

ТРАВМОВАНА ЧИ МІФОЛОГІЗОВАНА ПАМ'ЯТЬ? (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ТАНГО СМЕРТІ» ЮРІЯ ВИННИЧУКА)

Анотація. У статті розглянуто концептуальне наповнення поняття студій пам'яті та травми й простежено їх еволюцію та взаємозв'язок. На теоретичній базі цих студій проаналізовано роман Юрія Винничука «Танго смерті».

Виокремлено основні згадки про травматичні події Голокосту у творі й зазначено важливість включення осмислення травми Голокосту в сучасний український текст.

Проаналізовано травмовану пам'ять та способи говорити про культурні травми ХХ століття в романі ХХІ століття, травми, які більш, ніж півстоліття були оточені заслонами страху, цензури і неможливості говорити. Розглянуто важливість фактору вербалізації травми.

Авторка доходить висновку, що роман, який мав можливість по-новому поглянути на травматичні сторінки минулого, залишається у тіні стереотипів та замовчування.

Ключові слова: студії травми, студії пам'яті, травмована пам'ять, Голокост, історичний роман, Юрій Винничук.

На межі тисячоліть глобалізоване суспільство встигло пережити черговий пізнавальний поворот, який називають «поворотом до пам'яті». Відбувся своєрідний бум зацікавленості пам'яттю, який захопив усі ареали цивілізації. П'єр Нора, французький історик, характеризуючи цей інтерес у власній країні, вдався до метафори «*епоха, захоплена пам'яттю*» та заговорив навіть про «*шлюб Франції зі своєю пам'яттю*» [15, с. 13].

Німецький єгиптолог та історик релігії і культури Ян Ассман вказує на декілька причин зростання попиту до проблематики пам'яті: «*По-перше, з появою нових електронних засобів зовнішнього зберігання інформації (а значить, і штучної пам'яті) ми вступили в епоху культурної революції, яка за значенням не поступається винайденню книгодрукування чи – раніше – листування. По-друге (і в зв'язку з цим), на нашу власну культурну традицію нерідко дивляться тепер з позиції «посткультури» (Джордж Стайнер), де те, що завершилося – те, що Ніклас Луман називає «старою Європою», – продовжує жити лише як предмет спогаду і пояснювального опрацювання. По-третє, – і це, можливо, вирішальна причина – зараз добігає кінця щось, що зачіпає нас куди більш особистісним і суттєвішим чином. Покоління очевидців найтяжчих в анналах людської історії злочинів і катастроф зараз поступово йдуть з життя. Сорок років – межа епох в колективному спогаді: термін, після закінчення якого, живий спогад опиняється під загрозою зникнення і нагальною проблемою стають форми культурної пам'яті про минуле» [7, с. 11].*

Тому й виникає нова наукова парадигма, в основі якої лежить теорія пам'яті. Завдяки їй найрізноманітніші феномени й галузі культури – мистецтво і література, політика і суспільство, релігія і право – постають у новому контексті. Таким чином народжується множинність концепцій та дисциплін, різні підходи до осмислення феномену

пам'яті, намагання встановити межу інтелектуального суверенітету, що утворює складний ландшафт, границя у якого рухлива й нестійка.

Хоча варто зазначити, що вивчення проблематики пам'яті знаходимо в роботах учених від античності до сучасності. Пригадаймо хоча б Цицерона та опис методу мнемотехніки грецького поета Сімоніда Кеоського. Філософ, роздумуючи над мистецтвом Сімоніда, дійшов висновку, що для доброї пам'яті найголовніше – впорядкований виклад. Тому й радив для кращого запам'ятовування промови асоціювати ідею з місцем – locus memoia [19]. Цю теорію – «місця пам'яті» – уже у ХХ ст. розвинув історик П'єр Нора.

Ім'я, яке неможливо не згадати у дискурсі студій пам'яті, – Моріс Альбваск – учений-соціолог, який під впливом теоретичних і методологічних ідей Еміля Дюркгейма у 1925 році ввів в обіг термін «колективна пам'ять». Фундаментальні роботи вченого «Соціальні рамки пам'яті» та «Колективна пам'ять», попри критичні зауваги, і досі зберігають свою наукову міцність та спричинили диспут щодо теми пам'яті. Відтак колективну пам'ять розуміють як динамічну структуру, що виникає шляхом повсякденної взаємодії та взаємовпливів розказаних історій про себе, передається у межах декількох поколінь, відображає власні уявлення членів групи про те, що вони вважають своїм минулим, і, що важливо, передбачає певний рівень компетентності кожного, хто тлумачить це минуле.

Дослідники поєднують студії пам'яті та травми, подекуди вони залежні, поєднані, немов ризома, їх важко розглядати окремо. Історик Домінік Лакапр зазначає, що «у деяких галузях гуманітаристики і суспільних наук травма поруч із особливою формою пам'яті, названою травматичною пам'яттю, стала останніми роками предметом значного зацікавлення, що навіть призвело до виокремлення дисципліни або під-дисципліни, яка називається

вається студіями над травмою. Особливо у світлі зв'язку травми із граничними або екстремальними подіями, такими як Голокост, інші геноциди, тероризм, невільництво, деякі аспекти колоніалізму тощо, можна було б подумати, що травма та її наслідки особливо цікавтимуть істориків» [5, с. 139-140].

Терміном «травма» позначають декілька певним чином суперечливих елементів відразу – це й психологічна хвороба, і колекція симптомів, й історична подія. Поняття, яке переступає дисциплінарні межі, ускладнює собі шлях до розуміння та застосування в науці. Літературознавиця Кеті Карут трактує це так, що «феномен травми, здається, став всеохопним, але сталося це якраз тому, що травма підводить нас до меж нашого розуміння» [3, р. 4]. У своїй передмові до праці «Травма: Дослідження пам'яті» дослідниця вказує, що питання про травму з'явилося спочатку фрагментованим (психіатричний, психоаналітичний та соціологічний) дискурсом про реакцію на катастрофи внаслідок війни у В'єтнамі, а згодом набуло більш солідного статусу теми дослідження ПТСР («посттравматичного стресового розладу») американської психіатричної асоціації.

Важливу роль у студіях пам'яті та травми відіграють праці Зигмунда Фрейда. Згідно з теорією вченого, травма – це «раніше пережите й пізніше забуте враження, якому ми приписуємо велике значення для етимології неврозів» [18, с. 65]. Тому травма розглядається як досвід катастрофічної, проте певним чином прихованої події, реагування на яку виявляється згодом у несвідомому емоційному стресі, який посилює механізми психологічного захисту.

Сучасна дослідниця теорії травми Кеті Карут зауважує, що жертви травми, попри небажання згадувати про минулі поневіряння, також і не в змозі передати та репрезентувати «правду і силу реальності, з якою вони зіткнулися» [2, р. 7]. Травматичні спогади не можуть інтегруватися у реальність, у схеми попереднього досвіду, адже їм немає місця ні в минулому, у якому травма не повністю усвідомлена, ні в теперішньому, у якому її точні образ і зображення не повністю зрозумілі.

Джеффри Александер вважає, для того, щоб травма стала культурною, вона має вийти на колективний рівень, тобто соціальна криза має стати культурною. Ба більше, колективні актори мають прийняти рішення про репрезентацію соціального болю як фундаментальної загрози їхньому буттю, таким чином підтримуючи культурну травму [1].

Відтак прояви феноменів соціальної пам'яті найтіснішим чином пов'язано з розвитком культури. У зв'язку з цим формується уявлення про культурну пам'ять, яка має не тільки індивідуальний, але й колективний характер.

Визначення колективної травми у соціальних науках дав американський соціолог Кай Еріксон,

який розуміє під нею «удар по самих основах соціального життя, що завдає шкоди тим зв'язкам, які поєднують людей» і послаблює основоположне почуття приналежності до колективу [4, р. 234]. З'являється нове трактування травми: не як індивідуального, а як колективного феномену «травмованих спільнот». Еріксон був одним із перших, хто припустив, що «травма може створити спільноту» [4, р. 231].

Отож культурна травма – це наслідок травматичної події, яка може тривати й дотикатись до багатьох поколінь.

Йорн Рюзен характеризує культурну травму як «“катастрофічну” кризу, що власне і відокремлює її від інших типів кризи. Травма створює і маркує розломи і розриви на культурному тілі суспільства та ставить печать амбівалентності й неоднозначності “на когерентності досвіду і тлумачення часових перебігів”» [16, с. 190]. На думку Джеффри Александера, «культурна травма має місце лише тоді, коли члени якогось суспільства відчувають, що їх примусили пережити якусь жахливу подію, яка залишає незаглажені сліди у їхній колективній свідомості, назавжди відбивається у їхній пам'яті та глибоко та неповторним чином змінює їхню майбутню ідентичність. [...] Травма не є результатом того, що якась група людей відчуває біль. Вона є результатом гострого дискомфорту, який проникає у саму серцевину відчуття суспільством власної ідентичності» [6, с. 255].

Травма – це криза, яка руйнує звичні рамки життя аж до такої міри, що вони не підлягають відновленню. Їхнє місце заступають нові рамки, що інколи відбувається впродовж кількох поколінь, аж поки «рани історичної ідентичності не перестануть кривавити» [16, с. 202] та відбудеться пошук мови, здатної виразити травматичний досвід.

Дослідники стверджують, що травми треба проговорювати, вербалізувати. Проте є такі спогади-рани, які неможливо загоїти, важко наративізувати. Тоді приходиться література, перетворює спогади у розповідь, робить їх доступними; вони, заховані десь у кутку, постають на папері, стають публічними. Важливим є також те, що художня література додає естетики навіть жорстокому та потворному реальному світові. Зрештою, література стимулює пригадувати, порівнювати, збирає та зберігає інформацію. Тут поєднується уже не лише чиясь конкретна індивідуальна історія, а відбувається пригадування читачем самого себе та іншого.

XX століття позначено рубцями на тілі людства: війни та геноциди, які не можливо зміряти та описати. Американська літературознавиця Шошана Фелман все XX століття назвала посттравматичним, говорячи, що основна дискурсивна модель, яка апріорі йому властива, – це модель свідчення.

Найпершим та найважливішим написаним знаком, який залишився після Голокосту, були щоденники, де люди звіряли свої думки та описували події, а також людей, страхи, рани, біль, які проходили повз них. Такі документи, написані в гетто чи вже у потягу до концентраційного табору, дійшли до нас завдяки тому, що довгий час були сховані і відкритися – чи то випадково чи за вказівкою – та почали повернення пам'яті.

Ірина Старовойт – українська дослідниця літературознавиця й культурологиня – у своїй публічній лекції «Вголос, пошепки, мовчки: література і пам'ять про Голокост» зазначила, що «пам'ять про Голокост повертається як закордонна пам'ять. Сучасні українці ніколи не уявляли таке явище у себе вдома і навряд думали про єврейську трагедію, коли цікавилися приватними спогадами» [6].

У найновішій українській літературі одну із перших спроб говорити про Голокост та пам'ять про цю травму в Україні, не десь там, а тут, поруч, здійснив письменник Юрій Винничук. Його роман «Танго смерті» вийшов друком у 2012 році, здобув премію «Книга року ВВС», спричинив бурхливе обговорення та порушив важливі теми не лише для цього роману зокрема, але й для літератури загалом: кому «належить» Львів? що таке бути львів'янином? хто може, власне, себе так ідентифікувати? які ролі мали українці у Другій світовій війні? що відбулося на вулицях Львова 30 червня 1941 року? як говорити про львів'ян-євреїв/поляків? як (спів) існували українські інтелектуали під радянською окупацією? яка роль жінки в суспільстві? Також українські критики знову заговорили про (без)відповідальність літератури/письменника, про те, як говорити про травму, як генерувати пам'ять тощо.

В епіцентрі твору «Танго смерті» – доля чотирьох друзів (українця, єврея, поляка, німця), батьки яких були бійцями армії УНР і загинули у 1921 р. під Базаром за Україну, а їхні матері познайомляться на символічній могилі на Янівському кладовищі та стануть нерозлийвода подругами, бо, як зазначає автор, були львів'янками й інакше бути не могло. Розповідь про цей міжвоєнний та воєнний історичний період ведеться від імені українця Ореста Барбарика, усі події подаються крізь призму його світосприйняття. Найголовніше для читачів – це Львовосприйняття, яке видається іділічним. У тексті міжвоєнний Львів – це справді чудове місце співжиття різних етносів, як мінімум для чотирьох вірних друзів – головних героїв роману, таким воно постає і для читача: «...бо мали ми аж три Різдва і три Великодні – католицький, греко-католицький і жидівський – і залюбки гостювали одні в одних, ласуючи то червоним козацьким борщем, у якому плавали вушка з грибами, а на поверхні золотіла підсмажена цибулька, то – надіваною рибою, яку Голда прикрашала тертим

хроном і дивовижними витинанками з варених буряків та моркви, то – пирогами з квашеною капустою, то кислими голубцями з тертою бульбою, то ковбасками по-баварськи, то фантазійними перекладенцями, пляцками, струдлями і прецлями, чий запах по віңця виповнював помешкання і лоскотав ніздрі...» [8, с. 17].

Проте така іділія простежується упродовж усього тексту і залежить не лише від цих різноетнічних хлопців та їх матерів, зокрема: «А як наставала неділя і була тепла пора року, то відчинялися усі вікна на всіх вулицях міста, геть усі вікна, і з тих вікон вихилялися люди, переважно цікавські жінки, старі й молоді, спершись ліктями на подушки, одні перекукувалися, другі мовчки розглядали перехожих, треті чекали на те, що не прийде, і у всіх на вустах грала усмішка, а хто мав балькон, то сідав собі на бальконі і теж усміхався й дивився на перехожих, і всі почувалися, як одна велика родина (виділення моє. – Х. Р.), незнайомі могли собі заговорити до незнайомих без жодних церетелів так, мовби зналися роками, бо не тільки самі люди, а й ціле місто було усміхнене і радісне» [8, с. 46].

Так триває до часу війни, і раптово все змінюється. Звичайно, війна вносить свої корективи у плин життя, але перетворюється також і подання та сприйняття Іншого-Чужого, окупанта, та Іншого-Свого, львів'янина.

«...А пізніше пан Каценелснбоген повзав по хіднику перед оперним театром і шурував його зубною щіткою, і поруч із ним повзали інші жиди і теж чистили хідника, і там були вчитель математики Лео Фельд, і музикант Гершель Штраусс, і власник мануфактурної крамниці Якуб Ікер, і навіть запеклий картограф Іцик Кон, який до такої поважної компанії і геть не пасував, а неподалік стояли есесівці і сміялися, і сміявся натовп (виділення моє. – Х. Р.), зиркаючи на німців, щоб не пропустити чергової хвилі сміху та вчасно підхопити його, бо сміх той зближав їх, вивищував над оцим жидівським кодлом...» [8, с. 89].

Тут головний герой – натовп, який має поводитися, як і личить натовпу... Будь-які національні особливості знівельовані, будь-яка іділія «родини» загублена, ідентичність «ми всі – львів'яни» втрачена. З'являється трагічна сторінка, травма, біль. Голокост.

Відтак тема Шоа у Львові є однією з ключових у цьому творі. Ставлення львів'ян до гоніння, приниження та потім знищення євреїв подається доволі однобоко, окрім декількох моментів, на кшталт поданого вище, де перед читачем постає просто сіра маса, натовп. Хоча у тексті згадується про українську поліцію на службі нацистів, які охороняли гетто, але ці були не львів'яни, а «советські українці», бо галичани могли співчувати євреям.... Моменти допомоги євреям під час Голокосту представлені в основному на прикладах головних героїв, але

з'являються і в іншій лінії роману, де перед нами постає Львів кінця 1980-90-х років, з головним героєм професором Мирком Ярошем. Сусідка доктора Яроша, українка, яка пережила війну, ділиться з ним своїми спогадами у буденній розмові: «[...]Але жидів? Кого? [...] Не, жиби я любила жидів, що то – то не, але тих, наших жидів із Замарстинова любила-м. Бігме любила-м. І що? Чи не забрала я доньку Хани до себе? Чи не сховала її?» [8, с. 63].

Проте «галицький єврей – то така ж дивовижна, як і динозавр» [8, с. 99], – пише Ю. Винничук, тим самим якимось таким комічним способом нагадуючи нам про травму знищення цього феномену та й кожного окремого феноменального обличчя зокрема. Тут хочеться пригадати про обличчя, які автор не створив, а які автентично впустив у твір. Обличчя, які здебільшого стають до нас спинами, у колі. Маю на увазі фотографію із зображенням оркестру Янівського табору смерті у Львові [17], поміщену на обкладинці, яка, зрештою, і дала назву романові, стала метафорою та долею деяких його персонажів.

У тексті світлина стає знаряддям доступу до пам'яті. Функція фотографії – пов'язати глядача з минулим, але у романі вона, по суті, стає магнітом з притягання і збирання «обривків». Світлина спрацьовує як покликання, асоціації, які вона пробуджує, виходять далеко за рамки того, що на ній зображено. Письменник не лише вдається до архівних матеріалів, аби створити і підсвітити сюжет історичного роману, але й умонтовує ці матеріали у свій текст.

Фотографія – важлива опора пам'яті, впускаючи її у художній текст, автор (не)свідомо конструює текст як частину правдивої історії, проте чи не стирає він певні уривки з кіноплівки, а демонструє лише вигідні?

Зокрема до тих видертих чи затертих моментів на світлинці належить зображення погрому євреїв у Львові: «Чутка, про яку нам сповістила Фейга, підтвердилася: цілі зграї вуличного шумовиння кинулися до шляхетної праці – лупцювати жидів, били усі – і українці, й поляки – били, бо мусили бити, бо мусили вилити свою лютість до більшовиків, відплатити комусь за свої страждання, за свої муки, за смерть своїх рідних, а що преса за німецькою вказівкою підказала, хто саме винен у всіх більшовицьких злочинах, то тепер це скидалося леб'я не на святий обов'язок. Вулицями літали розпатлані жінки, з яких поздирали одяг, дерли на них усе, навіть майтки здирали і змушували бігти голими, німці сміялися і знімали, то й справді було кумедне видовище, безліч львів'ян висипало на вулиці, повисовувало голови з вікон і любувалися тією захопливою картиною. Хтось кричав із вікна:

– Та шо ви ду хулери роздягаєте самих старих порхавок? Ану яку молодичку розберіть! Або яку дівку, жиби ся подивити було на шо!

Дуже скоро з'ясувалося, що лупцювали здебільша тих жидів, які були не місцеві, а прибули до Львова разом із визволителями» [8, с. 343]. Цей опис, який радше написаний у комічному стилі, викликає тривогу, адже йдеться про зображення трагедії, травми, звірства. Львівський критик і літературознавець Андрій Дрозда у своїй рецензії зазначив, що «цей огидний, ганебний фрагмент роману, який нібито присвячено темам Голокосту та історичної пам'яті Львова, перекреслює всі потуги конструювання “картини епохи”, яких докладав Юрій Винничук у попередніх розділах книги. Оповідач не просто виправдовує побиття та знущання над людьми, а й насолоджується цим видовищем» [13]. Звісно, можна виправдати це особливим стилем письменника, але є теми, про які треба говорити обережніше – не оминати, не затирати, але з руйнуванням стереотипів, замовчування, проте аж ніяк не з комізмом та веселістю. Зрештою, сам автор у цьому нічого поганого не бачить і заперечує існування погрому зі звірствами як такого, зокрема під час публічного диспуту у Центрі міської історії [12].

Травма стає тим трампліном, який допомагає ідентифікувати себе у часі та просторі, самоусвідомитись та відштовхнутись у стрибку до свого майбутнього, але якщо її знову приховувати, то малоімовірно, що вона зможе загоїтись.

Непростий роман «Танго смерті» – про непрості речі. Проте загострення конфліктів, роз'ясування ран, замовчування драматичних зрадливих сторінок минулого – не є добрим способом наративізації про травму. Катажина Котинська, україністка з Ягеллонського університету, стверджує, що книга Ю. Винничука «не руйнує стереотипів, вона на них побудована», відповідно ставити слушне запитання: «Якщо прийняти, що популярна література впливає на формування колективної пам'яті та суспільне сприйняття тих чи інших явищ, тобто все-таки виконує певну місію, то чи варто інструментальне, принизливе ставлення іншої національності чи статі ганити як зловживання?» [14, с. 193]. Звичайно, потрібно взяти до уваги й думку літературознавця Тимофія Гавриліва, який зазначив: «У письменника є цей останній, коли не спрацьовують інші, аргумент: право на фікцію» [9]. Все ж таки це одне з найдискусійніших питань: свобода та відповідальність. Однак за задумом роман призначався для нової рефлексії над за давними проклятими питаннями української історії середини ХХ ст. Погоджуюся з думкою Тамари Гундорової про те, що «травматичне минуле залишається трансгресивно присутнім у сучасності; мстиве, воно переслідує, заволодіває і домінує над теперішнім, замість того, щоб забутись» [11, с. 16]. І ми повинні не стирати файли успадкованої пам'яті, а визнавати і приймати те, чого ми уже не можемо змінити, щоб відповідально пам'ятати, долати пастки історії і зростати над ними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Alexander J. Cultural Trauma and Collective Identity / Alexander J. The Meaning of Social Life. A Cultural Sociology. – Oxford : Oxford University Press, 2003. – 296 p.
2. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History / Cathy Caruth – Baltimore : John Hopkins UP, 1996. – 168 p.
3. Caruth C. Trauma: Explorations in Memory / Cathy Caruth. – Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1995. – 288 p.
4. Erickson K. A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disasters / Kai Erickson. – NY : Norton, 1994. – 264 p.
5. LaCapra D. Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna / Tłum. K. Wojarska / D. LaCapra. — Kraków : Universitas, 2009. – 360 s.
6. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / Джеффри Александер. – Москва : Практис, 2013. – 640 с.
7. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Ян Ассман. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
8. Винничук Ю. Танго смерті: роман / Юрій Винничук. – Харків : Фоліо, 2015. – 379 с.
9. Гаврилів Т. Право на фантазію та (без)відповідальність / Тимофій Гаврилів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/10722>
10. Голокост і література: тексти як свідчення доби. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.chytomo.com/news/golokost-i-literatura-teksti-yak-svidchennya-dobi>
11. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Тамара Гундорова. – Київ : Грані-Т, 2013. – 548 с.
12. Дискусія «Літературні пограниччя: Як художня література може відображати й переосмислювати складне минуле?» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=DeW9odLnXfM>
13. Дрозда А. Переборхес недоеко, або повна бочка прецлів / Андрій Дрозда [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/12/18/pereborhes-nedoecko-abo-rovna-bochka-precliv/>
14. Котинська К. Львів: перечитування міста / Катажина Котинська. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. – 240 с.
15. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора. – Київ : КЛЮ, 2014. – 272 с.
16. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення / Йорн Рюзен. – Львів : Літопис, 2010. – 358 с.
17. Танго смерті. Львів, 1943 рік, Штрайнберг / Штрайсберг Партійний архів, філія ДАЛЮ. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lvivcenter.org/uk/uid/picture/?pictureid=3162>
18. Фрейд З. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия / Зигмунд Фрейд. – Москва: Наука, 1993. – 171 с.
19. Цицерон М. Об ораторе [Електронний ресурс] / Марк Тулій Цицерон. – Москва : Издательство «Наука», кн. II, 1972 р. – Режим доступу до ресурсу: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1423777002>.

K. D. Rutar

Traumatized or mythologized memory (on the material of the novel «The tango oh death» by Yuri Vynnychuk)

Summary. The conceptual content of the concepts memory studies and trauma studies, its evolution and interconnection were analyzed in the article. The novel «The Tango oh Death» by Yuri Vynnychuk was interpreted basing on the theoretical background of memory and trauma studies.

The main mention of the traumatic events of the Holocaust in the novel is highlighted and the importance of incorporating the understanding of the Holocaust trauma into contemporary Ukrainian text is pointed out.

The traumatized memory and ways of talking about the 20th century cultural traumas were analyzed in the 21st century novel, those traumas, which for more than a half of century were surrounded by curtain of fear, censorship and inability to speak openly about it.

The author concludes that the novel, which had the opportunity to take a fresh look at the traumatic pages of the past, remains in the shadow of stereotypes and silence.

Key words: trauma studies, memory studies, traumatic memory, Holocaust, historical novel, Yuri Vynnychuk.

Одержано 26.02.2018 р.

© Рутар Х., 2018