

ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ РИС ‘НОВОЇ ЩИРОСТІ’ В РОМАНІ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ АМАДОКА

ТЕТЯНА ГРЕБЕНІУК

Запорізький державний медичний університет, Запоріжжя – Україна
s_gtv@ukr.net; ORCID: 0000-0003-1910-5411

ARTYSTYCZNE UCIELEŚNIENIE CECH ‘NOWEJ SZCZEROŚCI’ W POWIEŚCI SOFII ANDRUCHOWYCZ *AMADOKA*

TETIANA HREBENIUK

Zaporoski Państwowy Uniwersytet Medyczny, Zaporozże – Ukraina

STRESZCZENIE. W artykule poddano analizie powieść Sofii Andruchowycz *Amadoka* jako artystyczną eksplikację istotnego we współczesnych badaniach socjohumanitarnych pojęcia postpamięci, zaproponowanego przez Marianne Hirsch, czyli „struktury inter- i transpokoleniowego przekazu traumatycznej wiedzy i doświadczenia”. Sofia Andruchowycz proponuje czytelnikowi rodzaj eksperymentu – zaszczepienia sztucznych wspomnień, transmitowania traumatycznych przeżyć poprzednich pokoleń człowiekowi, który stracił pamięć z powodu rany odniesionej na wojnie w Donbasie. Celem pracy jest analiza zmysłowości powieści *Amadoka* w kontekście kojarzonego ze światopoglądem metamodernu etycznego i estetycznego ruchu ‘nowej szczerości’. W szczególności przedmiotem uwagi jest realizacja w powieści ukraińskiej pisarki takich cech artystycznego ruchu ‘nowej szczerości’, jak poważny, nieironiczny ton narracji; odwoływanie się do emocji, uczuć na kartkach książki (lub zauważanie ich nieobecności tam, gdzie powinny być); świadomość sprzeczności i ambiwalencji ludzkich uczuć; wątpliwości podmiotu co do jego własnej zdolności do bycia szczerym; manipulacja wiarą i zaufaniem czytelnika; waga tego, co zostało „poza stroną”.

Słowa kluczowe: powieść *Amadoka*, postpamięć, nowa szczerłość, metamodernizm, narracja

THE ARTISTIC EMBODIMENT OF THE FEATURES OF ‘NEW SINCERITY’ IN SOFIA ANDRUKHOVYCH’S NOVEL *AMADOKA*

TETIANA HREBENIUK

Zaporizhzhia State Medical University, Zaporizhzhia – Ukraine

ABSTRACT. The article deals with the novel *Amadoka* by Sofia Andrukhovych as a explication in fiction of Marianne Hirsch’s notion of ‘postmemory’. This notion, which is of great significant in contemporary social studies and humanities, means a “structure of the inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience”. What Sofia Andrukhovych offers the reader is something of an experiment – implanting artificial memories, transferring the previous generations’ traumatic experience to a person who has lost their memory by being wounded in the Donbas war. The aim of the research is to analyse the sensual nature of the novel *Amadoka* in terms of ‘New Sincerity’, an aesthetically and ethically relevant trend associated with the metamodern worldview. The primary focus is on how features of the ‘new sincerity’ are expressed in Andrukhovych’s novel. These features include: seriousness and a lack of irony in narrative; reference to emotions and feelings in the novel (or a fixation with their absence in the moments where they should have been present); awareness of the contradictory nature and ambivalence of human feelings; the individual’s doubts in his or her ability to be sincere; manipulations with the reader’s faith and trust; and the importance of that was left “off the page”.

Keywords: the novel *Amadoka*, postmemory, ‘new sincerity’, metamodernism, narrative

Вихід друком роману *Амадока* Софії Андрухович, безперечно, став одним із найважливіших явищ літературного життя України 2020 року. Авторка цього величезного за обсягом твору звертається в ньому до широкого кола тем, які були об’єктом художньою уваги у світовій і українській літературі й раніше – Голокост, друга світова війна, тоталітаризм, конфлікт митця з владою тощо. Але інтерпретація цих проблем Софією Андрухович надзвичайно свіжа й оригінальна. Можна сказати, що твір письменниці являє собою художню експлікацію широковживаного сьогодні поняття *постпам’яті*, запропонованого професоркою Колумбійського університету Маріанною Гірш [Hirsch 2008]. Постпам’ять, за словами М. Гірш, – це „структура інтер- і транспоколінневої передачі травматичного знання й досвіду” [Hirsch 2008: 106]. Вона відбиває ставлення нащадків покоління, яке пережило травматичний досвід, до пережитого батьками. Ідеться про міжпоколінневу передачу інформації щодо певних подій, у результаті якої можуть сформуватися власні спогади про них, навіть за умов великої часової дистанції, яка унеможливає присутність при них того, хто „згадує”. З’ясовуючи умови формування постпам’яті, М. Гірш аналізує життя дітей, чії предки були жертвами Голокосту – так званого постпокоління. У романі *Амадока* ідея постпам’яті

буквально вербалізується твердженням одного з персонажів твору професора Криводяка:

Час відмотується назад [...], коли моє фізичне існування було ще рішучим чином не передбачене, не запідозрене, і попри це – мене не полишає відчуття, яке я ніяк не можу раціоналізувати, що туди простягається моя пам'ять, яка повинна бути функцією мого фізичного мозку [...] Я, виявляється, виникаю з пам'яті, а не з заплідненої яйцеклітини [Андрухович 2020: 68].

У романі репрезентовано формування наративу травми кількох поколінь українців – катів, жертв, свідків злочинів і трагедій. Причому механізми цієї наративізації подекуди виглядають дещо химерними й парадоксальними, як от процес прищеплення героєві твору псевдоспогадів – деталізованої й підкріпленої предметними доказами історії нібито його родини, до якої він насправді не належав. Ідея постпам'яті, як така, що має своїм осердям травму, несе в собі колосальний емоціогенний потенціал. І наратив роману *Амадока* реалізує цей потенціал із надзвичайною впливовою силою. Розглядаючи природу імплікованої оповіддю твору читацької емпатії, не можна оминати увагою такого етико-естетичного руху сучасності, асоційованого зі світоглядом метамодернізму¹, як 'нова щирість'.

Метою дослідження є аналіз чуттєвості роману *Амадока* в контексті такого етико-естетичного руху сучасності, асоційованого зі світоглядом метамодернізму, як *нова щирість*. Поняття 'нової щирості' було адаптоване до літературознавчого дискурсу американським письменником-метамодерністом Девідом Фостером Воллесом у 1993 році. У своєму есеї *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* митець розглядає ситуацію тотального поширення асоційованої з постмодерним світоглядом іронії на телебаченні й у художній літературі й прорікає майбутню реакцію на неї – прихід у літературу нових „антибунтівників”, які плекатимуть цінність буквального значення й повагу до „старих немодних людських проблем і емоцій” [Wallace 1993: 192]. Воллес протиставляє стигматизації постмодерністів, звинувачуваних публікою в нігілізмі, анархізмі, соціалізмі тощо, стигматизацію нових „антибунтівників” за банальність, сентиментальність, довірливість, мелодраматизм.

Врешті, оскільки ідея очікуваної й неминучої заміни постмодерністської іронії реанімованою новітньою щирістю в 1990-ті вже ширилась у повітрі, прозріння Д. Воллеса було з ентузіазмом підхоплене й розвинуте в гуманітарних студіях. Тим більше, що запит на примат загальнолюдських цінностей у творчості особливо загострився після теракту 11 вересня 2001 року. Так, Джессі Торн у своєму *Маніфесті Нової щирості* резюмує: „Іронія померла.

¹ Підстави розглядати твори С. Андрухович у системі літературного метамодернізму розглядаються в іншій статті авторки [Гребенюк 2018: 163].

У тому, що можна назвати „Світ після 09/11”, не знайшлося би місця для такої надзвичайно неприємної форми дискурсу. Вона має бути замінена лагідною, незіпсутою щирістю” [Thorn 2006].

Проте із плином часу після подій 11 вересня стало очевидним, що повністю скидати іронію з рахунку або ж уважати ‘нову щирість’ простим поверненням до постмодерного світогляду було би помилкою. Адам Келлі стверджує, що запропоновану Воллесом ідею щирості, панування „буквального значення”, яка прийде на зміну постмодерній іронії в межах сучасного ‘постпостмодернізму’², таки слід трактувати дещо ширше. Адже щирість, як будь-який феномен, виражений через мову, має сприйматися у зв’язках із протилежними поняттями, зокрема, іронією й маніпуляцією. „Щирість завжди може бути сприйнятою як маніпуляція, яка дає нам зрозуміти, що щирість залежить не тільки від чистоти, а й від довіри й віри: якби я або інший був упевнений, що я щирий, поняття щирості втратило би своє нормативне значення”, – стверджує А. Келлі [Kelly 2016: 201], суголосно з поглядами Ернста ван Альфена й Міке Баль, Лі Константину [Alphen, Bal 2009; Konstantinou 2017] та ін. Також А. Келлі пояснює складність, амбівалентність і глибину феномену ‘нової щирості’ вагомістю для сприймання позатекстових смислів: „Те, що відбувається поза межами сторінки, поза репрезентацією, залежить від запиту й реакції іншого; цей інший, на якого я реагую й на чий реакцію очікую, є для багатьох письменників Нової щирості актуальним читачем тексту” [Kelly 2016: 205]. Тож соціокультурні смисли як рецептивний фон читання сьогодні беруться до уваги й автором при написанні твору, й критиками при його інтерпретації.

Помежовість феномену ‘нової щирості’, який виник на противагу постмодернізму й визначив собою чуттєвість метамодернізму, відбилася в тому, що автори, які пишуть у цьому тренді, часто вдаються до окремих постмодерністських формальних технік, наповнюючи їх зовсім новим змістом. Так, за спостереженням Мартіна Пола Іва, представники ‘нової щирості’ відкидають постмодерністську іронію, продовжуючи активно експлуатувати закорінену в той же постмодернізм ідею недовіри до самоавтентичності індивіда [Eve 2018: 39]. Згадаймо, наприклад, художнє опрацювання ідеї сумніву у власній справжності в оповіданні Д.Ф. Воллеса *Старий добрий неон*, протагоніст-наратор якого вирішує покінчити життя самогубством через те, що відчуває себе „фальшивкою”, людиною, нездатною любити. Ідея сумніву суб’єкта у власній здатності бути щирим могла би маркувати твір і як постмодерністський, якби оповідь, позбавлена (або майже позбавлена) іронічного модусу, не надавала цій ідеї трагічного, по суті, екзистенціалістського звучання.

Цілком закономірно, що зміст терміна ‘нова щирість’ поступово кристалізується й дещо трансформується з плином часу. Останніми роками виникають

² Сміслові наповнення цього поняття у А. Келлі майже збігається зі змістом терміна ‘метамодернізм’, експлікованого, наприклад, у праці [Akker, Vermeulen 2017].

питання щодо послідовності дотримання принципів 'нової щирості' самим Д.Ф. Воллесом, світогляд якого постав на основі постмодернізму, а отже, текстувальна гра, маніпулювання масками, іронія настільки вкорінилися в його стиль, що дослідникам важко однозначно обмежити їх ужиток тільки сферою форми. Наприклад, Корі М. Хадсон закликає не судити про художні твори письменника, спираючись на тези, які він проголошував у своїх есеях, інтерв'ю і критичних працях. Адже попри маніфестований Воллесом намір бути щирим і своїми творами „зробити читача менш самотнім”, насправді в його текстах демонструється „непроникність меж свідомості” суб'єкта [Hudson 2017: 10]. Ен Саніянґ розглядає воллесівську чуттєвість як поєднання щирості з інтеграцією суб'єкта в довколишній світ, що виражається в соціальному партнерстві, політичній відкритості й лінгвістичній ясності [Ahn 2019].

Також важливою рисою 'нової щирості' у порівнянні з щирістю допостмодерною є наявність специфічного зв'язку між автором і читачем, який постав на підвалинах постмодерністської метатекстувальності. Саме за такої позиції – з позатекстового читачького погляду – розглядає 'нову щирість' Метью Балліро, характеризуючи її як „спосіб інтерпретації” твору [Balliro 2018]. Згадувана вище внутрішня адресованість автора твору до чогось „поза межами сторінки” формує характер цього зв'язку.

Тож говорячи про втілення на сторінках роману *Амадока* рис 'нової щирості', насамперед розглянемо такі його характеристики, як серйозність, неіронічність оповіді; апелювання до емоцій, почуттів на сторінках твору (або фіксація їх відсутності там, де вони мали би бути); нездатність суб'єкта переживати емоції; усвідомлення суперечливості й амбівалентності людських почуттів та емоцій; маніпулювання вірою й довірою читача; вага того, що залишилося „поза межами сторінки”. Оповідь *Амадоки* умовно складається з трьох частин: сучасність, у якій жінка (Романа) намагається повернути пам'ять чоловікові, постраждалому від війни на Донбасі, оповідаючи йому історії його родини; історія предків Богдана (зокрема, його баби Уляни) на тлі трагедії Голокосту; есеїстична частина, присвячена здебільшого долі Віктора Петрова й митців Розстріляного відродження. Також С. Андрухович включає до свого широкого епічного наративу й життєві історії Йогана Георга Пінзеля, Григорія Сковороди та засновника хасидського руху Баал Шем Това.

Здебільшого романна оповідь серйозна й виважена, подекуди позначена включенням філософських узагальнень, авторськими відступами про долю України й українців у історичних катаклізмах ХХ століття. Авторка *Амадоки* видається саме тим автором-„антибунтівником”, який не боїться бути серйозним і сентиментальним, про яких писав Воллес у 1993-му році. Ця специфіка стилю, асоційована з ' новою щирістю', найкраще уявляється в порівнянні з постмодерністським наративом. Наприклад, зіставляючи стиль викладу схожих інвективних уривків *Рекреацій* Юрія Андруховича й *Амадоки* Софії

Андрухович, помічаємо, що там, де автор *Рекреацій* таки знаходить шпарину для іронії й гри з мовою, знижуючи цим градус трагізму, авторка *Амадоки* не боїться бути серйозною, надаючи своїм міркуванням глибоко трагічного звучання:

<i>Рекреації</i>	<i>Амадока</i>
Вони все спалили, вони все спалили, вони все спалили, вони всіх убили, вони все жжери, вони все зламали, вони все забрали, вони все змішали. ... Вони не всіх вивезли, трохи нас лишилося, трохи нас лишилося, вони не все спалили, вони не все забрали, вони не всіх загризли, вони нас любили, вони нам помогли [Андрухович 2005: 80]	Люди навколо гинули потоком, а якщо дивом виживали, то – зламані, доведені до краю, божевільні, апатичні, дезорієнтовані, зневірені. Люди втрачали будь-які сенси. Понівечені, випатрані, вони нерідко мріяли про звільнення смертю – але й смерть не приходила швидко, залишаючи їх страждати посеред розтягнутої в часі агонії психічної хвороби, паралічу, цілковитої безпорадності [Андрухович 2020: 709]

Проте оповідь *Амадоки* не є повністю позбавленою іронії. Зокрема тоді, коли оповідь пов'язана з певним персонажем (протагоністом у межах якоїсь частини або часової площини твору), бачимо елементи м'якої іронії, яка, по суті, є виявом феномену самоіронічності³, ознакою індивідуально-авторського стилю С. Андрухович. Наприклад: „Рома бачила, що водій перед зеброю широко усміхається їй і жестикулює, але вона продовжувала йти, тому що жоден водій із такою осяйною усмішкою і в такій розкішній машині за законами світобудови не міг подавати їй сигналів” [Андрухович 2020: 40]. Саме таку іронію – доброзичливу, позбавлену руйнівного потенціалу, який вона мала у межах постмодерного світогляду, Лі Константину йменує постіронією [Konstantinou 2017].

Софія Андрухович майстерно і тонко, без зайвої афектації подає сильні, глибокі почуття, гострі емоції персонажів. У оповіді гострота емоцій передається через учинки дійових осіб (інтерн Щипаняк буде схованку, щоби порятувати від смерті кохану Іду Крігель), через асоціювання почуття любові зі смертю (малі Уляна і Пінхас ризикують життям, біжучи перед поїздом у тунелі – [Андрухович 2020: 227]), через глобалізацію власного почуття героями („Їхня любов була могутня і притягувала до себе, як притягує ядро Землі” [Андрухович 2020: 429]). Саме зводячи своє почуття до планетарного масштабу, Уляна вирішує, що, поєднавшись, „вони з Пінхасом спричинили війну” [Андрухович 2020: 429], тож вони мусять спокутувати цю провину, жертвуючи власними життями.

Іншим полюсом передачі гостроти переживань персонажів є нездатність переживати емоції в найтрагічніші моменти. Така емоційна атрофія є резуль-

³ Найчастіше об'єктом іронії виступає саме Романа як персонаж, найближчий до інстанції імпліцитного автора, або, швидше, деміурга, який творить художньо-ментальний світ.

татом надмірних, нелюдських випробувань, як-от, переживання малої Фейги (згодом – Галі), яка втратила в Голокост усю родину й трохи не загинула сама. Відсутність переживань, значуща пустота здебільшого сприймається самим суб'єктом як ненормальна, дивна. Наприклад, Богдан (зі слів Романи) дивується власній беземоційності на похоронах баби Уляни, яка виростила його; Уляна не відчуває жалю до хворих, якими опікується в госпіталі, а також не відчуває жалю до себе. Результатом індивідуальної й колективної травми є подальша відсутність у травмованого покоління навіть базових, материнських почуттів. Через це страждають їхні діти, зокрема Галина донька й син Уляни. Зазначимо, що травма як чинник нездатності персонажа до емоцій є прикметною рисою текстів 'нової щирості'. Але якщо здебільшого йдеться про травму одиничну, приватну, пов'язану з вихованням і обставинами життя окремого персонажа (як-от, наприклад, протагоніста оповідання Д.Ф. Воллеса *Старий добрий неон*, який вважає себе фальшивкою через нездатність любити), то в романі С. Андрухович проблема сягає масштабу кількох поколінь: перше – травмоване – нездатне відчувати, а друге (попстокілля в термінології М. Гірш) і частково навіть третє – страждають через брак любові, невміння любити, й болісно вибудовують свої власні механізми проявів почуття й реакцій на чужі почуття до себе. Чого варте, наприклад, кохання Професора Криводяка й Зої, химерним виявом якого стає змінення Професором зовнішності коханої.

Почуття персонажів роману *Амадока* подані як суперечлива й амбівалентна стихія. Не кожен із них наділений здатністю навіть визнати наявність у власній емоціосфері неприємних складових, а тим більше дати собі з ними раду – „бо почуття не схожі на чисті барви: вони завжди сплави. Любови не буває без провини, сорому, неповноцінності, залежності, заздрости [...]”. І те, що людина не здатна збагнути необхідності й сили власних слабкостей, не дозволяє їй любити, відштовхує від любови туди, де слабкості критично переважають” [Андрухович 2020: 566]. Страждає від власного перебування на межі між катами і жертвами Василь Фрасуляк, який удень копає могилу для жертв розстрілів, а вночі носить їжу родичкам розстріляного Авеля. Уляні соромно за те, що вона спершу відчуває „жаль і огиду” до її коханого Пінхаса, зустрівши його, скаліченого й змірнілого, під порогом своєї хати. Уляна і Нуся зляться на порятовану їхньою родиною малу Фейгу, ведучи її до лісу, адже дівчинку важко нести, а йти сама вона не може.

Почуття й емоції персонажів твору подаються в оповіді з безжальною чесністю. Проте така чесність, відвертість, замість того, щоби відштовхнути читача, дає інший ефект, притаманний естетиці 'нової щирості' – ефект наближення, співпричетності до чужого світу. Адже сучасний, післяпостмодерний, читач і не повірив би одновимірному зображенню, монохромному забарвленню образів. Власне, ця неодновимірність була засадничою для авторки

при створенні роману. Шукаючи „спосіб, ключ, інтонацію, яка дасть можливість розповідати історію неупереджено” [Платонова 2020], С. Андрухович стверджує, що він – у співчутті, вбачаючи цілющий ефект не в повному розумінні іншого, адже воно неможливе, а навіть у спробах, намаганнях зрозуміти іншого. У інтерв’ю Володимиру Єрмоленку письменниця маніфестує: „Я не думаю, що, наприклад, людям зі сходу України коли-небудь може стати по-справжньому близькою історія Галичини. Але вистачить трохи більше про це знати – і це вже буде багато” [Єрмоленко 2020].

Прикметною рисою оповіді творів С. Андрухович взагалі й *Амадоки* зокрема є маніпулювання вірою й довірою читача. Прийом недостовірної нарації, використовуваний авторкою, наприклад, і в романі *Фелікс Австрія*, у оповіді *Амадоки* реалізований надзвичайно винахідливо, в різних варіаціях, за різних умов і обставин.

Насамперед уточнимо, що наратологічна проблема недостовірної оповіді уперше виокремлена Вейном Бутом у зв’язку з поняттям ненадійного наратора. Дослідник стверджує: „Я назвав надійним оповідача, який говорить або діє відповідно до норм твору (тобто норм імпліцитного автора), і ненадійним – оповідача, який цього не робить” [Booth 1983: 158–159]. У цій розвідці під недостовірною нарацією розуміємо „запрограмовану автором стратегію інтерпретації твору, засновану на сумніві читача у відповідності змісту оповіді наратора до картини світу твору з його системою цінностей і орієнтирів, до характерів персонажів та стосунків між ними, урешті, до ролі й функцій самого наратора в оповідній структурі твору” [Гребенюк 2016: 14]. Недостовірна оповідь розглядається як специфічна наративна стратегія, яка може реалізувати різноманітні художні завдання [див.: Вещикова 2017: 110–136]. Атрибутом цієї стратегії, насамперед, є наратор, і саме його тип (гомодієгетичний, гетеродієгетичний) визначає особливості розгортання стратегії.

У структурі оповіді *Амадоки* недостовірність наративу, пов’язаного з Романою, є очевидною⁴. Формально наратив цей здебільшого гетеродієгетичний – зокрема, в першій частині твору. Але події й ситуації подаються зі суб’єктної позиції Романи. У зв’язку з цим можна вдатися до поширеного в наратології терміна *фокалізація*, але оскільки він апелює переважно до сенсорно маркованих (здебільшого візуальних) характеристик викладу, а не до світоглядних основ оповіданого, більш відповідним видається запропонований Монікою

⁴ У зв’язку з проблемою недостовірності нарації може постати питання правомірності застосування цього терміна до гетеродієгетичної оповіді, яка переважає в *Амадоці*. Це питання розглядається в праці [Гребенюк 2016], де обґрунтовується теза: „Будь-яка нарація – гомодієгетична або гетеродієгетична, в інтра- або екстрадієгетичних умовах – може виступати недостовірною залежно від наміру створення художнього тексту. У випадку, коли твір стає площиною гри автора з читачем, авторською інтенцією може бути навмисне введення реципієнта в оману наративними засобами або навіювання сумніву щодо цілком достовірно викладеного художнього матеріалу” [Гребенюк 2016: 18–20].

Флудернік термін *психостиль* (*mind style*) – „різновид письма, в якому використання протагоністами конкретних лексичних і синтаксичних особливостей говорить про специфічний спосіб мислення, що розкривається шляхом репрезентації в тексті їхньої свідомості й психічних процесів” [Fludernik 2009: 85]. Характерно, що даючи приклади психостилю в літературних творах, М. Флудернік зазначає, що синтаксична й лексична специфіка оповіді в текстах дають враження викладу „з точки зору” протагоніста, – і в такий спосіб пов’язує поняття психостилю й фокалізації.

У другій частині *Амадоки* оповідь побудована у формі коментарів до фотографій родини Фрасуляків (здебільшого зроблених Христею), іноді як гомодієгетична нарація, адресатом якої є Богдан, іноді як третьоособова оповідь. Переходи гомодієгетичної оповіді в гетеродієгетичну, під егіду „всезнаючого наратора” відбуваються часто й подекуди непомітно для читацького сприйняття. Причому можна сказати, що тут швидше не гомодієгетичний наратор вивисується до компетенцій усезнаючого гетеродієгетичного, а навпаки – оповідь третьоособового усезнаючого наратора (а точніше, психостиль) подекуди редукується до гомодієгетичних фрагментів оповіді Романи. І вся ця складна конструкція є експліцитно й імпліцитно метатекстуальною: експліцитно, бо протагоністка Романи творить для Богдана текст минулого його родини, і робить це ґрунтовно, відповідально, попередньо вивчивши документальні джерела й свідчення очевидців; імпліцитно – тому що в ширшій перспективі бачимо, як таємнича метафорична сутність із іменем Романи, яке натякає на деміургічність творення романного світу (і перегукується з інстанцією імпліцитного автора), текстуалізує замовчувану й трагічну історію Голокосту і поневірянь українського народу під час історичних катаклізмів ХХ століття.

Спочатку оповідь, пов’язана з Романою, викликає довіру читача, адже з перших сторінок протагоністку показано в інтимні моменти стосунків із „її чоловіком”. Власне, психостиль як техніка опису сцени сексу гранично суб’єктивізує й тонко інтимізує оповідуване, а отже сприяє довірі читача до того, про що йдеться далі. Навіть певна екстравагантність, нелогічність поведінки Романи, відсутність даних про її родину, походження, особисту драму, історію її шрамів не руйнує цієї довіри. Підозри щодо достовірності оповідуваного приходять після того, як Романа починає опікуватися Богданом і оповідати йому історії, які не узгоджуються із поданим раніше матеріалом оповіді.

Твердження про те, що протагоністка раніше мешкала разом із Богданом, вступає в суперечність із оповіданою на початку історією її знайомства з Богданом у музеї. А отже, описаний нею епізод першої зустрічі з ним у селі, куди його викликали як експерта щодо справжності скульптури Пінзеля, історія викрадення ними статуї Пінзеля вже виглядають як чиста вигадка й підривають читацьку довіру. По суті, після втрати довіри до історії Романи акцент

при читанні зміщується вже на інше – на з'ясування, для чого протагоністка фабрикує історії, які не відповідають внутрішньотекстовій істині? І до чого врешті призведуть її деміургійні зусилля?

Мотиви дівчини до кінця не зрозумілі, можливих пояснень⁵ може бути декілька, серед яких найімовірнішими видаються такі:

– Вона впізнає Віктора, який приходив у архів читати листи Петрова і в якого вона закохана, хоче зблизитися з ним і занурює в чужу реальність, аби уподібнити його агресивно-сепаратистський світогляд до власного, національно свідомого, можливо, зумовленого походженням самої Романи, яке так і залишається загадкою у творі.

– Романа настільки закохується в саму історію родини Фрасуляків, що обирає собі пораненого хлопця (якого вона впізнала і який їй подобався) як відповідну модель для актуалізації цієї історії, „вживлення” її в людську пам'ять – можливо, для спокути родових і власних гріхів Віктора перед людством.

Проте можлива мотивація вчинків протагоністки цими варіантами не обмежується. Очевидно, що кожен читач має власне право на спів-творення текстової реальності. І той, хто звик у ході читання твору отримувати відповіді на порушені в оповіді питання, приречений залишитися розчарованим через нерозв'язність когнітивного дисонансу або неможливість реципієнтської ідентифікації з персонажем⁶. Власне, право на довільність і суб'єктивність трактування подій вводиться на сторінки твору й у контексті довільно-емоційного трактування фактів, реалізованого нині в межах поняття постправди. У романі показано, як легко засоби масової інформації маніпулюють думкою аудиторії, деформуючи сприйняття фактів зверненнями до емоцій. „Брехня, замішана на емоціях, надто легко набуває форми правди. Закликаю вас дослухатися до власних сердець” [Андрухович 2020: 810], – говорить телеведуча в програмі, присвяченій стосункам Романи й Богдана.

Досліджуючи вплив постправди на сферу літератури в сучасному світі, Ярослав Поліщук застерігає від небезпек, які криються в цьому явищі, особливо під час гібридної війни [Поліщук 2020: 61]. Розмивання межі між реальністю й вигаданим світом, яке підважує заснований на фактах світогляд, на

⁵ Резюмуємо на підставі текстових підказок, як-от, що справжній Богдан навіть після їх випадкової близькості був їй абсолютно байдужий і тому навряд чи Романа насправді його кохас, або ж спроб Романи відгородити чоловіка від усього, пов'язаного з Петровим або Сквородою, якими у своєму справжньому житті цікавився Віктор, або ж згадка Коротульки Саші про те, як Романи подобався Віктор.

⁶ Див, наприклад, відгуки на „Амадоку”, розміщені на ресурсі Goodreads: https://www.goodreads.com/review/show/3332520599?book_show_action=true&from_review_page=1, https://www.goodreads.com/review/show/3674321187?book_show_action=true&from_review_page=1 (25.12.2020).

очах читача моделюється в *Амадоці*, наприклад, коли протагоністка відчуває надзвичайну спорідненість із людьми із соцмереж, які читають її вигадану історію стосунків і вірять їй. Кредо Романиної фанатки „Ми знаємо, бо ми бачимо, бо ми відчуваємо, бо ми лайкаємо і ми коментуємо” [Андрухович 2020: 813] звучить гротескно, і тим страшніше, що воно відбиває реальність новочасної чуттєвості.

Надзвичайної ваги при сприйманні твору *Амадока* набуває позатекстова реальність (те, що залишилося „поза межами сторінки”), зокрема, події війни на Донбасі. Хоча центральна колізія твору пов’язана з наслідками поранення персонажа на цій війні, самі військові події оприявнюються у творі мінімально. Війна утворює своєрідну значущу смислову лакуну в оповіді твору, виступаючи закономірним наслідком браку пам’яті, відсутності рефлексії минулого травматичного досвіду й на національному, й на індивідуальному рівнях.

Отже, оповідь роману Софії Андрухович *Амадока* може розглядатися в парадигмі руху *нової щирості*. Серйозність, заміна постмодерної іронії метамодерною постіронією, зображення у творі сильних, глибоких почуттів, які сягають в уяві протагоністки планетарного масштабу й мають бути оплачені ціною життів, – саме такий емоційний модус оповіді про історичні трагедії, що розгортаються в Україні ХХ століття. Наратив роману викликає довіру читача завдяки показу всієї складності й суперечливості людської психіки в її реагуванні на біль і травму. Серед специфічних механізмів цього реагування – взаємонакладання протилежних емоцій і почуттів (огида й любов, гнів і доброта), позірна нездатність суб’єкта до звичних людських переживань, емоційно забарвлена „пам’ять” індивіда на події, в реальності пережиті не ним самим, а його предками.

Список використаної літератури

- Вещикова О.С., *Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка)*, дис. ... канд. філол. наук, Запоріжжя, 2017.
- Гребенюк Т., *Свобода й етика в літературі метамодерного світу: український вимір*, [в:] „Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна Серія «Філологія»”, 2018, вип. 78, с. 160–164.
- Гребенюк Т., *Феномен недостовірної нарації в системі сучасних наративних студій*, [в:] „Слово і Час”, 2016, № 6, с. 12–21.
- Єрмоленко В., „*Ми живемо в озері забуття*” – інтерв’ю з письменницею Софією Андрухович, [в:] Електронний ресурс: <https://hromadske.ua/posts/mi-zhivemo-v-ozeri-zabuttya-intervyu-z-pismenniceyu-sofiyeyu-andruhovich> (26.12.2020).

- Платонова А., *Софія Андрухович: „Коли людина повертає собі спогади, вона повертає собі себе”* [Інтерв'ю], [в:] Електронний ресурс: https://lb.ua/culture/2020/04/01/454180_sofiya_andruhovich_koli_lyudina.html (26.12.2020).
- Поліщук Я., *Література у свімі постправди*, [в:] „Слово і Час”, 2020, № 6, с. 57–71.
- Ahn S., *New Sincerity, New Worldliness: The Post-9/11 Fiction of Don DeLillo and David Foster Wallace*, [in:] “Critique: Studies in Contemporary Fiction”, 2019, 60:2, p. 236–250.
- Akker R. van den, Vermeulen T., *Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism*, [in:] “Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism”, London–New York: Rowman & Littlefield International Ltd., 2017, p. 1–20.
- Alphen E. van, Bal M., *Introduction*, [in:] E. van Alphen, M. Bal, C.E. Smith, “The Rhetoric of Sincerity”, Stanford, Calif: Stanford University Press, 2009, p. 1–16.
- Balliro M.J., *The New Sincerity in American Literature*, Rhode Island: University of Rhode Island, 2018.
- Booth W.C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago–London: University of Chicago Press, 1983.
- Eve M.P., *Sincerity*, [in:] “The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction”, eds. R. Eagleton, D. O’Gorman, London: Routledge, 2018, p. 36–47.
- Fludernik M., *An Introduction to Narratology*, London–New York: Routledge–Taylor & Francis Group, 2009.
- Hirsch M., *The generation of post-memory*, [in:] “Poetics Today”, 2008, 29 (1), p. 103–129.
- Hudson C.M., *David Foster Wallace is not your friend: The fraudulence of empathy in David Foster Wallace studies and „Good Old Neon”*, [in:] “Critique: Studies in Contemporary Fiction”, 2017, vol. 58, issue 5, p. 1–12.
- Kelly A., *The New Sincerity*, [in:] “Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature”, eds. J. Gladstone et al., Iowa City: University of Iowa Press, 2016, p. 197–208.
- Konstantinou L., *Four Faces of Postirony*, [in:] “Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism”, eds. R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen, London–New York: Rowman & Littlefield International Ltd., 2017, p. 87–102.
- Thorn J., *A Manifesto for The New Sincerity*, 26th March, 2006, [in:] Electronic source: <https://maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/> (26.06.2020).
- Wallace D.F., *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, “The Review of Contemporary Fiction”, 1993, Summer, nr 13:2, p. 151–194.

Spysok vykorystanoi literatury [References]

- Veshchikova O.S., *Naratyvni stratehii mistychnoho u khudozhnomu tvori (na materialy prozy V. Shevchuka, H. Pahutiak, V. Danylenka) [The Narrative Strategies of the Mystical in Fiction (on the Prose by V. Shevchuk, H. Pahutiak, V. Danylenko)]*, dys. ... kand. filol. nauk, Zaporizhzhia, 2017.
- Grebenuk T., *Svoboda y etyka v literaturi metamodernoho svitu: ukrainskyi vymir [Freedom and Ethics in the Literature of Metamodern World: Ukrainian Dimentions]*, [v:] „Visnyk

- Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im. V.N. Karazina Serii «Filolohiia», 2018, vyp. 78, s. 160–164.
- Grebeniuk T., *Fenomen nedostovirnoi naratsii v systemi suchasnykh naratyvnykh studii* [*Phenomenon of Unreliable Narration in a System of Contemporary Narrative Studies*], „Slovo i Chas”, 2016, nr 6, s. 12–21.
- Yermolenko Volodymyr, „*My zhyvemo v ozeri zabuttia*” – *interviu z pismennytseiu Sofiieiu Andrukhovych* [, *We live in the Lake of Oblivion*] – *Interview with the Writer Sofia Andrukhovych*, [v:] Elektronnyi resurs: <https://hromadske.ua/posts/mi-zhyvemo-v-ozeri-zabuttia-intervyu-z-pismenniceyu-sofiyeyu-andruhovich> (26.12.2020).
- Platonova A., *Sofiia Andrukhovych: „Koly liudyna povertaie sobi spohady, vona povertaie sobi sebe”* [*When a Person Takes her Memories back She Takes Herself back*] [interviu], [v:] Elektronnyi resurs: https://lb.ua/culture/2020/04/01/454180_sofiia_andruhovich_koli_lyudina.html (26.12.2020).
- Polishchuk Ya., *Literatura u sviti postpravdy* [*Fiction in the world of Post-Truth*], „Slovo i Chas”, 2020, nr 5, s. 57–71.
- Ahn S., *New Sincerity, New Worldliness: The Post-9/11 Fiction of Don DeLillo and David Foster Wallace*, [in:] “Critique: Studies in Contemporary Fiction”, 2019, 60:2, p. 236–250.
- Akker R. van den, Vermeulen T., *Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism*, [in:] “Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism”, London–New York: Rowman & Littlefield International Ltd., 2017, p. 1–20.
- Alphen E. van, Bal M., *Introduction*, [v:] E. van Alphen, M. Bal, C.E. Smith, “The Rhetoric of Sincerity”, Stanford, Calif: Stanford University Press, 2009, p. 1–16.
- Balliro M.J., *The New Sincerity in American Literature*, Rhode Island: University of Rhode Island, 2018.
- Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago–London: University of Chicago Press, 1983.
- Eve M.P., *Sincerity*, [in:] “The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction”, eds. R. Eaglestone, D. O’Gorman, London: Routledge, 2018, p. 36–47.
- Fludernik M., *An Introduction to Narratology*, London–New York: Routledge–Taylor & Francis Group, 2009.
- Hirsch M., *The generation of post-memory*, [in:] “Poetics Today”, 2008, 29 (1), p. 103–129.
- Hudson C.M., *David Foster Wallace is not your friend: The fraudulence of empathy in David Foster Wallace studies and „Good Old Neon”*, [in:] “Critique: Studies in Contemporary Fiction”, 2017, vol. 58, issue 5, p. 1–12.
- Kelly A., *The New Sincerity*, [in:] “Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature”, eds. J. Gladstone et al., Iowa City: University of Iowa Press, 2016, p. 197–208.
- Konstantinou L., *Four Faces of Postirony*, [in:] *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, eds. R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. London–New York: Rowman & Littlefield International Ltd., 2017, p. 87–102.
- Thorn J., *A Manifesto for The New Sincerity*, 26th March, 2006, [in:] Electronic source: <https://maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/> (26.06.2020).
- Wallace D.F., *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, “The Review of Contemporary Fiction”, 1993, Summer, nr 13:2, p. 151–194.

Список використаних джерел

Андрухович С., *Амадока*, Львів: Видавництво Старого Лева, 2020.
Андрухович Ю., *Рекреації*, Львів: Піраміда, 2005.

**Spysok vykorystanykh dzherel
[References]**

Andrukhovych S., *Amadoka [Amadoka]*, Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva, 2020.
Andrukhovych Yu., *Rekreatsii [Recreations]*, Lviv: Piramida, 2005.