма та шлях до видужання: наслідки насильства – від знущань у сім'ї до політичного терору / пер. з англ. О. Лизак, О. Наконечної, О. Шлапака. Львів: Видавництво Старого Лева, 2023. 424 с.
21. Голик Р. Пам'ять культури на роздоріжжях науки: проблеми теорії. URL: <https://uamoderna.com/demontazh-pamyati/holyk-collective-memory/>
22. Голокост: художні виміри української прози: монографія / Н. Горбач, Н. Козленко, В. Ніколаєнко, І. Павленко, О. Проценко, Т. Хом'як. за заг.

- ред. І. Павленко. Дніпро: Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2019. 160 с.
- 23.Гребенюк Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби Незалежності. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2022. Вип. 28 (3). С. 104–112.
- 24.Гречешнюк О. Пропрацювання травматичного минулого як лейтмотив новітнього роману покоління. *Література й історія : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (17–18 листопада 2022 р.)* / за ред. Н. Горбач, В. Ніколаєнко, І. Бакаленко та ін. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2022. С. 50–55.
- 25.Гундорова Т. Генераційний виклик і постколоніалізм на сході Європи. Вступні зауваги. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурус, 2014. С. 7–16.
- 26.Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурус, 2014. С. 26–44.
- 27.Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. Київ: Грані-Т, 2012. 548 с.
- 28.Довганич Н. Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації. *Українське літературознавство*. 2020. Вип. 85. С. 51–59.
- 29.Зонтаг С. Про фотографію / пер. з англ. П. Таращук. Київ: Основи, 2002. 189 с.
- 30.Карут К. Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних наслідків / пер. з англ. К. Дисси. Київ: Вид-во ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 496 с.
- 31.Качак Т. Дитинство ХХ–ХХІ ст. у світлі літературних образів та інтерпретацій. *Studia Ukrainica Varsoviensia*. Warszawa, 2022. Т. 10. С. 247–256.

32. Киридон А. «Подолання минулого» в країнах Центрально-Східної Європи: основні тенденції. *Європейські історичні студії*. 2016. Вип. 4. С. 12–143
33. Кісь О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор. URL: <https://uamoderna.com/md/216-216/>
34. Коник А. «Історична пам'ять» та «політика пам'яті» в епоху медіакультури. *Вісник Львівського університету. Серія : Журналістика*. 2009. Вип. 32. С. 153–163.
35. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / пер. з англ. С. Шліпченко. Київ: Ніка-Центр, 2004. 184 с.
36. Корабльова В. Покоління в полі культури: множинність репрезентацій. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. 180 с.
37. Левченко І. Голокост і література: тексти як свідчення доби. Конспект лекції Ірини Старовойт «Вголос, пошепки, мовчки: література і пам'ять про Голокост». URL: <https://archive.chytomo.com/news/golokost-i-literatura-teksti-yak-svidchennya-dobi>
38. Літературний образ дитинства в часи кризи ХХ–ХХІ ст. / наук. ред. К. Якубовської-Кравчик. Варшава: POZKAL, 2021. 175 с.
39. Матійчук О. Долаючи часові й просторові межі: реконструкція родинної історії у романі Каті Петровської «Мабуть Естер». *Переступи кордонів у літературі та культурі ХХ-ХХІ ст.* / упор. А. Гілле, П. Рихло, Є. Волощук та О. Чертенко. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2019. С. 78–93.
40. Матусяк А. Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою / пер. з пол. А. Бондара. Львів: ЛА «Піраміда», 2020. 308 с.
41. Матусяк А., Светлицькі М. Категорія покоління у сучасних суспільно-культурних дослідженнях. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурус, 2014. С. 129–145.

42. Нестелєєв М. Травма тіла й ідентичності в українській літературі. *Тіло й ідентичність в українській культурі, мистецтві, літературі, мові.* / за ред. К. Якубовської-Кравчик, П. Олеховської, С. Романюк, М. Замбжицької. Варшава – Івано-Франківськ, 2016. С. 40–46. URL: <http://surl.li/klcnw>
43. Новик О. Проблема дорослішання у часи війни в романах Сергія Жадана «Інтернат» та Маркуса Зузака «Крадійка книжок». *Літературний образ дитинства в часи кризи ХХ–ХХІ ст.* / наук. ред. К. Якубовської-Кравчик. Варшава: POZKAL, 2021. С. 151–161.
44. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з фр. А. Рєпи. Київ: ТОВ «Видавництво “КЛІО”», 2014. 272 с.
45. Огієнко В. Травматична подія, індивідуальна пам'ять про неї та особистий наратив: між травматичною подією та її репрезентацією. *Національна та історична пам'ять: зб. наук. праць.* Вип. 3. Київ: ДП «НВЦ “Пріоритети”», 2012. С. 22–244.
46. Онищенко А. Покоління як соціологічна категорія. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія».* Серія: соціологія. 2014. Том 234. Вип. 222. С. 60–63.
47. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / пер. з ісп. В. Табачковський, В. Бурггардт, В. Сахно. Київ: Основи, 1994. 424 с.
48. Поліщук Я. Пам'ять і постпам'ять (на матеріалі роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого»). *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурус, 2014. С. 162–174.
49. Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ: Академвидав, 2016. 192 с.
50. Поліщук Я. РЕвізії пам'яті. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2011. 216 с.
51. Поліщук Я. Трансгресії колективної та індивідуальної пам'яті (на матеріалі сучасної української романістики). *Українські трансгресії ХХ–ХХІ ст.: Звільнити майбутнє від минулого? Звільнити майбутнє від*

- минулого? Культура – Історія – Політика* / за ред. А. Матусяк. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. С. 211–227.
- 52.Пронкевич О. Теорія поколінь в іспаномовному літературознавстві: уроки для України. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лауріус, 2014. С. 146–161.
- 53.Пухонська О. Літературний вимір пам'яті: монографія. Київ: Академвидав, 2018. 304 с.
- 54.Пухонська О. Поколіннева рецепція пам'яті в літературі після 1990-х. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2018. Вип. 67. Ч. 1. С. 28–35.
- 55.Пухонська О. Травматична пам'ять і національна ідентичність: посттоталітарна версія взаємовпливу (на прикладі сучасної української літератури). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2016. №7. С. 10–111.
- 56.Романенко О. Концептуальні координати нового літературного покоління: досвід сучасної української літератури. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2018. Вип. 67 (1). С. 3–12.
- 57.Рутар Х. Література і/як пам'ять: погляд на місця пам'яті в сучасному українському історичному романі. *Волинь філологічна: текст і контекст. Література non-fiction: зб. наук. пр.* / упор. Н. Колощук, Т. Левчук. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2018. Вип. 25. С. 176–186.
- 58.Саїд Е. Культура й імперіялізм / пер. з англ. К. Ботанової, Т. Цимбала. Київ: Критика, 2007. 610 с.
- 59.Старовойт І. Бумеранг пам'яті: про стидкі і страшні спогади в українській літературі. URL: <https://upmp.news/ua-in-ukraine/bumerang-pam-yati-pro-stidki-i-strashni-spogadi-v-ukrayinskij-literaturi/>
- 60.Старовойт І. Носити тягарі пам'яті. URL: <https://zbruc.eu/node/99115>
- 61.Старовойт І. Про українські війни пам'ятей. URL: <https://zbruc.eu/node/17973>

62. Федорів У. Мотив втраченого дитинства в романі Сергія Жадана «Інтернат». *Літературний образ дитинства в часи кризи ХХ–ХХІ ст.* / наук. ред. К. Якубовської-Кравчик. Варшава: POZKAL, 2021. С. 84–94.
63. Федорів У. Трансформоване дитинство: образ дитини в радянській пригодницькій літературі. *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа: зб. наук. матеріалів конференції, м. Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.* Бердянськ, 2016. С. 166–168.
64. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Таращука. Київ: Основи, 1998. 714 с.
65. Фройд З. По той бік принципу задоволення / пер. з нім. В. Чайковського. Харків: Фоліо, 2019. 155 с.
66. Черненко Г. Особливості дикурсивних форм геронтофобії в пострадянській Україні. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурус, 2014. С. 192–205.
67. Черниш А. Трансмісія батьківської травми у психології дітей (за романом С. Процюка «Інфекція»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія.* 2016. Вип. 24 (1). С. 75–77.
68. Шацька Б. Минуле – пам'ять – міт / пер. з пол. О. Герасим. Чернівці: Книги – ХХІ, 2011.
69. Юрчук Ю. Дитинство як дзеркало цивілізацій. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/dytynstvo-ia-k-dzerkalo-tsyvilizatsij.html>
70. Якубовська-Кравчик К. Дитинство у контексті історії. *Слово і час.* 2020. №1. С. 51–61.
71. Alexander J. C. Toward a Theory of Cultural Trauma. *Cultural Trauma and Collective Identity.* Berkeley: University of California Press, 2004. P. 1–30.
72. Assmann J. Communicative and cultural memory. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* / ed. by A. Erll, A. Nünning. Berlin – New York: Walter de Gruyter & Co, 2008. P. 109–118.

73. BenEzer G. Trauma Signals in Life Stories. *Trauma and Life Stories: International Perspective* / ed. by K. L. Rogers, S. Leydesdorff, and G. Dawson. London: Routledge, 1999. P. 29–45.
74. Caruth C. Introduction. *Trauma: Explorations in Memory* / Ed. by C. Caruth. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press. P. 3–13.
75. Caruth C. Literature in the Ashes of History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013. 144 p.
76. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. *Yale French studies*. 1991. № 79. P. 161–192.
77. Clifford J. The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, MA; London, UK: Harvard UP, 1988. 381 p.
78. Connerton P. Seven Types of Forgetting. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1750698007083889>
79. Derrida J. The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation. Texts and Discussions with Jacques Derrida. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988. 190 p.
80. Erll A., Nünning A. Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory Used in Cultural Studies. *Literature, Literary history, and Cultural Memory* / ed. by H. Grabes. Vol. 21. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005. P. 261–295.
81. Erll A. Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* / ed. by A. Erll, A. Nünning. Berlin – New York: Walter de Gruyter & Co, 2008. P. 389–398.
82. Felman S. Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching. *Trauma: Explorations in Memory* / ed. by C. Caruth. Baltimore – London: The John Hopkins University Press, 1995. P. 13–60.
83. Felman S., Laub D. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York: Routledge, 1991. 294 p.

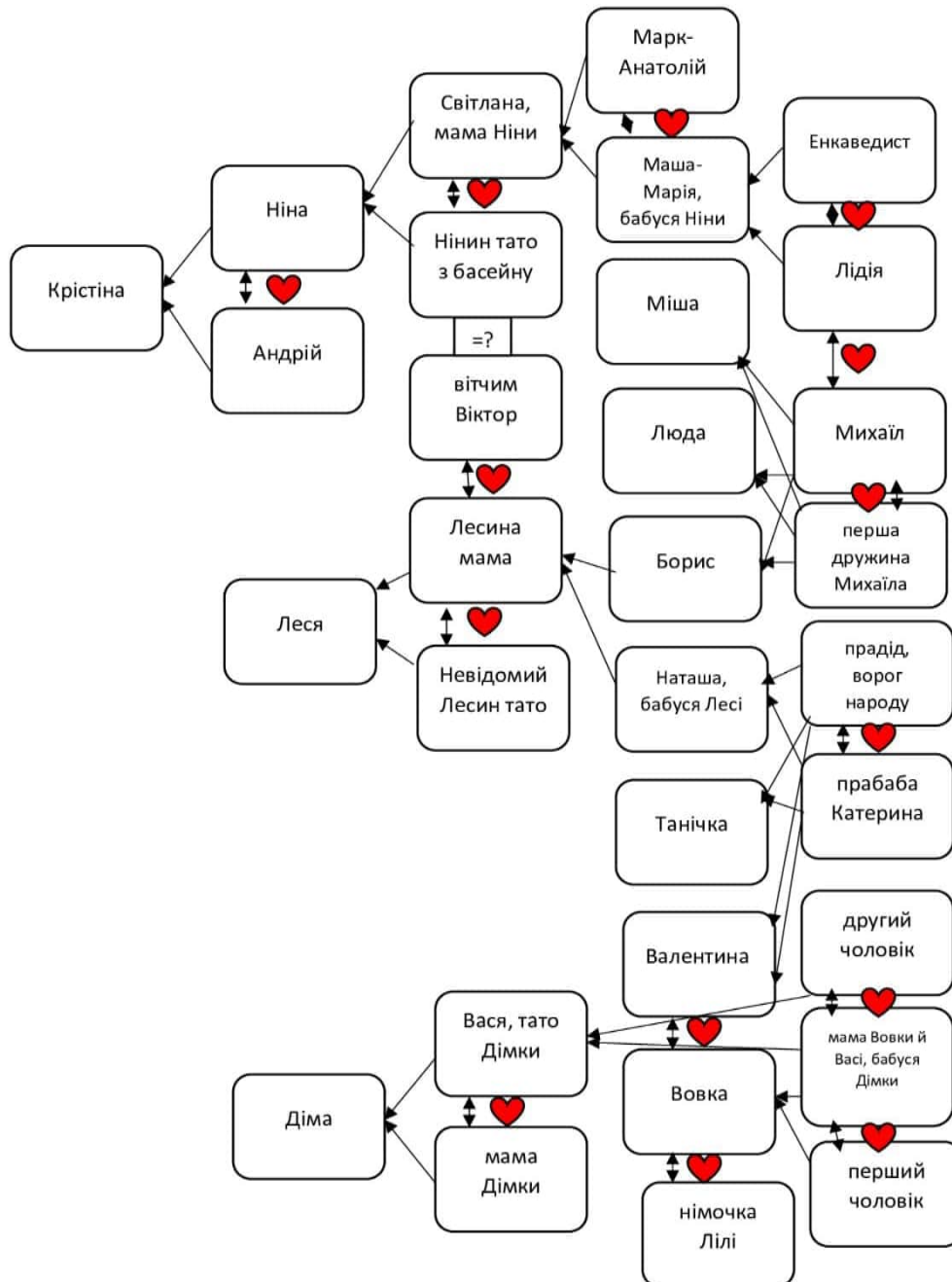
84. Garewicz J. Pokolenie jako kategoria socjofilozoficzna. *Studia Socjologiczne*. 1983. № 1. S. 75-87.
85. Halbwachs M. *The Collective Memory*. New York: Happer & Row, 1980. 186 p.
86. Hirsch M. *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press, 2012. 305 p.
87. Jakubowska-Krawczyk K. Lwów wieku XX-XXI. Dorastanie i konflikt pokoleń w dobie przemian społecznych i rewolucji (na podstawie «Domu z witrażem» Żanny Słoniowskiej). URL: <http://surl.li/kmsur>
88. Kaczmarczyk M. Obraz dziecka i dzieciństwa w obliczu wojny i Zagłady na podstawie powieści Jurija Wynnyczuka «Tango śmierci». *Літературний образ дитинства в часи кризи XX–XXI ст. / наук. ред. К. Якубовської-Кравчик*. Варшава: POZKAL, 2021. с. 105–122.
89. Lacan J. *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis* / transl. with noted and commentary by A. Wilden. Baltimore: John Hopkins Press, 1981. 235 p.
90. Lachmann R. Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* / ed. by A. Erll, A. Nünning. Berlin – New York: Walter de Gruyter & Co, 2008. P. 109–118.
91. Mannheim K. The Problem of Generations. *Essays on the Sociology of Knowledge*. London: Routledge and Keagan Paul, 1952. P. 276–320.
92. Matusiak A. Wstęp. Pokolenie - Transformacja – Tożsamość. *Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2016. №4. S. 9–16.
93. Misztal B. A. *Theories of Social Remembering*. Maidenhead, Philadelphia: Open UP, 2003. 200 p.
94. Ricoeur P. Memory – Forgetting – History. *Meaning and Representation in History* / Ed. By J. Rüsen. London: Berghahn Books, 2006. P. 9–19.
95. Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003. 102 p.

96. Starovoyt I. Holodomor Generation: Literary Responses to Collective Trauma. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2018. Вип. 67. Ч. 1. С. 321–334.
97. Strauss W., Howe N. Generations. The History of America's Future, 1584 to 2069. New York: Harper Perennial, 1992. 540 p.
98. Strauss W., Howe N. The Fourth Turning. An American Prophecy. New York: Broadway Books, 1997. 459 p.
99. *Ukraińskie światy dzieciństwa i młodości* / наук. редакція К. Якубовської-Кравчик. Варшава: Варшавський університет, 2021. 279 с.
100. Žižek S. The Sublime Object of Ideology. London and New York: Verso, 2008. 302 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1

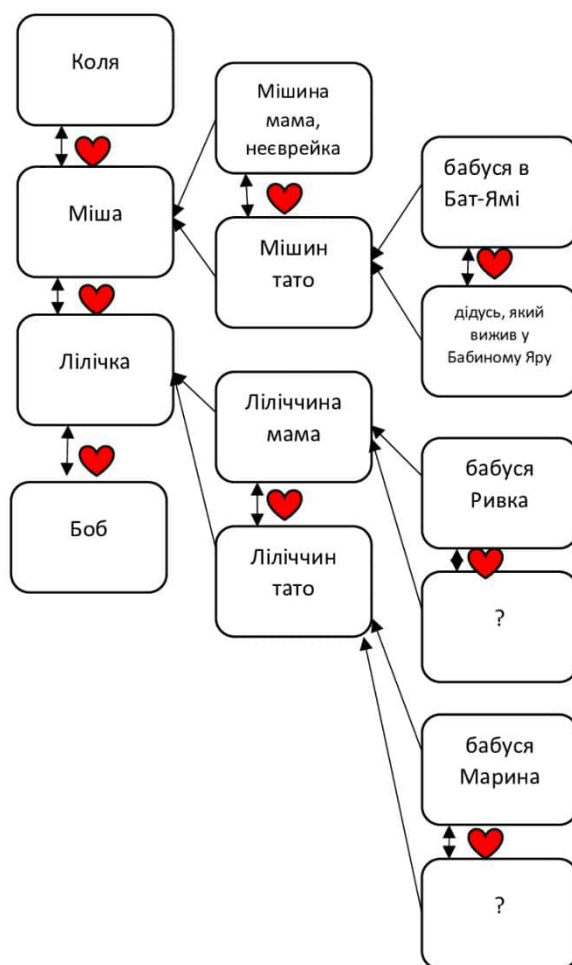
Схема родоводу й стосунків героїв твору К. Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх»



→ зв'язок між батьками й дітьми

↕❤ кохання та/або партнерські стосунки, спільне батьківство

=? гіпотеза про тотожність героїв



→ зв'язок між батьками й дітьми

↕❤ кохання та/або партнерські стосунки, спільне батьківство

Додаток 2

Схема розвитку сюжетної лінії кожної з представлених у творі родин в оповіданнях збірки Катерини Бабкіної «Мій дід танцював краще за всіх»

Перелік оповідань з/п	Родина Лілочки	Родина Лесі	Родина Діми	Родина Ніни	Родина Міші
«Ай ну»	✓	✓	✓	✓	✓
«Рубін»		✓	✓		
«Голуба гумова шапка»				✓	
«Дорога між колгоспних полів»		✓		✓	
«Зовнішній ворог»	✓				
«Горіхи»	✓	✓	✓	✓	✓
«Не повернемось»		✓		✓	
«Цукор»					✓
«Бабуся сказала п»	✓	✓	✓	✓	✓
«Герої не вмирають»			✓		
«Щось важливе»				✓	
«Мій дід танцював краще за всіх»	✓	✓	✓	✓	✓

✓ – сюжетна лінія родини розвивається в цьому оповіданні.