

Посттравматичний наратив і стратегії долання травми у романі Ліно́р Горалі́к «Зошит Катерини Суворової»

Дані́іл Вла́сов

аспірант Кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;
(майдан Свободи, 4, м. Харків, 61022, Україна);
e-mail: abcdmult@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0007-8681-8389>

Стаття досліджує роман Ліно́р Горалі́к «Зошит Катерини Суворової» крізь призму наративних стратегій репрезентації травми. Особливу увагу приділено художній репрезентації травматичних наслідків каральної психіатрії, що розглядаються у широкому соціокультурному та історичному контексті. У роботі використано міждисциплінарний підхід, який поєднує концепції *trauma studies* та наративної теорії, зокрема поняття «acting out» і «working through» (Д. ЛаКапра), а також поняття про ненадійну наративну інстанцію.

Аналіз тексту демонструє, що наративна структура роману побудована на фрагментарності, повторюваних мотивних елементах та псевдодокументальних вставках, які підкреслюють травматичний досвід головної героїні. Вигадане місто Тухачевськ, де відбувається дія, постає як інверсія петербурзького міфу, що створює додатковий рівень інтерпретації простору репресій та відчуження. Особливий акцент зроблено на ескапістських механізмах, які використовує головна героїня для компенсації втрати ненародженої дитини: уявний світ, насичений християнською символікою, поступово руйнується під впливом зовнішніх обставин, що супроводжує процес пропрацювання травми. Уявний світ головної героїні постає не просто як засіб захисту від реальності, а як складний механізм трансформації травматичного досвіду, що дозволяє простежити тонку межу між переживанням втрати та можливістю її осмислення.

У статті також розглянуто проблему ненадійного наратора та подвійного кодування тексту: зовнішній погляд оцінює Катерину Суворову як божевільну, тоді як її внутрішній наратив свідчить про процес інтеграції травматичного досвіду. Таким чином, автор статті пропонує читати роман Горалік не лише як текст про репресії та їхні наслідки, а й як багаторівневу художню рефлексію над механізмами пам'яті, духовного опору та реконструкції травматичного минулого.

Ключові слова: травма, ненадійний наратор, наративні стратегії, християнство, ескапізм, петербурзький міф.

Невеличкий роман ізраїльської письменниці Ліно́р Горалі́к «Зошит Катерини Суворової», присвячений травматичному досвіду каральної психіатрії, вийшов друком навесні 2024 року і був прихильно сприйнятий критикою. Рецензенти відзначили артефактну природу тексту, подвійне кодування сюжету (каральна психіатрія й життя в тоталітарній державі взагалі) [2], назвали афірмацію «люблю, люблю, люблю» «головним змістом» тексту [6].

Питання травми та її репрезентації в літературі є одним з ключових підходів до аналізу текстів, що осмислюють досвід насильства, втрати, персональної чи історичної катастрофи. Щодо «Зошиту Катерини Суворової» Л. Горалік такий підхід є релевантним, адже як фабула, так і структура тексту, його фрагментованість, повторюваність і звернення до уявного адресата вказують на посттравматичну і сповідальну природу тексту. Метою цього дослідження є виявлення та аналіз стратегій репрезентації та осмислення травми в романі.

Дослідження травми є міждисциплінарною сферою, що охоплює літературознавство, історію, психологію та соціальні науки. Провідними зарубіжними дослідниками травми як наративного та, ширше, медіалізованого явища є американські вчені К. Карут і Д. ЛаКапра. К. Карут концептуалізує травму як небажаний досвід, що «повторює себе, точно та неухильно, через несвідомі дії того, хто пережив його, всупереч його волі» [10, с. 2], як певний фундаментальний розрив у сприйнятті часу та реальності індивідуумом чи колективом. Д. ЛаКапра, здебільшого співпадаючи з К. Карут в основних елементах визначення, наголошує на різноманітній соціальній природі травми і проводить різницю між «відсутністю» (*absence*) та «втратою» (*loss*) як конкретними різновидами історичного досвіду: «відсутність застосовується трансісторично до абсолютних основ, тоді як втрата стосується історичних явищ» [11, с. 195]. Змішування цих понять призводить до «історизму та редуктивної локалізації трансісторичних <...> проблем» [11, с. 195]. Тож, за ЛаКапрою, травма пов'язана з політикою пам'яті, ритуалами та колективною ідентичністю.

Також ЛаКапра вводить поняття про дві стратегії долати травми: «розігрування/активування» (*acting out*), нав'язливе повторення травми, відтворення минулого, та «пропрацювання» (*working through*) – критичну рефлексію та усвідомлення травматичного минулого. Міждисциплінарне поняття травми присутнє й в українському науковому просторі [1; 4; 5; 8]. Теорія травми разом із наративною теорією (В. Шмід [12]) складає методологічну основу цього дослідження.

Дія роману розгортається у вигаданому просторі – неіснуючому закритому місті Тухачевськ, розташованому на місці сучасного Санкт-Петербурга. Це місто є частиною довготривалого трансмедіального (текстового та графічного) проекту авторки, до якого належать, крім цього роману, ще декілька повістей. Закрите місто, ніби створене у 1948 році на тому місці, де в реальному світі розташований Санкт-Петербург, і, відповідно, таке, що складає мінус-прийом стосовно петербурзького міфу [9], стає простором, де в найбільш чистому вигляді реалізуються тоталітарні практики закритого радянського суспільства. Це місто, вочевидь, назване за аналогією з іншими містами в радянські часи (Жданов, Свердловськ, Калінін тощо) на честь маршала М. Тухачевського (своєрідне пародіювання міфу про створення та найменування Петербурга). Конотативні відтінки цієї номінації пов'язані, насамперед, з репресіями: Тухачевський брав участь у репресивних акціях і був репресований (і, імовірно, у художньому світі Л. Горалік – реабілітований, адже на його честь названо місто; його ім'я не так асоціюється зі сталінським терором, як багато інших, але він все ще є жорстким військовим і політичним діячем). Назва *Тухачевськ* символізує розрив з європейською традицією та згадкою про Північну Пальміру; це навіть не Ленінград, названий на честь міфологізованого вождя і ще й такий, що асоціюється з блокадою. Цих «сакральних» асоціацій тут немає. Більш того, Тухачевськ у фікціональному світі – закрите місто, «поштова скринька», яке вкупі з семантикою назви цілком асоціюється з подавленням будь-яких форм інакомислення. Також це позбавляє його конотативного відтінку так званої «культурної столиці» чи взагалі імперського центру.

Роман написано у формі текстових та графічних щоденникових записів мистецтвознавиці та екскурсоводки Катерини Суворової, яка перенесла досвід каральної психіатрії. Записи адресовані до її нібито семирічного сина, якого вона насправді втратила ще вагітною. Текст нотаток супроводжується двома псевдодокументами, що обґрунтовують його походження: це фрагмент з інтерв'ю доньки психіатра Марка Вайса та «біографічна довідка» з фактологічним

викладом життя авторки зошита. Ця сукупність фактів – трансмедіальний інтертекстовий простір, щоденниковий формат й псевдодокументальний супровід – на прагматичному й рецептивному рівні нав'язує текстові семантику еґо-документа, не просто фікціонального текста, але текста-свідчення, текста в жанрі «мок-фікшн» (псевдодокументальний текст). Роман імітує документальний стиль, який у прочитанні через християнський код стає ще й сповідальним.

Семантика свідчення та документальності експліцитно ставить перед реципієнтом проблему довіри чи недовіри до наратора «документа» («зошита»). З одного боку, ми знаємо, що «авторка» зошита, Катерина Суворова, пройшла через психіатричне «лікування» у зв'язку з належністю до фікціональної «Паперової церкви» та активним місіонерством (порівняємо: «... арешти вірян за їхні переконання все ще залишалися повсякденним явищем. <...> Арешт <...> міг призвести <...> до направлення на психіатричне лікування» [7]). Ми можемо з недовірою ставитися до психіатричної інституції й, навпаки, довірою до нараторки. Утім, реципієнт має змогу доволі швидко помітити, що нараторка не в здоровому глузді, й може припускати, що перебування у психіатричній лікарні завдало шкоди її ментальному здоров'ю.

Як вже було сказано, нотатки адресовано ненародженому синові Катерини Суворової, якого вона втратила після п'ятого місяця вагітності, потрапивши вперше у психіатричну лікарню (про що повідомляється в біографічній довідці). При цьому вона спочатку звертається до нього як до живої дитини. Перший запис у зошиті – інструкція для сина, як він має чинити, якщо щось станеться з нею, матір'ю – має маркери, що вказують на сина як на цілком тілесну істоту, що має свою біографію («вдягни хороші брючки, як на день народження» [3], «навіть якщо буде жарко – терпи» [3] тощо). Свою матір Суворова, звертаючись до сина, називає «бабусею», згадує, як складає для нього книжки у стопки, у подальших записах вона надає йому побутові поради – наприклад, як непомітно для гостей самому з'їсти крем з торта. Але чим далі, тим помітніше стає невідповідність між зображуваною поведінкою Суворової й тим, що вона мала б опікуватися дитиною: «Скільки я не писала сюди? Тиждень? Десять днів? <...> Пробач, пробач, пробач, що я залишила тебе <...> Я лежала всі ці дні» [3] – після цього Суворова записує, що в домі з їжі була лише засохла булка (і не пояснює, як в цей час виживала дитина). Чим далі, тим більше стає наочним, що ця дитина – це певний внутрішній образ в усвідомленні Катерини Суворової. У двадцять третьому записі вона повідомляє, що він надає їй хоробрості та сил, і це навіть дозволило їй сходити в кіно. Хоча вона зазначає, що «ми були в залі», «ми додому бігли» [3], вона постійно збивається на однину: «я дивилася», «я сходила», «я пішла» тощо. Ім'я сина жодного разу не називається, більш того,

в останньому записі Суворова говорить: «Я раптом зрозуміла: у тебе немає й ніколи не було імені» [3]). З біографічної довідки, розміщеної, що важливо, наприкінці тексту (тобто читач у процесі читання має здогадуватися, чи реальна ця адресація, чи образ сина – фікція), стає нарешті достеменно відомим, що дитину вона втратила ще під час вагітності. В такому світлі рецептивна функція адресації, відсутності фізичних підтверджень існування сина, гіпердеталізація і регламентація життя сина стає додатковим маркером того, що його не існує в реальному світі, а ці характеристики його опису, як і безліч різноманітних пестливих звертань – засіб Катерини утвердити цю фікцію у своїй свідомості.

Текст має роздрібнену, фрагментарну будову з численними повторюваними мотивними та структурними елементами. Ця перервність тексту становить ще одне свідчення про травматичний досвід його авторки (Суворової): травма порушує цілісність сприйняття й мислення, що відображається на письмі. Суворова не може утримувати довгі та логічно послідовні роздуми, щоб, наприклад, написати цілісну наративізовану сповідь. Ритмічна повторюваність фраз та слів («Заспокойся, заспокойся» [3], «Господи, Господи, дякую, дякую, дякую тобі» [3], «Я дура, дура, дура, безглузда ідіотка, криворотта, кривоязика, тупа, тупа, тупа» [3], «Ти любов моя, моє маленьке звірення, ти моє щастя. Нічого ніколи не трапиться, я не дам» [3]) має певну ритуальну/магічну/молитовну функцію: звертання до сина мають працювати як захисні формули.

Отже, Катерина пережила травматичний досвід – примусову госпіталізацію і втрату дитини (що становить *втрату/loss* за термінологією Д. ЛаКапри). Це надає текстові «зошита» не тільки документально-сповідного характеру, а ще й ритуального, адже цей текст стає інструментом *acting out/working through*. Між звільненням з першої госпіталізації (липень 1982) та другою (квітень 1983) проходить трохи більше ніж півроку. У цей час вкладається створення зошиту, який, вочевидь, стає первинною реакцією на втрату. Героїня ізолюється від будь-яких згадок про травматичний досвід, наприклад, у третьому фрагменті викидає усі книжки, що так чи інакше пов'язані з лікарняною тематикою: «Айболіта», «якусь гидоту під назвою “З людиною лихो”» [3], «Книжкову лікарню» та «зрозуміло який том Чехова» [3] – імовірно, йдеться про том, що містить повість «Палата № 6».

Текст «зошиту» просякнутий християнською символікою і може бути інтерпретований через християнський код. Катерина Суворова проходить через шлях травми, страждання та – можлива подвійна інтерпретація – пропрацювання травми (у дискурсі *trauma*

studies) або скуплення гріха ненависті (у християнському дискурсі). Її погляд вказує на те, що саме віра допомогла їй пропрацювати травму й вийти з циклу її повторення. Свого ненародженого сина вона часто обережно й чемно порівнює з «сином Марії» («була Марія, а був син Марії; я не дурепа, в Христоси тебе не рихтую <...>, я, навпаки, маю на увазі, що нам-то вже точно боятися соромно» [3]). Це не спроба проголосити себе Богоматір'ю, а скоріше визнання невідворотності страждання. Для Суворової віра – не догма; навпаки, переживши психіатричний досвід, вона намагається позбутися будь-яких догм (навіть відмовляється радити синові книжку з малювання, щоб той малював як хотів, а не як треба). Віра – це постійне переживання любові та милості. Коли Катерина Суворова гине від лікарняної пневмонії через місяць після другої госпіталізації, їй 33 роки – вік Христа.

У структурі «Зошита Катерини Суворової» можна виокремити певний сакральний простір, що створюється через релігійні образи, інтерпретацію християнської символіки тощо. Кожен новий запис у зошиті відмічається хрестом. «Паперова церква», до якої належить оповідачка, називається так через те, що свою релігійну атрибутику, не маючи автентичної, віряни створювали власноруч, малюючи ікони на папері чи вирізаючи їх з художніх альбомів. Також іконографічний простір у романі формується через ілюстрації (що подекуди наслідують православним іконам, як-то ликам святих чи традиційним іконографічним сюжетам), візуально насичені сцени, мотиви святості та жертвовності, а також через сакралізацію матеріальних об'єктів (книжок, дитячого одягу, зроблених власноруч інструментів, наприклад), пов'язаних з метафорично захищеними семантичними просторами: сім'єю, дитинством, домом. Обережне порівняння Катерини і сина з Марією й Ісусом, хоча й в прямому вигляді відкидається оповідачкою, мотивно наслідує іконографічний контекст: іконічні фігури Матері та Сина наповнюються персональним змістом, переосмислюється. Мати усвідомлює свою вразливість, не намагаючись повторити життєпис святих. Оповідачка мимохіть створює текст, у якому її послання нагадують певні ікони-нагадування, що мають зберегти присутність того, хто пише, у свідомості адресата, продовжити існування наратора. Інструкції Суворової синові – не лише побутові поради, а й сакральний жест захисту, що уподібнюється молитві перед іконою.

На мотивному рівні в тексті протиставляються світло й тінь. Спогади про книжки, віршики, дитячі пісеньки відповідають проблискам світла що потрапляють у загальний простір жаху, болю, ізоляції, хворобливості. Колискова про сірого kota на небі, яку Суворова записує у зошит зі словами: «Ти коли не можеш заснути, чи один, чи наляканий, чи плачеш – ти її у голові співай й знай, що це я тобі співаю» [3] – працює як аудіальний еквівалент іконографічного образу.

Для свого «сина» (і, відповідно, для себе) Суворова створює казковий, ескапістський світ, в якому б можна було переховуватися від жахів «зовнішнього» світу й того, що Суворова називає не інакше як «ТАМ» – тобто, вочевидь, психіатричної лікарні. Свого сина вона називає пестливими іменами тварин: «моє маленьке звірення» (I запис-фрагмент), «моє зайченя» (II), «оленя» (III), «пінгвіня» (VI), «моє хом'яченя» (VII), «соколеня» (X), «моє зайнько» (XIII), «ягня» (XXI), «сусленятко» (XXI), «тюленя» (XXII), «козлику мій», «кошеня» (XXIV), «ведмежа» (XXX), «моя золота чапля», «мій журавлику» (XXXI) тощо [3]. Вона використовує казкові епітети («мій хлопчику золотий, срібляний» [3]) і в цілому будує казковий світ. Спочатку Суворова ліпить з пластиліну щось зовсім казкове – «одразу зліпила нам собаку на задніх ногах з повним кошиком грибів», «наліпила нам і грибів, і ялинок, і доріжку...», «і хай буде палац, ні? Хто нам з тобою заборонить жити у палаці, і хай їжаки нам приносять шербет, а білки нас овивають опахалами» [3]. Згодом цей «палац» вона починає розуміти як простір свободи: «влаштую нам там салон з кріслами та диванами, щоб наші друзі приходили і вели з нами розмови, які хочуть і скільки хочуть» [3] (курсив наш. – Д. В.), а потім – як захищений простір: «наш ведмідь буде поруч бігти й нас стерегти» [3]. Раптом з'являється зіставлення з «Вишневим садом»: «Я посадила для нас з тобою вишневий сад. Так-так, я пам'ятаю, чим закінчуються “вишневі сади”, а з нашим все інакше буде» [3] – це пророцтво, вочевидь, не збувається, а Катерина згодом помирає в лікарні. Слід зазначити, що стосовно створюваного нею з казкових та літературних елементів світу Катерина Суворова є демиургом – не Богом, але художником-митцем.

Коли відбувається перша раптова зустріч з психіатром Марком Вайсом, Суворова в паніці ліпить «собаку, жадливого, страшного, страшного собаку Петерса, Петерса зі ста зубами й чотирма крилами» [3], який винен «ледь що» «жертви цю людину, жертви, жертви, жертви» [3]. Після цієї зустрічі Катерина перестає ліпити з пластиліну інтер'єр для «палацу», доручаючи це уявному синові: «я буду уходити [слідити за Вайсом], а ти ліпи пташок» [3].

Зустріч з Вайсом починає поступово руйнувати Катеринину ескапістську стратегію захисту від жахів зовнішнього світу. Поновне проживання травматичної ситуації – зустрічі з психіатром – викликає в ній нову хвилю хворобливої реакції. Вона починає стежити за ним (що можна інтерпретувати як когнітивний початок *working through*), аби віднайти всі його маршрути й ніколи з ним більше не перетинатися, але самий механізм, те, що вона не почала закриватися від джерела своєї

травми, ігнорувати його, а почала його досліджувати, зламав цикл повторення (*acting out*) її переживання. Вона знову замикається в собі й не може «підрахувати, скільки днів знову пролежала» [3]. Першим її дієвим кроком стає те, що вона наважується записати ім'я психіатра – Марк Вайс, помічає поруч із ним доньку Соню, чий футляр зі скрипкою він несе. Чим далі, тим більше психіатр стає в її уяві не уособленням жахиття, а живою людиною (вона неодноразово повторює щодо нього епітет «живий»): «Він відкидав тінь. <...> Раптом я зрозуміла, що під одягом на ньому майка. Вранці він снідав – дрібною яєшнею, сосискою, – надягав на Соню колготки» [3]. Записавши це, Суворова усвідомлює, що в ній «більше немає ненависті» [3]. Проте, малюючи цю зустріч у зошиті, Суворова зображує Соню і футляр, а на місці психіатра малює велику чорну пляму. Руйнування ескапістської фантазії продовжується смертю золотої рибки Марфи, яку Суворова купила неподалік на ринку. Тільки-но Катерина наважується віддати лист зі словами можливого порозуміння Маркові Вайсу, вона остаточно виходить з циклу повторення травми та втрачає зв'язок з матеріальним уявленням про свого ненародженого сина; для неї він залишається недосяжним проявом Бога, вона починає звертатися до нього з великої літери: «О, я зрозуміла, хто ти. Ось хто: Ти Той, Хто був посланий мені як найвища милість, Ти Той, Хто, тримаючи мою руку, вивів мене з пекла» [3] – але вже не може «розгледіти в деталях» [3] його лиця.

Проблема потенційного божевілья наратора викликає паралель з «Записками божевільного» М. Гоголя, проте ці два тексти розвиваються у протилежних напрямках. Якщо умовна «ступінь» божевілья в гоголівському тексті зростає майже до повного розпаду мови й особистості оповідача, хоч і після його максимального духовного зльоту, то динаміка в тексті Л. Горалік дещо інша. Погляд ззовні (інтерв'ю Соні Вайс) оцінює Катерину Суворову як божевільну. Навпаки, погляд зсередини – спостереження за записками самої Катерини – висвітлює динаміку її психічного стану як оздоровчу, адже вона проходить шлях «пропрацювання» (*working through* за Д. ЛаКапрою) травми і позбувається її, залишаючись при цьому у вірі та в християнському дискурсі. Катерина Суворова виглядає божевільною ззовні, проте при погляді зсередини вона якраз виходить з-під тиску репресивної радянської «нормальності», долаючи наслідки травми, завданої їй. Отже, «ненадійність» наратора дозволяє нам говорити про можливість подвійного сприйняття. Зовнішній погляд на Катерину Суворову, імовірно, свідчить про те, що вона остаточно збожеволіла. Внутрішній погляд Катерини Суворової на саму себе свідчить про те, що вона подолала – чи, точніше, інкорпорувала у свій досвід – наслідки травми, завданої їй першою госпіталізацією. Вона зберегла свою віру, зберегла

свою непокірність догмам і тоталітарному устрою навколишнього суспільства, «вийшла з пекла», не зрадивши собі й своїм переконанням.

У тексті роману травма постає як ключовий структурний і семантичний елемент, що визначає наративні стратегії і стає конструктивним фактором у свідомості головної героїні-нараторки. Через щоденникові записи, трансмедіальні вкраплення та псевдодокументальні елементи текст моделює досвід осмислення травматичного минулого. Ненадійний наратор породжує напругу між зовнішнім та внутрішнім поглядом на Катерину зовнішнім та внутрішнім

поглядом на Катерину Суворову. Вигадане місто Тухачевськ постає як певна антиутопічна деконструкція петербурзького міфу, що слугує концептуальним простором, у якому розгортається боротьба оповідачки за збереження власної ідентичності. У цьому просторі реалізується, однак, характерний для петербурзького тексту сюжет загибелі й спасіння на краю безодні. Таким чином, роман Л. Горалік «Зошит Катерини Суворової» можна розглядати як багаторівневий текст, у якому переплітаються мотиви травми, пам'яті, репресивної реальності й пошуку духовного виходу за межі нестерпного.

Список використаної літератури

1. Бежан О. Феномен травми у літературі про катастрофу (на матеріалі сучасної американської та російської прози) // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2013. Вип. 33. С. 33–37. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkpnu_fil_2013_33_9 (дата звернення: 01.02.2025).
2. Владимиров С. Дневник её памяти. Новая Газета – Европа. Культура. 30.05.2024. URL: <https://novayagazeta.eu/articles/2024/05/30/dnevnik-eio-pamiati> (дата звернення: 01.02.2025).
3. Горалик Л. Тетрадь Катерины Суворовой. Москва: Новое литературное обозрение, 2024. 104 с. URL: <http://flibusta.is/b/800775/read> (дата звернення: 01.02.2025).
4. Довганич Н. Пам'ять, травма і література: способи репрезентації та інтерпретації // Українське літературознавство. 2020. № 85. С. 1–14.
5. Маркович М. Моделі наративного уявлення про травму // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (Філологічні науки). 2021. № 18. С. 48–56. DOI: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.7>
6. Оборин Л. В клеточку. Da Magazine. Книги. 02.08.2024. URL: <https://magazine.dadada.live/reviews/v-kletochku> (дата звернення 01.02.2025).
7. Пивоваров Н. Ю., Попов А. Д. Словом и делом: религиозный вопрос в сообщениях органов государственной безопасности в ЦК ВКП(б)/КПСС (1950-е – первая половина 1960-х гг.) // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2022. Т. 13. Выпуск 6 (116). DOI: <https://doi.org/10.18254/S207987840021693-1>
8. 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. 107–111.
9. Топоров В. Петербургский текст. Москва: Наука, 2009. 820 с.
10. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. 156 p.
11. LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. 221 p.
12. Schmid W. Narratology: an introduction. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH, 2010. 258 p.

Надійшла до редакції 04 березня 2025 р.

Прийнята до друку 12 квітня 2025 р.

References

1. Bezhan, O. (2013). *The phenomenon of trauma in catastrophe literature (Based on contemporary American and Russian prose)*. In *Scientific Works of Kamianets-Podilskyi National University named after Ivan Ohienko. Philological Sciences*, (33), 33–37. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkpnu_fil_2013_33_9 [in Ukrainian].
2. Vladimirov, S. (2024, May 30). *Her memory diary*. Novaya Gazeta – Europe. Culture. Retrieved from <https://novayagazeta.eu/articles/2024/05/30/dnevnik-eio-pamiati> [in Russian].
3. Goralik, L. (2024). *The notebook of Katerina Suvorova*. Moscow: New Literary Review. Retrieved from: <http://flibusta.is/b/800775/read> [in Russian].
4. Dovhanych, N. (2020). Memory, trauma, and literature: Methods of representation and interpretation. *Ukrainian Literary Studies*, (85), 1–14 [in Ukrainian].
5. Markovich, M. (2021). *Models of narrative representation of trauma*. In *Literary Process: Methodology, Names, Trends. Collection of Scientific Papers (Philological Sciences)*, (18), 48–56. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.7> [in Ukrainian].
6. Oborin, L. (2024, August 2). In a grid. Da Magazine. Books. Retrieved from: <https://magazine.dadada.live/reviews/v-kletochku> [in Russian].

7. Pivovarov, N. Y., & Popov, A. D. (2022). By word and deed: The religious issue in reports of state security agencies to the Central Committee of the CPSU (1950s – first half of the 1960s). *Electronic Scientific and Educational Journal "History"*, 13(6), Article 116. <https://doi.org/10.18254/S207987840021693-1> [in Russian].
8. Pukhonska, O. (2016). Traumatic memory and national identity: The post-totalitarian version of mutual influence (Based on contemporary Ukrainian literature). *Literary Process: Methodology, Names, Trends. Philological Sciences*, (7), 107–111 [in Ukrainian].
9. Toporov, V. (2009). *Petersburg text*. Moscow: Nauka [in Russian].
10. Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*. Johns Hopkins University Press [in English].
11. LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press [in English].
12. Schmid, W. (2010). *Narratology: an introduction*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH. 258 p. [in English].

Submitted March 04, 2025.

Accepted April 12, 2025.

Daniil Vlasov, PhD candidate, Department of History of Foreign Literature and Classical Philology, V. N. Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Square, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: abcdmult@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0007-8681-8389>

Post-traumatic narrative and strategies of overcoming trauma in the novel “The Notebook of Katerina Suvorova” by Linor Goralik

The article examines the novel *The Notebook of Katerina Suvorova* by Linor Goralik through the prism of narrative strategies of representing trauma. Particular attention is paid to the artistic representation of the traumatic consequences of punitive psychiatry, which are considered in a broad socio-cultural and historical context. The work uses an interdisciplinary approach that combines the concepts of trauma studies and narrative theory, in particular the concepts of “acting out” and “working through” (D. LaCapra), as well as the concept of an unreliable narrative instance.

The analysis of the text shows that the narrative structure of the novel is based on fragmentation, repetitive motivational elements, and pseudo-documentary inserts that emphasize the traumatic experience of the protagonist. The fictional city of Tukhachevsk, where the story takes place, appears as an inversion of the St. Petersburg myth, which creates an additional level of interpretation of the space of repression and alienation. Particular emphasis is placed on the escapist mechanisms used by the protagonist to compensate for the loss of her unborn child: the imaginary world, saturated with Christian symbolism, is gradually destroyed by external circumstances, which accompanies the process of working through trauma. The protagonist's imaginary world appears not just as a means of protection from reality, but as a complex mechanism of transformation of traumatic experience, which allows us to trace the fine line between the experience of loss and the possibility of comprehending it.

The article also discusses the problem of an unreliable narrator and the double coding of the text: the external view evaluates Katerina Suvorova as a madwoman, while her internal narrative testifies to the process of integrating traumatic experience. Thus, the author of the article suggests reading Goralik's novel not only as a text about repression and its consequences, but also as a multilevel artistic reflection on the mechanisms of memory, spiritual resistance, and reconstruction of the traumatic past.

Keywords: trauma, unreliable narrator, narrative strategies, Christianity, escapism, St. Petersburg myth.
