

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Мокряков Ілля Сергійович

УДК 821.161.2-3.09:81'42

ДИСЕРТАЦІЯ


**Структурно-семіотичні аспекти стилю Софії Андрухович:
локус, деталь, інтертекст**

035 Філологія

Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

 І. С. Мокряков

Науковий керівник: Козлов Роман Анатолійович, доктор філологічних наук,
професор

Київ — 2026

АНОТАЦІЯ

Мокряков І. С. Структурно-семіотичні аспекти стилю Софії Андрухович: локус, деталь, інтертекст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. – Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2026.

Творчість Софії Андрухович займає важливе місце в сучасній українській літературі, що зокрема підтверджується активною реакцією на неї критики і літературознавства, включенням огляду доробку авторки в 12 том академічної «Історії української літератури». Поява кожного з її романів привертає увагу і зумовлює відгуки відомих критиків – і позитивні (до прикладу, Євгена Стасіневича на роман «Фелікс Австрія»), і негативні (як-от Володимира Панченка на «Сьомгу»), і дискусійні (зокрема Андрія Дрозди на «Фелікс Австрія», Анастасії Євдокимової на «Катананхе»). Твори Софії Андрухович перебувають у полі зору сучасних українських і зарубіжних науковців, які висвітлюють у них гендерні, постколоніальні, родинно-фабульні, постмодерністські, частково стилістичні (наратологічні, сюжетні, портретологічні) аспекти. Однак комплексних, ґрунтовних досліджень творчості письменниці, які б ураховували її еволюцію та сталі ознаки, досі не проводилось. З огляду на різноманіття тематики і сюжетики чотирьох її романів, вихід яких припав на трансформації суспільного і літературного життя України, видається необхідним звернути комплексну увагу на їхні стильові ознаки, зокрема і в контексті постмодернізму. Тож метою є комплексне вивчення сталих і динамічних ознак стилю Софії Андрухович: локусу, художніх деталей, інтертексту в романах авторки («Сьомга», «Фелікс Австрія», «Амадока», «Катананхе»).

Теоретичну рамку дослідження становить система наукових концептів:

– ідеї неможливості існування тексту, позбавленого стилю (Жерар Женетт,

Сьюзен Зонтаг);

- визначення структури стилю через стильові константи і стильову домінанту (Роман Якобсон);

- використання стилю як способу знереальнення речей у художньому творі для створення художньої реальності (Хосе Ортега-і-Гасет);

- стилю як інструменту, стилю як функціональної частини художнього твору (Жак Дерріда, Цветан Тодоров, Сьюзен Зонтаг);

- ролі читача в семіозисі художнього твору (Умберто Еко).

- базових теоретичних засад семіотики як науки: знаку, інтерпретанта знаку, інтерпретатора знаку, семіосфери, семіозису, дії знаків (Джон Ділі, Чарльз Пірс, Умберто Еко, Юрій Лотман).

У дослідженні стиль розглядається як невід’ємна частина кожного тексту; як багаторівнева структура, яка на кожному щаблі складається із системи стильових констант, з яких виокремлюється стильова домінанта (за Романом Якобсоном); як авторський інструмент для створення тексту (процес «знереальнення речі» за Хосе Ортега-і-Гасетом); як авторський інструмент для комунікації з читачем, передусім «М-Читачем» (Умберто Еко) – моделлю читача, що його автор/авторка закладає у свій текст і який здатен його зрозуміти; як такий вимір тексту, що відкриває для автора/авторки можливість гри з читацьким сприйняттям і самим текстом: пародіювання, алюзії, ремінесценції тощо.

Насичений сенсами локус – обмежений простір у складі необмеженого – є важливою частиною стилю Софії Андрухович, оскільки помітним є її тяжіння зосереджувати сюжет у доволі конкретизованій, пізнаваній локації, однак семантика інтер’єрів і зовнішніх просторів виразно відрізняється. При цьому нарація від першої особи створює враження подібності семіозису, коли створюється внутрішній простір, наприклад, особисті помешкання персонажів (квартира у романі «Сьомга», будинок у романі «Фелікс Австрія», різноманітні помешкання і приміщення у романах «Амадока» і «Катананхе»), і простір у ширшому значенні, як-от локації населеного пункту, наприклад Києва, який постає перед читачем у трьох романах авторки («Сьомга», «Амадока»,

«Катананхе»), причому в різних хронікальних вимірах: у теперішньому, минулому і частково теперішньому, у майбутньому часах відповідно.

Для Софії Андрухович важливими проблемами є семантика особистого простору і його вплив на психоемоційний стан людини: особливо гостро це звучить в романі «Сьомга», оскільки важливу роль у сюжеті відіграє вторгнення в особистий простір оповідачки чужинця – персонажа з подвійним іменем Електрик Едуард/Сантехнік Леонід. Авторка досліджує, як змінюється життя молодого подружжя Софії і Міші, коли безпечний для них простір маленької квартири раптом поступово стає небезпечним; саме через таку активну взаємодію із ним зображуються зміни у стані персонажів. Через образ простору дитячого садка Софія Андрухович поглиблює цю проблему, показуючи вплив наявності/відсутності особистого простору на формування особистості із самого дитинства, особливо, коли в очікувано безпечному просторі садка домінує тиранічна вихователька, травмуючи дітей своїми діями. Повністю фокус на психологічний аспект інтер'єру зміщується в романі «Фелікс Австрія», адже пані Аделя, по суті, живе в просторі будинку, який начебто належить їй, однак перебуває під повним контролем служниці Стефи.

Окремо увага приділена місцю культурного простору в стилі Софії Андрухович: так, у романах «Фелікс Австрія» і «Амадока» зображений єврейський культурний простір у взаємодії зокрема з українським.

Для стилю письменниці характерним є введення в текст і наділення семантикою «відсутніх» просторів: як-от будинок за «зниклою» адресою: вулиця Трудова, 7а, де живе оповідачка («Сьомга»), зникла для обізнаного читача, але ще не для персонажів Австро-Угорська імперія («Фелікс Австрія»), зникле озеро Амадока в однойменному романі. Особливим варіантом цього прийому є «відсутність» війни у «Катананхе», оскільки насправді роман наповнений знаками, які постійно нагадують персонажам про війну.

Для авторки простір не є лише декорацією чи фоном, вона його активно семантизує, перетворює на особливу систему знаків і образів, яка вимагає взаємодії із нею і персонажів (активного освоєння), і читача (активного

залучення власних знань географічних та історичних реалій).

Значну увагу Софія Андрухович приділяє художнім деталям, з яких для визначення стильових констант обрані портретні, психоемоційні характеристики, одоро-густативні образи та енциклопедії речей. Провідним прийомом творення деталей фізичного і психоемоційного портрету є протиставлення персонажів за різними ознаками: видом діяльності, моральними переконаннями, рисами зовнішності чи психіки тощо. Так, оповідачка Софія протиставлена своєму чоловікові Міші у вимірі психоемоційних реакцій: вона надмірно чутлива на противагу його певній нечутливості та глибокій раціональності. Стефа і Аделя, що разом росли змалку, абсолютно відмінні: чорнява, груба служниця і витончена білява чуттєво-фемінна пані. Сема відсутності тут теж діє: так, персонаж Чоловік в «Амадоці» має понівечену, знищену, тобто «відсутню» зовнішність, а в психоемоційному плані переживає повну втрату пам'яті. Ця втрата особистості, пам'яті про самого себе перегукується з мотивом приватності, оскільки ці особливості Чоловіка дають оповідачці Романі можливість абсолютного тотального контролю над його життям – далеко за межами лише контролю простору, як у попередніх творах.

Енциклопедія речей є однією з найпомітніших констант стилю Софії Андрухович, найбільш повно і чітко проявленою в романі «Амадока», де вона визначає структурування тексту. Авторка створює каталоги з фотографій: старі родинні знімки – у другій частині, дописи в соціальній мережі – у розділі «Дійсне». Описи фотографій є своєрідними назвами підрозділів і водночас знаками, що взаємодіють з їхніми текстами в різні способи, яких виявлено чотири: безпосередній, образний, символічний і опосередкований. Узагальнено каталоги фотографій відсилають до образу амбівалентної людської пам'яті, оскільки в другій частині абсолютно чужа людина (Романа) створює власні інтерпретації зображеного, щоб нав'язати Чоловіку спогади, а далі за допомогою публікацій у соціальній мережі створює образ їхнього життя із Чоловіком, щоб переконати в його існуванні решту спостерігачів, зокрема і читача. У романі «Фелікс Австрія» енциклопедія речей у стилі Софії Андрухович охоплює

передусім образи смаків і запахів, оскільки одним з провідних мотивів твору і життя Стефи є дещо екзотична для читача кулінарія. У «Сьомзі» такі каталоги сформовані на синтаксичному рівні як переліки, а також діють у глобальній структурі роману, де застосовані для іронічного відтворення жанрових ознак автобіографії та відповідної гри з читачем.

Гра із жанровими структурами і відповідними очікуваннями читача є важливою рисою стилю Софії Андрухович, оскільки кожен роман так чи так є їхньою комбінацією. «Сьомга» демонструє іронічне обігравання ознак автобіографії з фінальним постмодерним переходом у металітературний вимір. Оповідачка, що, як і авторка, має ім'я Софія, після низки майже буденних оповідей з різних періодів свого життя втрачає тілесність і «перетворюється» на аркуші книги. Це має ввести читача в оману, хоча в тексті наявні натяки, що мають допомогти йому зрозуміти, що автобіографія є лише жанровим кліше, використаним для ефективного донесення сформованих сенсів.

«Фелікс Австрія» поєднує структури історичного роману, що передбачає об'єктивність, і роману-щоденника, що навпаки, сповнена суб'єктивності. У такий спосіб зображені історичні реалії Станіславова 1900 року подаються максимально чуттєво, емоційно, підкреслюючи ще не відчуте персонажами зникнення імперії. У романі «Амадока» авторка вмонтовує в оповідь Романи жанрову структуру біографічного есе для відтворення життя реальних історичних постатей: Григорія Сковороди, Баал Шем Това, Йогана-Георга Пінзеля, Віктора Петрова і низки письменників Розстріляного відродження.

Помітною константою стилю письменниці є алюзії до інших видів мистецтва, передусім аудіальних і візуальних. Установлено, що в романі «Сьомга» переважають музичні алюзії, як-то цитування відомих або знакових для свого часу пісень. У подальших текстах фокус зміщується на візуальні мистецтва: у «Фелікс Австрія» авторка посилається на характерний стиль архітектури часів Австро-Угорської імперії, а через образ персонажа Петра – на скульптури, які утворюють окремий образно-семантичний пласт у романі; в «Амадоці» і «Катананхе» переважають алюзії до мистецтва фотографії, графіки,

наприклад, каталоги фотокарток, які є наслідуванням Параски Плитки-Горицвіт («Амадока»), і скетчі, зроблені в укрітті персонажкою Лесею («Катананхе»).

Стиль – невід’ємна частина кожного тексту, і немає такого, що був би його позбавлений. Розуміння стилю письменника чи письменниці – це ключ до глибшого розуміння його/її творчості, один зі способів інтерпретації, який може бути використаний і читачами, і дослідниками. Подальші дослідження структурно-семантичних аспектів стилю прози Софії Андрухович можуть розгортатися на більш детальних і глибинних рівнях, як-то внутрішньотекстові зв’язки, алюзії до історико-географічних реалій, наративно-синтаксичні конструкти.

Ключові слова: стиль прози, семіозис, структура, локус, художня деталь, інтертекст, роман, сучасна українська проза, проза війни.

ABSTRACT

Mokriakov I. Structural and Semiotic Aspects of Sofia Andrukhovych’s Style: Locus, Detail, and Intertext. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 035 Philology. – Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, 2026.

The works of Sofia Andrukhovych occupy a significant place in contemporary Ukrainian literature, as evidenced by the active response of literary criticism and scholarship, as well as by the inclusion of an overview of the author’s oeuvre in Volume 12 of the academic *History of Ukrainian Literature*. The publication of each of her novels attracts considerable attention. It elicits responses from prominent critics – both positive (for example, Eugen Stasinevych’s review of *Felix Austria*), negative (such as Volodymyr Panchenko’s critique of *Salmon*), and polemical (notably Andriy Drozda’s analysis of *Felix Austria* and Anastasia Yevdokymova’s discussion of *Katanankhe*). Sofia Andrukhovych’s works remain within the purview of contemporary Ukrainian and international scholars, who examine their gender, postcolonial, familial-narrative,

and postmodern aspects, as well as certain stylistic features (including narratological, plot-related, and portraitological dimensions). However, comprehensive, in-depth studies of the writer's oeuvre that take into account its evolution and enduring characteristics have not yet been conducted. Given the diversity of themes and plots in her four novels, published during a period of transformation in Ukraine's social and literary life, a comprehensive analysis of their stylistic features – particularly within the context of postmodernism – appears necessary. Accordingly, this research aims to provide a comprehensive study of the stable and dynamic features of Sofiia Andrukhovych's style, including locus, artistic detail, and intertextuality, in the author's novels (*Salmon*, *Felix Austria*, *Amadoka*, *Katanankhe*).

The theoretical framework of the study is constituted by a system of scholarly concepts, including:

- the ideas concerning the impossibility of the existence of a text devoid of style (Gérard Genette, Susan Sontag);
- the definition of the structure of style through stylistic constants and a stylistic dominant (Roman Jakobson);
- the understanding of style as a means of the derealization of objects in a literary work for the creation of artistic reality (José Ortega y Gasset);
- the interpretation of style as an instrument and as a functional component of a literary work (Jacques Derrida, Tzvetan Todorov, Susan Sontag);
- the role of the reader in the semiosis of a literary work (Umberto Eco);
- the fundamental theoretical principles of semiotics as a discipline, including the concepts of the sign, the interpretant of the sign, the interpreter of the sign, the semiosphere, semiosis, and sign action (John Deely, Charles Peirce, Umberto Eco, Yuri Lotman).

In this research, style is regarded as an integral component of every text; as a multilevel structure that at each stage consists of a system of stylistic constants from which a stylistic dominant emerges (according to Roman Jakobson); as an authorial instrument for creating a text (the process of the “derealization of things,” as defined by José Ortega y Gasset); as a means of communication between the author and the

reader, primarily with the “Model Reader” (Umberto Eco) – a reader implicitly inscribed in the text by the author and capable of understanding it; and as a dimension of the text that enables the author to engage in a play with both the reader’s perception and the text itself through parody, allusion, reminiscence, and related devices.

The locus, saturated with meaning – a limited space within the unlimited – constitutes an important component of Sofia Andrukhovych’s style, as evidenced by her inclination to concentrate the plot within a relatively concrete and recognizable location. At the same time, the semantics of interiors and exterior spaces differ significantly. Furthermore, first-person narration creates the impression of analogous semiosis, wherein both an internal space – such as the private dwellings of the characters (the apartment in the novel *Salmon*, the house in *Felix Austria*, and various residences and premises in *Amadoka* and *Katanankhe*) – and space in a broader sense, such as urban locations, are constructed. One such example is Kyiv, which appears in three of the author’s novels (*Salmon*, *Amadoka*, and *Katanankhe*) and is presented in different chronotopic dimensions: the present; the past and, to a lesser extent, the present; and the future, respectively.

For Sofia Andrukhovych, the semantics of personal space and its influence on an individual’s psycho-emotional state constitute significant thematic concerns. This issue is articulated most acutely in the novel *Salmon*, where a crucial role in the plot is played by the intrusion of a stranger into the narrator's private space – the character with a double-name, Electrician Eduard/Plumber Leonid. The author explores how the life of the young married couple, Sofia and Misha, changes when the once-safe space of their small apartment gradually becomes threatening; it is precisely through such active engagement with this environment that transformations in the characters' psychological states are depicted. Through the image of the kindergarten space, Andrukhovych further deepens this problem, demonstrating the impact of the presence or absence of personal space on the formation of personality from early childhood, particularly when the ostensibly safe environment of the kindergarten is dominated by a tyrannical caregiver who traumatizes the children through her actions. In *Felix Austria*, the focus shifts entirely to the psychological dimension of the interior, as Mrs

Adelia ostensibly lives in a house that belongs to her, yet remains under the complete control of her servant, Stefa.

Special attention is also paid to the role of cultural space in Andrukhovych's style. Thus, in the novels *Felix Austria* and *Amadoka*, Jewish cultural space is portrayed in interaction, particularly with Ukrainian culture.

Another characteristic feature of the writer's style is the introduction of "absent" spaces endowed with specific semantics into the text. These include the house at the "disappeared" address – 7a Trudova Street – where the narrator resides in *Salmon*; the Austro-Hungarian Empire, which has vanished for the informed reader but not yet for the characters in *Felix Austria*; and the lost Lake Amadoka in the eponymous novel. A distinctive variation of this device is the "absence" of war in *Katanankhe*, since the novel is, in fact, saturated with signs that constantly remind the characters of its presence.

For the author, space is not merely a setting or background; she actively semantizes it, transforming it into a distinctive system of signs and images that demands interaction both from the characters – through active appropriation – and from the reader, who is called upon to engage their knowledge of geographical and historical realities.

Sofia Andrukhovych also devotes considerable attention to artistic detail. Among these, portrait descriptions, psycho-emotional characteristics, gustatory imagery, and "encyclopedias of things" have been selected to determine stylistic constants. A key device in constructing both physical and psychological portraits is the opposition of characters along various features, such as occupation, moral convictions, physical appearance, or psychological traits. For instance, the narrator Sofiia is contrasted with her husband Misha in terms of emotional responses: she is excessively sensitive, whereas he is relatively insensitive and more rational. Stefa and Adele, who grew up together, are entirely different – a dark-haired, coarse servant and a refined, fair-haired, sensuous and feminine lady. The same of absence also operates here: the character known as the Man in *Amadoka* possesses a mutilated, effaced – thus "absent" – appearance and suffers from total memory loss. This loss of identity and memory

resonates with the privacy storyline, as these characteristics enable the narrator, Romana, to exercise absolute control over his life, far beyond the mere control of space depicted in the author's earlier works.

The encyclopedia of things is one of the most prominent stylistic constants in Sofiia Andrukhovych's prose, most fully and distinctly manifested in the novel *Amadoka*, where it structures the text. The author constructs catalogues of photographs: old family pictures in the second part and social media posts in the section entitled "The Real." Descriptions of the photographs function as specific subtitles and, simultaneously, as signs that interact with the corresponding texts in four identified ways: direct, figurative, symbolic, and mediated. In a broader sense, these catalogues of photographs evoke the image of ambivalent human memory, since in the second part, an entirely strange person (Romana) creates her own interpretations of the depicted images to impose memories on the Man. Subsequently, through publications on a social network, she constructs an image of their shared life to persuade other observers – and the reader – of its authenticity. In *Felix Austria*, the encyclopedia of things in Andrukhovych's style primarily encompasses images of taste and smell, as one of the novel's central storylines and Stefa's life is a form of culinary art somewhat exotic to the reader. In *Salmon*, such catalogues are formed at the syntactic level as enumerations and also operate within the novel's global structure, where they are employed for the ironic reproduction of the generic features of autobiography and for an accompanying play with the reader.

The play with genre structures and corresponding readerly expectations is a significant feature of Sofia Andrukhovych's style, as each of her novels represents, in one way or another, a combination of genres. *Salmon* demonstrates an ironic reinterpretation of autobiographical conventions, culminating in a postmodern transition to a metaliterary dimension. The narrator, who, like the author, bears the name Sofia, after a series of seemingly mundane narratives from different periods of her life, loses her corporeality and "transforms" into the pages of a book. This device is intended to mislead the reader. However, the text contains clues that enable an understanding of autobiography as merely a genre cliché employed for the more

effective transmission of meaning.

Felix Austria combines the structures of the historical novel, which presupposes objectivity, with those of the inherently subjective diary novel. In this way, the historical realities of Stanislavyyv in 1900 are depicted with maximum sensuality and emotional intensity, emphasizing the impending yet still imperceptible disappearance of the Austro-Hungarian Empire. In *Amadoka*, the author incorporates the biographical essay's genre structure into Romana's narrative to reconstruct the lives of real historical figures, including Hryhorii Skovoroda, the Baal Shem Tov, Johann Georg Pinsel, Viktor Petrov, and several writers of the Red Renaissance.

A notable stylistic constant of the writer is the presence of allusions to other forms of art, particularly to auditory and visual art. It has been established that musical allusions predominate in *Salmon*, including quotations from well-known or culturally significant songs. In her subsequent works, the focus shifts to the visual arts: in *Felix Austria*, the author refers to the characteristic architectural style of the Austro-Hungarian period and, through the character Petro, to sculpture, which forms a distinct imagistic and semantic layer within the novel. In *Amadoka* and *Katanankhe*, allusions to photography and graphic art prevail, such as catalogues of photographs inspired by Paraska Plytka-Horytsvit in *Amadoka* and sketches drawn in a shelter by the character Lesia in *Katanankhe*.

Style is an integral component of every text, and no text exists without it. Understanding a writer's style is key to a deeper comprehension of their oeuvre and serves as an interpretive tool for both readers and scholars. Further research into the structural and semantic aspects of Sofiia Andrukhovych's prose style may be extended to more detailed and profound levels, including intratextual connections, allusions to historical and geographical realities, and narrative-syntactic constructions.

Keywords: prose style, semiosis, structure, locus, artistic detail, intertext, modern Ukrainian prose, war prose.

Список публікацій здобувача

Праці, які відображають основні наукові результати дисертації

1. Мокряков І. Іронія та ідилія: стильова єдність двох світів у повісті С. Андрухович «Літо Мілени». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2024. Вип. 23. С. 69–73. URL: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2024.23.7>
2. Мокряков І. Мова як маркер «свого» та «іншого» в романах Софії Андрухович. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2025. Вип. 3. Т. 2 (214). С. 96–103. <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2025-214.2-13>
3. Мокряков І. Трансформація відсутності в стилі Софії Андрухович (на матеріалі роману «Катананхе»). *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2025. Т. 31. Вип. 3. С. 181–186. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2025.3.6>

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

1. Мокряков І. Кліпова поетика Бучача в енциклопедичній організації тексту роману С. Андрухович «Амадока». *Українська література в просторі культури і цивілізації*. Запоріжжя : ЗНУ, 2022. С. 134–137. <https://dspace.znu.edu.ua/jspui/handle/12345/11462>
2. Мокряков І. Роль жанру біографічного есе у структурі роману «Амадока» Софії Андрухович. *Закарпатські філологічні студії*. 2026. Вип. 45. Т. 1.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1 Теоретико-методологічні засади дослідження стилю.....	20
1.1 Літературний стиль у світлі семіотики	20
1.2 Структурно-композиційні чинники прозового стилю	30
1.3 Контекст і критична рецепція творчості Софії Андрухович	44
Висновки до розділу 1.....	69
РОЗДІЛ 2 Структурування простору романів Софії Андрухович.....	72
2.1 Конструювання інтер'єрів	72
2.2 Урбаністичний дискурс.....	91
2.3 Етнос і територія	104
Висновки до розділу 2.....	115
РОЗДІЛ 3 Семіотика художньої деталі.....	117
3.1 Поетика портрету	117
3.2 Психоемоційна палітра.....	126
3.3 Одоративно-густативні образи світу.....	142
3.4 Енциклопедія речей.....	148
Висновки до розділу 3.....	155
РОЗДІЛ 4 Текстові ігри в стилі Софії Андрухович.....	158
4.1 Комбінування жанрових структур	158
4.2 Межитекстові зв'язки і взаємодії.....	168
4.3 Алюзії до аудіальних і візуальних мистецтв	175
Висновки до розділу 4.....	187
ВИСНОВКИ	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	194

ВСТУП

Актуальність. Стиль є важливою і невід’ємною частиною кожного тексту, зокрема і тексту художнього. Виявлення структурно-композиційних чинників стилю – важливе завдання літературознавства, адже розуміння стилю – окремого твору, автора, групи чи цілого періоду – з погляду читача є ключем до розуміння та інтерпретації тексту, а з погляду автора є інструментом ефективного формування художньої реальності. Стиль забезпечує цілісність художнього твору, об’єднує різноманітні елементи його структури, проявляючись на всіх рівнях тексту.

Позбавлених стилю текстів не існує, і питання, пов’язані з його вивченням, так чи так постійно перебувають у фокусі науковців різних галузей: літературознавців (Цветан Тодоров, Юрій Ковалів), мовознавців (Роман Якобсон, Лео Шпітцер, Петро Дудик), філософів (Жерар Женетт, Умберто Еко, Жак Дерріда, Жан Бодрійяр), культурологів і мистецтвознавців (Хосе Ортега-і-Гасет, Сьюзен Зонтаг), переліки чийх імен майже не матимуть обмежень.

Еволюцію стилю часто пов’язують із суспільними трансформаціями, які зумовлюють аксіологічні та семіотичні перебудови. Так, на початку XXI століття українська література переживала активне засвоєння тенденцій постмодернізму одночасно із розвитком масової літератури, піднесенням національної ідентичності (Помаранчева революція, Революція гідності), активними постколоніальними рухами і початком російсько-української війни.

Софія Андрухович є однією з найяскравіших сучасних українських романісток, чий творчий доробок представлений творами «Сьомга» (2008), «Фелікс Австрія» (2014), «Амадока» (2020), «Катананхе» (2024). Крім того письменниці належать повісті «Літо Мілени», «Старі люди», збірка оповідань «Жінки їхніх чоловіків», низка прозових перекладів. Як засвідчує літературна критика, твори Софії Андрухович охоплюють широке коло сьогочасних тем і проблем: роль жінки, жіноча ідентичність, збереження інтимності й приватного досвіду, пам’ять – індивідуальна, колективна, історична і національна,

травматичний досвід і його стигматика, національна ідентичність, переплетення культур та історій, постколоніальна травматика, імперський вплив на культуру, пам'ять під час війни і про війну.

Помітне тяжіння авторки до активної семіотичної гри з текстом і читачем, іронії, деталізації створених художніх світів, активного залучення в семіозис інтертекстуальних зв'язків, різноманіття підходів до структурної організації текстів робить її романістику важливим актуальним об'єктом вивчення з погляду стилю, зокрема в контексті українського постмодернізму.

Метою дослідження є комплексна структурна характеристика стилю романів Софії Андрухович на основі семіотичного аналізу функціонування в них локусів, художніх деталей, інтертекстуальних зв'язків.

Мета передбачає розв'язання низки **завдань**:

- сформувати методологічний інструментарій структурно-семіотичного дослідження стильових аспектів прози письменниці;
- оглянути літературно-критичну рецепцію і контекст її творчості;
- простежити особливості художнього опрацювання письменницею просторових структур і локусів;
- систематизувати спостереження за семіозисом різних типів деталей у художніх світах романів Софії Андрухович;
- виявити характерні риси семіотичної гри з читачем, використання інтертекстуальних, інтермедіальних, структурно-жанрових прийомів;
- узагальнити спостережені особливості в комплексній характеристиці стилю романістики Софії Андрухович.

Предметом дослідження є структурно-семіотичні аспекти стилю Софії Андрухович, поетика романів, структурна організація текстів та особливості художніх деталей.

Об'єкт дослідження становлять романи Софії Андрухович «Сьомга» (2008), «Фелікс Австрія» (2014), «Амадока» (2020), «Катананхе» (2024) в загальному контексті творчості авторки та її критичного дискурсу.

Для досягнення мети і вирішення завдання застосовані загальнонаукові та

філологічні **методи**, зокрема *аналізу й синтезу, пошуково-бібліографічний* – для упорядкування критичного контексту, інтерпретації наукових теорій, концепцій та ідей, формування теоретичної рамки дослідження; *семіотичний* – для встановлення особливостей роботи авторки зі змістом локусів і деталей; *інтертекстуальний* – для виявлення зв'язків між структурними складовими творів і зовнішніми текстами; *стилістичного аналізу* – для виявлення стильових констант і домінант в аналізованих романах; *порівняльний* – для виявлення спільних і відмінних рис між стилістикою романів, відстеження еволюції авторського стилю; *описовий* – для фіксації виявлених характерних рис і їхніх змін в ідіостилі Софії Андрухович.

Для виявлення специфіки структурно-семіотичних чинників стилю аналізованих романів найважливішими **теоретичними концептами** стали такі:

- ідея неможливості існування тексту, позбавленого стилю (Жерар Женетт, Сьюзен Зонтаг);
- визначення структури стилю через стильові константи і стильову домінанту (Р. Якобсон);
- використання стилю як способу знереальнення речей для створення художньої реальності (Хосе Ортега-і-Гасет);
- стиль як інструмент, стиль як функціональна частина художнього твору (Жак Дерріда, Цветан Тодоров, Сьюзен Зонтаг);
- концепція ролі читача в семіозисі художнього твору (Умберто Еко);
- базові теоретичні засади семіотики як науки: знак, інтерпретант знаку, інтерпретатор знаку, семіосфера, семіозис, дія знаків (Джон Ділі, Чарльз Пірс, Умберто Еко, Юрій Лотман).

Для розуміння сутності художньої деталі та семіотики наративу використані ідеї Ігнасіо Рібо; можливих проявів інтертекстуальності в літературному тексті – класифікація Аллана Паско; поняття «локус» як «обмеженого простору у складі необмеженого» – концепт Юрія Лотмана.

Уявлення про контекст сучасної української літератури, сприйняття творчості Софії Андрухович критикою і визначення літературознавцями її місця

в літературному процесі сформоване на основі інтерв'ю, рецензій, оглядів і студій, авторами яких є Віра Агєєва [1; 103], Адріана Амір [128], Євген Баран [10], Ольга Башкирова [11; 12; 13; 14; 15], Ігор Бондар-Терещенко [19], Михайло Бриних [20], Інна Булкіна [21], Ярослав Голобородько [25; 26], Тетяна Гребенюк [27; 28; 29; 30; 142], Олександр Грищенко [31; 32]; Анастасія Дзюбак [36], Андрій Дрозда [38; 39], Анастасія Євдокимова [41; 42], Володимир Єрмоленко [101], Юлія Казанова [148], Ілля Ільчук [144], Оксана Когут [54], Галина Левченко [65; 66; 67], Милослава Крупка [61; 62]; Богдана Неборак [80; 81; 82], Євгенія Нестерович [83], Володимир Панченко [87], Богдана Романцова [95], Наташа Романюк [157], Марина Рябченко [96; 97], Матеуш Светліцький [159], Ростислав Семків [103], Євген Стасіневич [104; 105; 106], Ганна Улюра [2; 115], В. Філінюк [116; 117], Віталій Чернецький [133], Мар'яна Штогрин [120; 122] та інші.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що:

уперше комплексно проаналізовано стиль романів Софії Андрухович із погляду його структури та особливостей семіозису;

суттєво поглиблено розуміння функціонування структурних і семіотичних прийомів у стилі прози сучасної української письменниці;

виявлено систему стильових констант прози Софії Андрухович: поетики міського простору, протиставного портретування, каталогізації деталей, жанрових комбінацій, інтертекстуальних взаємодій;

уперше виявлено особливості еволюції стильових констант від роману «Сьомга» до «Катананхе»;

розвинуто уявлення про особливості проявлення українського постмодернізму в романах Софії Андрухович.

Апробація матеріалів дослідження. Основні теоретичні положення і практичні результати дослідження апробовано в 4 доповідях на наукових заходах, серед яких:

– II Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні філологічні і методичні студії: проблематика і перспективи» (Харків, 20.04.2023), «Перехід від комічного до іронії: образ переодягання в оповіданні С. Андрухович “Рут”»;

– X Міжнародна наукова конференція «Художні феномени сучасності (етноімагологічний вимір)» (Харків, 12.04.2024), «Подорож історіями як шлях пізнання себе та іншого (на матеріалі повісті С. Андрухович “Старі люди”)»;

– Міжнародна науково-практична конференція «Мова та література в мультикультурному дискурсі (пам’яті професора Олександра Галича)» (Полтава, 05.04.2024), «Особливості стилізації та гри з жанром автобіографії у романі “Сьомга” С. Андрухович»;

– Всеукраїнська наукова онлайн конференція (з міжнародною участю) «Літературний процес: територія пам’яті» (Київ, 26.04.2024), «Ідилічність двох світів у повісті С. Андрухович “Літо Мілени” крізь призму травматичного досвіду».

Публікації. Наукові результати дисертації висвітлено в 3 наукових публікаціях у виданнях, включених на дату публікування до Переліку наукових фахових видань України, і додаткових 2 публікаціях.

Структура і обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел зі 165 позицій. Загальний обсяг роботи становить 208 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛЮ

1.1 Літературний стиль у світлі семіотики

Аспектів формування і функціонування авторського стилю крізь призму питань семіотики – науки про знаки, в її найзагальнішому визначенні, – торкалися структуралісти (Жерар Женет, Юрій Лотман), деконструктивісти (Жак Дерріда), власне семіотики (Умберто Еко), загалом представники доволі різних дослідницьких напрямків (Хосе Ортега-і-Гассет, Дмитро Чижевський, Гарольд Блум, Юлія Крістева...).

Умберто Еко у першому розділі «Трактату із загальної семіотики», що називається «До логіки культури», семіотично досліджує виведений у назву феномен, демонструючи можливість і навіть доречність представлення культури як певної знакової системи. А у праці «Теорія семіотики» стверджує, що семіотика може «вивчати в принципі все, що є знаком» [132, с. 162]. Близькою є, наприклад, ідея Юрія Лотмана про семіосферу: необхідність існування певного середовища, у яке будуть занурені всі учасники *семіозису*, і водночас «семіосфера є тим самим семіотичним простором, поза яким сам семіозис існувати не може» [151, с. 208]. При цьому важливим є аспект, на який вказав Джон Ділі в книзі «Основи семіотики», ставлячи засадниче питання «Що досліджує семіотика?» і лаконічно відповідаючи на нього: «Дію. Дію знаків» [37, с. 58]. Інакше кажучи і беручи термін, уведений Чарльзом Пірсом, процес семіозису. Наведене найбільш загальне визначення відкриває максимально гнучке застосування семіотичного підходу. Знаки *діють* і в культурі також, отже суперечності ідеям Умберто Еко, Юрія Лотмана та інших дослідників немає; таке розуміння дає змогу вивчати явища більш локально, наприклад, не вдаючись до попереднього занурення літературних творів і авторського стилю в глобальний контекст культури.

Вивчення літературного твору методологією семіотики, себто представлення його як знакової системи, зазвичай має на увазі «розкодування»

сенсів, вкладених автором у ті чи ті образи (центральні чи другорядні), або ж пояснення процесу виникнення певних сенсів у свідомості читача, навіть якщо вони не були передбачені автором (див., наприклад, оглядові праці: [134; 135; 143; 147; 158; 164; 165]). Стиль автора – невід’ємна складова твору – також може досліджуватися такою методологією: наразі пропонуємо розглядати його як певний процес дії знаків. Це є засадничим моментом нашого підходу, що одразу зумовлює питання про те, як саме слід розуміти цю дію знаків?

Відповідь знаходимо у Джона Ділі та Чарльза Пірса (на якого Ділі й спирається): ключем до розуміння дії знаків є «інтерпретант знаку», який за Ділі визначається як те, «що з’ясовується у знакові самому по собі поза контекстом та обставинами виголошення» [37, с. 70]. Цей термін використовується досить широко і далеко за межами гуманітаристики, тож для потреб цього дослідження важливим є з’ясування, чим є інтерпретант знаку в літературознавстві. З нашого погляду, найбільш доречним буде вважати інтерпретантом знаку реакцію читача/критики/публіки. Таке розуміння відкриває зв’язок із концепцією Умберто Еко про роль читача, рецептивною естетикою Ганса-Роберта Яуса [127] і Вольфганга Ізера [145]. Зокрема за ідеєю Умберто Еко, висловленою в праці «Роль читача. Дослідження з семіотики тексту», читач загалом вважається так чи так змодельованим у тексті, бо «автор мусить передбачити зразок можливого читача, <...> здатного інтерпретаційно трактувати висловлювання так само, як генеративно трактує їх автор» [40, с. 28]. Це може бути і дуже специфічна модель читача (для «відкритого тексту»), і навпаки – надзвичайно загальна (для «закритого тексту»), але в кожному разі автор мінімально – може, і несвідомо – закладає її, створюючи текст. Як каже дослідник, «на мінімальному рівні кожний тип тексту експліцитно вибирає дуже загальний зразок можливого читача через вибір (1) своєрідного лінгвістичного коду, (2) певного літературного стилю і (3) особливих спеціалізованих індексів» [40, с. 28]. Для дослідника стиль автора («текстуальний ідіолект») – це єдина можливість, коли автор виявляється в тексті, але, що важливо, «цей ідіолект часто розрізняє не індивідуальне, а жанр, соціальну групу, історичний період» [40, с. 33].

Якщо Умберто Еко каже саме про літературні твори, то концепція Ганса-Роберта Яуса [127] і Вольфганга Ізера [145] охоплює ширше коло феноменів і стосується питань естетики загалом. Розглядати щось у світлі рецептивної естетики – значить ставити в центр уваги саме «реципієнта», а в разі літературного твору – читача. Ці концепції доповнюють одна одну в тому сенсі, що Умберто Еко деталізує, яким може бути читач: не тільки реальним, а ще й потенційним, змодельованим, «М-Читачем», за термінологією вченого. Крім того, спільний для концепцій акцент на цілісному впливі на читача твору, а отже, і стилю, зумовлює нашу увагу до них.

З цих міркувань важливо окреслити, чим з погляду семіотики є читач. Дія знаку (семіозис) має чотирикомпонентну структуру, до якої входять знак, значення, інтерпретатор, інтерпретант. Читач залучений до дії знаків як інтерпретатор, а інтерпретантом виступає його реакція. Під реакціями читача – саме непрофесійного, пересічного, – здебільшого мається на увазі потенційна реакція, яку здатен спричинити авторський стиль. Під реакціями ж читачів професійних (критиків, науковців), звісно, мається на увазі здебільшого конкретизовані продукти діяльності: рецензії, критичні та наукові статті, виступи тощо.

Певно, одним з перших осмислити стиль у світлі семіотики спробував Жерар Женетт, відштовхнувшись від засадничого формування опозицій у питанні стилю. На думку науковця, хибним буде вважати опозицією емоційне / об'єктивне («сухе», «наукове») вираження почуттів і думок (він вдається до прикладів «Мені боляче» і «Вода закипає при ста градусах за шкалою Цельсія»). Важливішою є не форма висловлювання, а його зміст: тому опозицією будуть висловлювання «Мені боляче» та «Ой!» – різні за формою, але майже ідентичні за змістом. Вдосконалене визначення, за Женеттом, є таким: «Стиль – це експресивна функція мови в опозиції до його поняттєвої, когнітивної чи семантичної функцій» [139, с. 89]. При цьому важливе, що «стиль – це відчутна на дотик поверхня дискурсу; поверхня, яка за визначенням супроводжує його в кожній точці без перерв чи коливань» [139, с. 125]. Як постійний, невід'ємний

аспект будь-якого тексту, він «визначає мінімальний ступінь літературності <...> у тому сенсі, що вона меншою мірою підкріплена іншими критеріями (фікційністю, поетичністю) і повністю залежить від оцінки читача» [139, с. 139]. Зрештою цілковито погоджуємося із Жераром Женеттом, що текстів без стилю не існує, адже «пісний – це теж смак, а білий – це теж колір» [139, с. 125].

Сьюзен Зонтаг у есе «Про стиль» також відштовхується від цього засновку: «Звичайно, як усі знають або твердять, що знають, не існує нейтрального, абсолютно прозорого стилю» [45, с. 23], – і спирається на рецензію Жан-Поля Сартра на роман «Сторонній» Альбера Камю, де він доводить, що так званий «білий стиль» цього роману «є для Мерсо засобом творення образу світу» [45, с. 23]. Як і Жерар Женетт, дослідниця висловлює скепсис щодо «нульового ступеня письма» Ролана Барта: стверджує, що він «саме внаслідок своєї антиметафоричності і дегуманізованості» є «такою ж мірою вибіркоким і штучним, як і будь-який традиційний стиль письма» [45, с. 23].

Дослідниця пропонує цікаве і вкрай важливе в контексті цього дослідження бачення стилю: «Схоже, що практично усі метафори стосовно стилю зводяться до розміщення змісту всередині, а стилю – назовні. Правильніше було б обернути метафору. Зміст, тема знаходяться назовні; стиль – всередині» [45, с. 24]. Тримаючись цієї оберненої метафори Сьюзен Зонтаг, погоджуємося, що справді глибоке розуміння художнього твору будь-якого автора чи авторки є розумінням саме стилю, який присутній на всіх рівнях структури твору, включно з рівнями теми, ідеї, сюжету. Таким чином, саме розуміння стилю, а не розуміння сюжету чи теми веде читача до осягнення твору, оскільки – що логічно – читач не може стверджувати, що зрозумів його, не усвідомивши при цьому стилю, проявленого на всіх рівнях.

Стиль може бути вивчений не тільки на різних рівнях окремо взятого художнього твору, а й у ширшому сенсі, як-от стиль епохи чи стиль художнього напрямку. Зразками таких масштабних студій є праці Дмитра Чижевського (українське бароко і реалізм) або Дмитра Наливайка (загальна еволюція стилю від кінця XIX до початку XX ст.). Можна говорити про стиль авторів,

взаємопов'язаних творчо, реально (як стиль угруповання ВАПЛІТЕ чи Бу-Ба-Бу) або ж номінально, за приналежністю до одного покоління або за географічним чинником, іншими ознаками («прокляті поети», шістдесятники, дисиденти, вісімдесятники тощо). Звісно ж при цьому найдієвішою універсалією є індивідуальний стиль автора, ідіостиль, який у таких студіях виступає джерелом емпіричного матеріалу і мірилом водночас.

Відштовхуємось також від думки Хосе Ортега-і-Гасета: «Власна манера кожного поета знереальнювати речі — це і є його стиль» [152, с. 148]. Усі речі, які існують в тексті, є знаками, образами, а не реальними предметами, відповідно і прочитані можуть – і мають – бути як знаки. Цей процес «знереальнення речі» запускає ту дію знаків, про яку йшлося раніше, адже знак у художньому творі аж ніяк не виникає сам по собі, проте він – перше, що потрібне для процесу семіозиса. Таким чином, стиль розглядається як процес, який призводить до появи і оформлення цих знаків у художньому творі автора, і водночас як результат, зафіксований текстом твору і придатний до рецепції. Для цього дослідження важливе і перше, і друге.

Якщо Хосе Ортега-і-Гасет порівнює стиль із рукою і оком, то Жак Дерріда в дослідженні, присвяченому стилю Ніцше, вдається до геть інших образів: він зіставляє стиль зі шпорами, кинджалом, стилетом, танцем, називає його почерком. Відштовхуючись від етимологічної гри слів стиль/стиллет, філософ провадить: «Такі об'єкти могли б використовуватися для лютої атаки проти того, до чого апелює філософія від імені матерії чи матриці – атаки, чий випад не міг би не залишити сліду, не міг би не закарбувати там певний відбиток чи форму. Але вони також могли б слугувати захистом від загрози такої атаки, щоб тримати її на відстані, відбивати її» [136, с. 37]. Це доповнює думку про те, що стиль є інструментом, але наразі, відповідно до специфіки праці, Жак Дерріда акцентує увагу на тому, яким саме інструментом є стиль для автора. Дійсно, сутність стилю можна проінтерпретувати і в такий спосіб, адже згадане раніше знереальнення речей може бути і «нападом» на матерію. Таку властивість стилю не можна відкидати, адже часто письменники – той самий Ніцше чи сюрреалісти – своїм

стилем «нападають» на матерію. Але так само часто письменники ставляться до матерії дбайливо та обережно, прикладом чого можуть служити романи-лексикони, як-то «Хозарський словник» Мілорада Павича чи «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича. Маємо на увазі, що автори прискіпливо ставляться до творення тексту, ретельно його структурують – і це можна назвати грою, але аж ніяк не «нападом» на матерію. Це абсолютно інший підхід, мета якого – зберегти пов’язані історії та спогади, змусити пригадати, зокрема і те, чого не було, дати новий погляд на речі, який – що не виключено – стане для читача викликом, створить у нього враження «нападу», руйнування звичної картини світу. Але це не буде власне «нападом» у повному сенсі; натомість протилежний підхід *підкреслено руйнує* звичну читачеві матерію, з якої складається світ, змінює її до непізнаваності.

Хосе Ортега-і-Гасет стверджує, що «в естетичній же сфері стиль — це водночас і слово, і рука, і око; лише у стилі та через нього ми усвідомлюємо ці нові сутності» невідомих для себе речей [152, с. 148]. Сказано доволі образно, але разом з тим і напрочуд влучно: стиль перетворюється на призму, крізь яку – і тільки так – можна сприйняти твір; він є інструментом пізнання твору. Способом знереальнення речей для автора та інструментом пізнання для читача. Інструментом, який використовує і науковець, дослідник, і пересічний читач. З нашого погляду додамо, що відповідно вивчення стилю стає обов’язковим для читача, адже розуміння того, що робить автор і яким чином він це робить, спершу дасть змогу відповісти на питання «для чого?», а потім відкриє шлях до вірного розкодування значення, закладеного в той чи той знак. І це – лише базовий етап, який проходить читач. Для якісного читача притаманне також формування власних сенсів при прочитанні твору, при інтерпретації знаків. І що важливе – вони мають бути не хаотичними здогадками, хоч справді можуть виникнути досить випадково, як раптові осяяння. Але якісний читач ніколи не залишить їх такими – він знайде підтвердження, аргументацію своїй інтерпретації, перевірить свої судження на адекватність та/або доречність. Він може скористатись для цього різними інструментами, залежно від отриманого сенсу,

але стиль також може бути допоміжним інструментом для цього.

Безумовно, у який би спосіб автор чи авторка не використовували стиль – чи то в «агресивний», чи то навпаки – одна риса, про яку говорив Жак Дерріда, буде спільною: стиль лишає відбиток, це його функція, його властивість. І вона є важливо для розгляду стилю у світлі семіотики, адже мітка фактично є знаком і може/має досліджуватись саме в семіотичному ключі. Показове і запропоноване філософом порівняння з почерком: стиль – це «почерк», яким створено текст, і процес розуміння стилю подібний до процесу розуміння почерку людини. Власне, і важливість/необхідність розуміння така ж: не зрозумівши почерку, не зрозуміємо і того, що саме написано.

Жак Дерріда порівнює стиль з танцем у такому контексті: «Яким є початковий крок цього Дис-танцювання (*Dis-tanz*)? Його ритм уже мімічно відтворений у письмі Ніцше. Дефіс – стилістичний ефект, вставлений у латинську цитату (*actio in distans*), що пародіює мову філософів» [136, с. 47]. Тут ідеться про таку важливу рису, як ритмізація і розстановка акцентів в тексті – її Жак Дерріда теж відносить до функцій стилю. І це також про взаємодію автора і його читача. За допомогою ритму, ефектів-знаків автор насамперед може втілювати власний голос або голос наратора, імітувати такий голос: і для надання текстові певного забарвлення, і для встановлення з читачем довіри, контакту. У другу чергу, розстановка акцентів допомагає читачеві у «правильному» розумінні тексту, автор у такий спосіб веде читача бажаним для себе шляхом. Ну і звісно це запрошення читача до гри, гра автора з текстом і гра з читачем.

Отже, наше розуміння стилю базується насамперед на таких ідеях і бере свій початок в працях Хосе Ортега-і-Гасета, Сьюзен Зонтаг, Жака Дерріда. Стиль – інструмент (або ж метод) і автора – для створення тексту, і читача – для інтерпретації та аналізу. Стиль – це сукупність міток-знаків, залишених автором на всіх рівнях структури художнього твору, і саме за ними його можна ідентифікувати. Стиль літературного твору походить саме з мови: він не є додатком до мови, не є чимсь чужерідним, стороннім для неї, натомість це інструмент, яким автор індивідуальним чином працює зі знаками, які, своєю

чергою, походять з мови. Самі по собі ці знаки не є художніми засоби, але саме авторський стиль може перетворити їх на такі.

Якщо стиль – це середовище, у якому діють знаки, то, складений з них, він утворює собою «текст», який може і має бути прочитаний для отримання повнішої картини і повнішого знання про твір. Так, стиль не є абсолютно досконалим інструментом, який стовідсотково розкриє перед читачем сенс тексту, але він може дати розуміння середовища, яке автор створює і в якому запускає дію знаків.

Якби це було не так – авторська гра зі стилем, як-от у романі Джеймса Джойса «Улісс» [35], не мала б жодного сенсу і автор не зміг би так гнучко закодовувати додаткові значення, створювати настільки багато рівнів розуміння свого твору. Або ж не мала би сенсу гра з читачем у романі Італо Кальвіно «Якщо подорожній одної зимової ночі» [50], де створюються інші тексти, але подаються не повними, і повних їхніх версій немає ані в реальному світі, ані у світі роману. Читач отримує лише фрагментарні тексти, їхні назви, імена авторів: ні з того, ні з того, ні з того отримати інформації неможливо, бо крім неповноти, вони ще й підкреслено загадкові й абстрактні. Тож єдине, що лишається читачеві – намагатися розрізнити уявні романи уявних авторів здебільшого саме через стиль.

Формально-традиційне розуміння авторського стилю у вузькому сенсі (як сукупність тих чи тих мовних засобів, тропів) зводить індивідуальність автора до використаних ним засобів і прийомів, при майже повному ігноруванні їхнього сенсу. Метафора, пародія, іронія... піддаються відокремленому аналізу, але комплексно осягнути їхню роль за суто формального підходу складно, майже неможливо; як не парадоксально, але такий підхід до ідіостилю стирає його індивідуальність. Якщо розглядати стиль як зумовлену жанром сукупність рис тексту – автор немов стає заручником жанрових особливостей, навіть якщо намагається подолати їх за допомогою іронії, сатири, гіперболізації чи гротеску; на першому плані аналізу будуть саме вони: або як чинники стилю автора, або як те, чому автор опирається.

Розуміння авторського стилю як процесу дії знаків, що його можна досліджувати з погляду семіотики, очевидно протиставляється формально-традиційному баченню на тій підставі, що відбувається «реактуалізація» волі автора. Тоді вивчення авторського стилю передбачає відповіді на питання, які знаки добираються і як вони діють у тексті, тобто як саме автор приводить їх у дію.

Вважаємо за необхідне чітко проговорити, що стиль – явище різноманітне і багатогранне, тож наша зацікавленість ним з погляду семіотики є лише одним з можливих шляхів. До того ж виокремлюючи з-поміж інших категорій стилю семіозис як індивідуальний спосіб «приведення знаків у дію» і семантику цих знаків, не можна не залучити ще щонайменше дві: категорії прагматики і синтактики.

У розмові про сенс тексту зазвичай виокремлюють інтелектуальний аспект і прагматичний, які відрізняються глибиною впливу на читача. Перший стосується суто донесення інформації, без додаткового впливу; другий – про глибокий вплив, установлення контакту і про пошук порозуміння. Інакше кажучи, інтелектуальний аспект – це свого роду монолог тексту задля передачі інформації, прагматичний же – діалог: між читачем і автором, між читачем і текстом, а що найважливіше – діалог продуктивний. Інтелектуальний аспект стилю мінімальний, бо в кожному разі стиль буде способом передачі інформації реципієнту, а ніяк не самою інформацією. Дійсно, стиль майже не містить у собі інформації, безпосереднього знання, але є способом їх отримати. Це наштовхує на думку, що стиль має сильно виражений, представлений у собі прагматичний аспект, про що власне ішлося в контексті ідей Хосе Ортега-і-Гасета і Жака Дерріда. Для автора стиль є способом (одним зі способів) спрямувати читача до «правильної» (радше – «коректної») інтерпретації твору, до його розуміння в принципі. Стиль – це спосіб автора вести той самий продуктивний діалог із читачем. І з цього твердження логічно випливає питання про можливість існування такого «продуктивного діалогу» взагалі в епоху постмодерну.

Жан-Франсуа Ліотар позначив її як час «недовіри до метанаративів» [70,

с. 16], яка, за твердженням вченого, є не чимсь негативним, а радше природним: «Ця недовіра є безперечно продуктом прогресу в науках: але цей прогрес у поворотному пункті передбачає її» [70, с. 16]. Тож постмодерн – епоха недовіри – не сприяє веденню діалогу. Проте навіть у таких «несприятливих» умовах, на наш погляд, діалог «автор – читач» може виникати, ба більше – мусить існувати, як це впливає із прагматичної категоріальності тексту. Абсолютно точно, що спершу процес його формування стикався з перепонами, і стан постмодерну взагалі сприймався інтелектуалами (Іхабом Гассаном, Жаном-Франсуа Ліотаром, Жаном Бодріаром та іншими) як кризовий стан, досить похмурий і складний. Проте вже на початку 1980-х Умберто Еко дав одне з найвідоміших визначень цьому феномену: «Настає момент, коли авангард (модерн) більше не може йти вперед; тому що він породив метамову, яка говорить про власні неможливі тексти (концептуальне мистецтво). Постмодерна відповідь модерну полягає у визнанні того, що минуле – оскільки його неможливо по-справжньому знищити, бо це призводить до мовчання – має бути переосмислене: але з іронією, а не наївно» [137, с. 67]. Іронія дає людині постмодерну вихід, забезпечує баланс між тотальною недовірою і тотальною довірою; і варто розуміти, що іронічна позиція в постмодерні – це можливість не тільки для автора, а й для читача [98]. У такий спосіб читач приймає ці правила гри, гри з ним і гри з текстом, і готовий до того, як з ним говоритиме автор; він не буде введений в оману, не лишиться з відчуттям, що автор, зрештою, просто поглузував з нього [99]. Навпаки: він матиме можливість діалогічно посміятись разом з автором.

Звісно, така активна роль читача кидає авторам виклик, вимагає від них враховувати це під час письма: читач в епоху постмодерну ставиться до тексту критично, до певної міри скептично, хоча з часом скептицизм (недовіра) щодо текстів поступово відходить, що робить сучасного читача більш відкритим до діалогу.

Таким чином, через прагматику тексту автор взаємодіє зі своїм читачем і транслює йому установки щодо семантики закладених у текст знаків, указує шлях до інтерпретації. Категорія синтактики ж проявляється у стилі, коли в

ньому – як процесі дії знаків – актуалізується їхня взаємодія. Це наступний крок від ізольованого формального сприймання засобів-знаків. Власне така взаємодія і вибудовує стиль, яким його бачить читач, і визначає його ефективність як інструмента з погляду автора.

1.2 Структурно-композиційні чинники прозового стилю

Як писав Цветан Тодоров: «Структура складається з функцій, а функції утворюють структуру» [112, с. 7], – і це, на нашу думку, найкраще описує природу структури авторського стилю, сутність елементів якої цілковито передається поняттям «функція». Знаки в авторському тексті обов'язково встановлюють зв'язки один з одним і починають взаємодіяти: саме в цей момент починають вибудовуватись структура і композиція стилю. Не взаємодіяти знаки не можуть: вони ніколи не ізольовані, аж надто в мовному потоці. Стиль твору є широким і гнучким середовищем для процесу взаємодії залучених, актуалізованих і створених автором знаків; він здатен об'єднувати їх велику кількість і на різних рівнях тексту. Окремий тип знакових взаємодій – межитекстових – розгортається, коли йдеться про стиль автора, напрями, течії, епохи – іншими словами, коли є підстава для охоплення зіставленням кількох текстів.

Кожен знак виконує свою функцію: у художньому творі немає і не може бути «незначних», «непотрібних» знаків. Можливо, вони несвідомі, випадково введені в текст або породжені іншими взаємодіями, але не непотрібні чи незначні. Тому для повноти картини, для повного розуміння твору, коректної інтерпретації, глибокого аналізу треба враховувати кожен елемент, кожен знак у структурі та композиції. Це твердження раціональне і для композиції безпосередньо конкретного твору, так і для композиції/структури стилю.

Найбільш універсальним підходом до розуміння і відтворення структури стилю видається встановлення стильових констант і стильових домінант [84]. При цьому виокремлення стильових констант (відносно сталих унікальних

ознак) на глобальних рівнях вивчення стилю не становить теоретико-методологічної проблеми – все ж таки ідеться про порівняння однорядних феноменів і пошук спільних та відмінних рис. Під «ознакою» може матись на увазі будь-яка індивідуальна особливість стилю. Іншими словами, стильова константа в глобальному контексті – це або як автор(и) *постійно* пише/пишуть, або *що* автор(и) *постійно* пише/пишуть. «Як» охоплює художні особливості та використані прийоми: ритмізація або її відсутність, спосіб оповіді, добір лексики, частіше вжиті метафори, метонімії, епітети тощо, принципи їх побудови. «Що» охоплює філософські, мистецькі, політичні та ін. ідеї, які надихають автора, опрацьовані фабули і сюжети, теми, яких він торкається у своєму діалозі із читачем.

Однак на рівні конкретного твору виявлення стильових констант передбачає значно серйозніше заглиблення в семіотику структурно-композиційних особливостей твору. Читач «по суті, здійснює структурне декодування: просуваючись текстом, він починає усвідомлювати — шляхом порівнянь або просто завдяки тому, що тепер здатний поєднати їх воєдино, — що послідовні й відмінні між собою твердження, які спершу сприймалися як прості аграматизми, насправді є еквівалентними, оскільки тепер вони постають як варіанти однієї і тієї ж структурної матриці. Текст, власне, є варіацією або модуляцією однієї структури – тематичної, символічної чи будь-якої іншої, – і цей сталий зв'язок з однією структурою і становить його значущість» [156, с. 7]. І хоча в цих роздумах Майкл Ріффатер відштовхувався від поезії, яка зазвичай має глибшу структурну організацію тексту, вони цілком слушні щодо стилю літературного твору загалом, зокрема і прозового. Розпізнана, реконструйована або пересотворена читачем структурна матриця – це і є стильові константи твору, а від них відкривається шлях до власне стильового семіозису.

Для подальшого структурування отриманого знання з-поміж стильових констант виокремлюється стильова домінанта: найбільш визначна риса стилю, ключова в розумінні стилю конкретного твору, автора чи глобальних вимірів. За Романом Якобсоном, «домінанту можна визначити як фокусувальний компонент

художнього твору: вона керує іншими компонентами, визначає та трансформує їх. Саме домінанта гарантує цілісність структури. Домінанта специфікує твір» [146, с. 751]. Як одна з констант, стильова домінанта на рівні твору та на більш глобальних рівнях осмислення стилю працює за одним і тим самим принципом.

Наприклад, у ліричній прозі різних авторів (Артюра Рембо, Лотреамона та ін.) стильовою домінантою є фонетично-граматична ритмізація тексту, а загальну поетичність забезпечують стильові константи, «запозичені» із власне поезії: послабленість сюжету, метафоричність тощо. Коли метафоричність стає стильовою домінантою письма, отримуємо зовсім інший стиль, скажімо, Марселя Пруста, як про нього пише Жерар Женетт у статті «Метонімія в Пруста»: «Непохитна міцність письма, магічну формулу якого Пруст ніби шукає тут (“сама лише метафора може надати стилю свого роду *вічність*”, — скаже він у своїй статті про Флобера), не може виникати лише з горизонтального зв'язку, встановленого метонімічним шляхом; але так само незрозуміло, як міг би забезпечити її лише вертикальний зв'язок метафоричного відношення. Тільки перетин одного зв'язку іншим дає стилю, так би мовити, змогу “схопитись” і затверднути в суцільній тканині тексту» [140, с. 60]. З такого пояснення стильова домінанта може бути розпізнана (відчута) непрофесійним, пересічним читачем або сформована автором без профільних літературо- чи мистецтвознавчих знань: вона має піднести (у відчуттях наразі) стиль твору до ступеня, «подібного до вічності». Проте продуктивнішими будуть більш ґрунтовні й аргументовані наукові пояснення такого вибору.

За відомим визначенням Марселя Пруста, «стиль для письменника, як і колір для маляра, справа не техніки, а бачення» [94, с. 187]. І хоча Жерар Женетт у процесі аналізу роздумів письменника доходить складнішої системи зв'язків між цими поняттями («щоб пародіювати його власну формулу — бачення також може бути питанням стилю та техніки» [140, с. 182]), для важливою є згадка про візію-бачення. Цей концепт вказує на певну сталість: автор може створити безліч творів про безліч речей, але ми пізнаватимемо його саме через його особливе бачення, його особливий, індивідуальний погляд, іншими словами

– його стиль. Для автора стиль – це спосіб поділитися з читачем власним особливим світовідчуттям.

Структура констант і домінант можна визначати стиль не тільки конкретного автора, а й цілих шкіл, напрямків, епох. За цим підходом та з погляду історичної дистанції вони видаються речами фундаментальними, а помічені в них зміни – логічними та еволюційними. Найбільше це помітне на рівні авторського стилю: письменник покращує (або погіршує) свої вміння від твору до твору, але наявність (можливість виокремлення) констант унеможливорює кардинальні трансформації.

«Наприклад, – пише Роман Якобсон, – очевидно, що в мистецтві Ренесансу таку домінанту, таку вершину естетичних критеріїв епохи представляли образотворчі мистецтва. Інші мистецтва орієнтувалися на образотворчі та оцінювалися відповідно до ступеня їхньої близькості до останніх» [146, с. 752]. Саме ця стильова домінанта маркує авторів як представників епохи Ренесансу і впливає на сприймання всіх родів і жанрів літератури. Відповідно, спираючись на них, можна визначити «стиль прози Ренесансу», «стиль вірша Ренесансу», «стиль драми Ренесансу» або ж зрозуміти авторську гру, як-то стилізацію чи пародію. Далі вчений демонструє зміну домінанти, зазначаючи, що «романтична поезія орієнтувалась на музику: поезія того часу прагнула музичність» [146, с. 752]. Але важливе, що вірші від зміни стильової домінанти не припинили бути віршами, більше того – вірші лишаються віршами, хоч би й позбавлені музичності або візуальності (образотворчості), навіть позбавлені рими і позірною ритму. Читач все одно має змогу ідентифікувати твір, який сприймає, як вірш, або ж, якщо йдеться про аналогічну еволюцію стилів, має змогу ідентифікувати прозу як прозу. Це доводить певну сталість стилю, яка категоріально зумовлюється і внутрішніми чинниками (наявністю пізнаваних рис), і зовнішніми (можливістю трактувати ці риси як константи і домінанти в межах відповідного підходу).

Погляд з іншого боку уможливорює вжитий щойно термін *стилізація*, уподібнення чіємусь стилю: конкретного автора або ж групи авторів – від

угруповання до епохи. Отже, якби стиль не будувався на визначених константах і домінантах, неможливою була б і стилізація, і гра з читачем, і пародія, зокрема пародія як одна з форм такої гри (пародія і гра можуть ґрунтуватись на стилізації, але не обов'язково тільки на ній). Якби в стилі не було сталих рис, за якими можна було б його визначити – його б неможливо було наслідувати та пародіювати, адже пародія би просто не мала об'єкта, або ж він би був незрозумілим, неясним для читача. Така відсутність зробила б неможливим комбінування стилів (як це зробив Джеймс Джойс в «Уліссі»). Зрештою визначення стилю через константи і домінанти так резонує з цим дослідженням, бо гра з читачем є важливим елементом авторського стилю в часи постмодерну.

Композиція – про який би вид мистецтва не йшлося, чи то театр, чи література, – це є побудова структури, взятої двоаспектно: як завершеного явища, придатного до відносно автономної рецепції, і як явища в процесі його становлення, де рецепція спрямовується автором. Обидва вони «працюють» разом, але в різних пропорціях: перший радше характерний для мистецтв просторових (за Готгольдом Ефраїмом Лессінгом [68]), другий – для часових, до яких належить і література. Саме про це йшлося в роздумах Майкла Ріффатера: з погляду автора стиль є композиційно завершеним явищем; читачеві ж належить розкодувати його сенси, рухаючись за автором і відновлюючи процес композиційного формування структури стилю.

Як загалом структура художнього твору, так і структура стилю цього твору може бути передбачена, чітко сформована автором (скажімо, коли ідеться про сильну фігуру в літературній школі або течії, маніфестатора), але здебільшого цю структуру все ж вибудовує читач, реципієнт. Адже стиль – як певна композиція знаків – у певному розумінні є окремим текстом, який може бути *прочитаним*. Це не «текст у тексті», він не є «іншим» відносно тексту твору, він переплетений з ним, проникає в нього, роблячи його особливим. Цей аспект дуже помітний, коли ітиметься про романи, де фігурують міста, саме реальні, конкретні, прямо названі, а не вигадані міста. Загалом усі романи про Київ, Львів, Париж чи будь-яке інше місто світу, описують одне і те саме місто. Але очевидно, що різні

романи різних авторів не однакові, хоча й розповідають про щось стале, фіксоване, об'єктивне. На нашу думку, унікальним кожен такий роман робить переплітання «тексту стилю» з «текстом міста», тому воно щоразу прочитується інакше, в особливий, до певної міри новий спосіб.

Виявити і відформувати структуру стилю – важлива задача читача, автор же використовує стиль одразу як готовий інструмент. Це його бачення, тож очевидно, що він не винаходить його в процесі написання твору, а починає розгортати його в структурах твору. Читач же має першу цей інструмент реконструювати для подальшого використання, виявити його структуру, відокремити його від власне тексту, у якому він виявляється і в який проникає. Мова йде про вкрай уважне прочитання, вдумливе заглиблення у текст; читач має бути активним, він не зможе взяти цього інструмента деінде, окрім як із тексту в процесі читання. Безумовно, можна скористатися додатковими джерелами, як-от критичними студіями стилю автора або твору, але це питання вже виходить за межі власне літературного семіозису в загальну царину когнітивістики.

Умберто Еко вкладає у свій концепт «М-Читача» умову, що той має зрозуміти і структурувати стиль. Тобто, щонайменше визначити стильові константи і домінанти, якщо притримуватися цього підходу. І задача ця стоїть незалежно від того, скільки насправді уваги автор приділяє своєму стилю і наскільки важливою є його роль у творі. Зрозуміло, що стиль авторів-модерністів буде набагато складнішим (тобто перед читачем буде стояти складніша задача), ніж стиль авторів, скажімо, виробничих романів пізнього соцреалізму, але це свідчить лише про те, що виокремити константи/домінанти стилю в других буде легше, ніж у перших.

Композицію стилю складають знаки, тому вона не є статичною: знаки в тексті обов'язково вступають у взаємодію один з одним. Цей процес не хаотичний або довільний, він реалізується за певними принципами і правилами, з певними обмеженнями. Ідеться про синтактику, яка регулює такі взаємодії та яка є критично важливою у формуванні композиції, поняття якої саме вже передбачає певне впорядкування. У цьому процесі особливо чітко простежується

роль читача: щоб для нього розкрилися зв'язки знаків, автор лише може натякнути, підказати варіанти зв'язків, спрямувати читача по побудову бажаної йому (авторові) композицію, але будуватиме її врешті-решт читач. Як і зі структурою – розуміння цієї композиції знаків стане ключем до розуміння, інтерпретації твору, і задля того, щоб інтерпретація та розуміння були коректними – читач має брати до уваги всі знаки і зв'язки між ними.

Особливістю прозового стилю є те, що мовлення зазвичай уподібнене до «звичайного», можна сказати – «побутового», на відміну від тієї ж поезії, ця відмінність є радикальною. У поезії мовлення завжди стилізується і читачеві помітніші, чи принаймні відчутніші, принципи побудови такої стилізації; зі стилем прози в невідготовленого читача більш імовірно виникнуть складнощі, особливо якщо це твір реалістичного напрямку. Для прозового стилю не може бути взяте за константу «особливе мовлення» (як для поезії нею виступає її особливе «поетичне мовлення»), тому доводиться шукати константи прозового стилю дещо іншим шляхом. З огляду на семіотичний підхід до його вивчення доцільно зосередитись, на нашу думку, на константах, семантичне навантаження яких вже неодноразово підтверджувалося науковцями, а саме інтертекст, деталь і локус. Підкреслимо лише, що на відміну від поезії, у прозі ці константи мають функціонувати без необхідності попереднього встановлення констант «особливого мовлення» і насамперед мають аналізуватися як знаки чи системи знаків.

Аспект інтертекстуальності в літературних творах перебуває у фокусі дослідників від середини ХХ ст., але насправді є імманентним, вродженим для літератури. Чи не тому літературознавство так швидко пройшло шлях від пропозиції Юлії Крістевой визнати інтертекстуальність стильовою константою культури загалом [150] до її ж таки пропозиції відмовитися від терміна на користь «транспозиції» [149] через розмитість і простоту першого. Але як показує наведене вже думка Майкла Ріффатера демонструє, що простота інтертекстуальності (зведення її до «пошуку джерел») є позірною – навпаки це базова необхідна умова розпізнавання «матриці», тобто стильових констант

твору. І вже за мінімум часу з'являється пропозиція Жерара Женетта «розмити» інтертекстуальність включити на рівні з паратекстуальністю, метатекстуальністю, гіпертекстуальністю, архітекстуальністю під парасольку поняття «транстекстуальність», надавши тим самим первісному терміну конкретики [141]. Власне, лише п'ятнадцять років (між працями Юлії Крістєвої та Жерара Женетта) було витрачено на вироблення складної дієвої теоретичної системи, яка пояснює стилістичну роль взаємодій текстів і їхніх складових як взаємодій знаків та уможливорює подальше їх трактування.

Поділяємо думку Аллана Паско: «Я бачу інтертекстуальність як будь-яку експлуатацію іншого тексту. Вона включає сатиру, пародію, пастіш, *імітацію*, *переробку*, посилення, алюзію, моделювання, запозичення і навіть плагіат. Хоча цей список далеко не повний, такий діапазон проявів інтертекстуальності може здатися громіздким. Проте, придивившись уважніше, можна розрізнити три виразні категорії: *імітацію*, *опозицію* та *алюзію*» [153, с. 5]. До категорії імітації належить, наприклад, стилізація; дослідник зазначає: вдаючись до неї, автор «вписує свій текст у традицію і свідомо намагається використовувати її засоби – чи то стилі, форми, лексику, а чи прийоми – та її цінності, щоб відлунювати попередній успіх» [153, с. 5]. Ця риса важлива, бо фактично визначає її відмінність від опозиції: за Аланом Паско, опозиція – це коли автор навпаки, не хоче бути вписаний у певний контекст, виступає проти нього, себто мова про іронію, сатиру тощо. До категорії алюзії належать засоби і форми, за допомогою яких автор «інтегрує» тексти один в одного, створюючи щось нове: «Використовуючи ботанічну аналогію, <...> автор щепив інший текст на підщепу власного творіння» [153, с. 5–6].

Інтертекстуальність – надзвичайно широке та багатогранне явище, і якщо вона може бути константою прозового стилю, то поділ на категорії стає необхідним для більш чіткого визначення і розуміння. Це звільняє дослідника від небажаного зведення автора до сукупності його прийомів: використання прийомів вимагає певного регулювання та узгодження – у контексті стилю це означає, що ними керуватиме стильова домінанта; без поділу ж на категорії

інтертекст як сукупність прийомів втратив би здатність бути стильовою домінантою. Поділ на категорії вказує на більш щільний зв'язок і взаємопроникнення стилю і тексту твору. Категорія (імітації, опозиції, альянзи) цілком може скеровувати інші складові прозового стилю: наприклад, можна позначити стиль того чи того автора як «іронічний» (як-то Малкольма Бредбері чи інших авторів-постмодерністів); можна зрозуміти, коли він імітацією (насамперед йтиметься про історичні романи і спроби відтворити стиль минулої епохи: не просто описати її, а занурити читача в неї); так само можна визначити, коли стиль є інтеграцією текстів у текст для створення нового (гра з читачем, як-от у «Принцесі Ангіні» Ролана Топора чи «Незвичайному хрестовому поході закоханого кастрата, або Як лілія серед терну» Фернандо Аррабаля, чи гра з конкретним текстом у «Вибраних днях» Майкла Канінгема, «Папузі Флобера» Джуліан Барнс).

На відміну від інтертекстуальності, яка творить світ текстів, художні деталі у творі є втіленням авторської індивідуальності та інструментом сотворення світу. Другу функцію слід уточнити, і так зрозумілішою стане перша. Ігнасіо Рібо пише, що «на відміну від кінематографу, літературні наративи не здатні передавати сеттінгу світу прямо» [155, с. 40]. Дослідник має на увазі, що під час сприйняття глядачем кінострічки режисер демонструє йому світ у тих деталях, які задумав і які відтворив у кадрі – максимально доступно. Яким би цей кадр не був (широкий загальний план, панорама, деталізований крупний план тощо), світ фільму насичується деталями, які глядач сприймає безпосередньо і комплексно. Літературний твір позбавлений такої можливості, адже кадр здатен вмістити в собі більше інформації, ніж текст, який розгортається лінійно (деталі світу в ньому завжди описуються послідовно) і завжди є вибіркоким (частина деталей художнього світу лишаються поза текстом, але їхнє існування передбачається подіями). Саме тому літературний твір потребує непрямого зображення світу, про яке писав Ігнасіо Рібо, і таке зображення передбачає особливу роль художніх деталей.

Використання деталі відображає авторську індивідуальність. Ігнасіо Рібо

наводить чудовий приклад, говорячи, що описи можуть бути «розлогими, наче гобелен» (Марселя Пруста), або ж «короткими і стислими» (Ернеста Гемінгвея). З позиції читача, це свого роду «перше наближення» до авторської індивідуальності, перший крок до її розуміння, те, що це досить очевидно впадає в око. Розлогі описи – це, по суті, розкриття деталей через ще менші деталі, якщо брати за «еталонним» зразок письмо Марселя Пруста. Тут автор, вступаючи в діалог із читачем, видає йому максимум інформації, читач має опрацювати її, перш ніж почне створювати власні сенси прочитаного. Абсолютно протилежна ситуація з короткими описами – у цьому разі автор зазвичай називає річ чи явище, описує його стисло і «сухо». Тобто одразу апелює до досвіду читача, його знань, його уяви, робить його активним співучасником.

Автор цілком може комбінувати підходи до описів деталей у творі: якщо домінантним підходом обрані стислі описи – то розлогий опис чогось важливого чудово спрацює для зосередження уваги читача; ситуація навпаки теж можлива: коли посеред довгих, безперервних описів автор наведе абзац в одне речення або й одне слово для опису чогось важливого. У кожному разі, «опис у той чи той спосіб робить щось видимим, виставляє його напоказ, виокремлює з оточення і значущо вказує на нього пальцем; він робить невидиме присутнім, уводить неосмислене у свідомість, збирає обставини у смисли» [163, с. 13].

Індивідуальність, звісно, виражається не тільки в цьому – набагато глибше авторський стиль виявляється в доборі деталей і в самому способі їх зображення. Причини вибору можна з'ясувати з такого пасажу Білла Брауна: «“Інші речі” позначають ті предмети, які ми рутинно відрізняємо від людей; переживання власної людської сутності залишається невіддільним від цієї рутини. Але така рутинна може опинитися під загрозою (драматично чи непомітно) або через те, що ми, будши заплутаними у світі об'єктів, часом не можемо відрізнити себе від речей, або через те, що ці речі (активно чи пасивно) якимось чином стали схожими на нас» [130, с. 9]. Тож навіть несвідомо автор все ж вирішує, на чому акцентувати, адже відтворити абсолютно всі аспекти світу він не може. Прикладів може бути безліч, але найбільш популярними варто визнати колір,

смак, запах, тілесність (або ж підкреслене уникання її), звук, емоція, почуття тощо. Вибудовуючи загальну стильову структуру, можна групувати їх у більш загальні категорії, наприклад за людськими чуттями: слух, нюх, смак, зір, тактильність. Хоча загальна каталогізація чи класифікація деталей може бути окремим дослідницьким або навчальним проектом, для вирішення проблеми авторського стилю значно важливішою є відповідь на питання «чому автор це обрав?» Воно є базовим для читача в його намаганнях зрозуміти автора і його стиль. Оскільки деталь є знаком, з яким читач має рахуватись при розкодуванні змісту, такі авторські акценти і їхні причини є ключами до розуміння сцени, епізоду, а можливо, і цілого тексту.

Зображення обраних автором деталей також вирізняє його письмо поміж інших – і це наступний етап ідіостилізації. Чудові приклади того, як деталь впливає на стиль та певною мірою формує його, можна віднаходити, порівнюючи твори зі значним розривом у часі, автори мають різний побут, оточені речами з різним зовнішнім виглядом, серед яких знайомі та впізнавані предмети і цілковито невідомі побуту сучасного читача, як-то пейджери, дискети, магнітофони тощо. Те ж саме стосується зовнішності людей, стилю одягу, архітектури міст і певних локацій у ньому тощо. Звісно, сама поява в тексті такої деталі, як магнітофон чи старе американське авто не утворює унікального стилю автора, але точно спричинює безліч неочевидних подробиць: декілька яскравих авто скоригують кольорову палітру твору, згадка магнітофона сформує музичне оточення, відповідний репертуар творів і виконавців, що могли б – хоч би теоретично – бути записаними на бобіну або касету. Так деталь, стаючи стильовою домінантою, керує стильовою константою й навіть інтертекстуальними та інтермедіальними контекстами.

Важливо також враховувати застереження Ігнасіо Рібо: «Окрім значущих деталей <...> описи в прозі часто сповнені незначних або “непотрібних деталей”» [155, с. 42]. Дослідник пояснює їхню функцію на прикладі барометра з оповідання Гюстава Флобера «Просте серце» і доходить висновку, що такі деталі не просто не шкідливі, а навіть необхідні та корисні: «Так само, як наші

власні кімнати та офіси наповнені предметами, які не служать жодному призначенню, додавання цих “непотрібних деталей” до сеттінгу спонукатиме читачів добровільно відкинути свою недовіру і зануритися у світ історії, “ніби” він справжній» [155, с. 44]. Інший погляд пропонує Елейн Фрідгуд: «Речі часто переважтують нас, принаймні частково, тому що ми навчилися розуміти їх як значною мірою безглузді: протоколи читання реалістичного роману давно зосереджують нас на темах і сюжетах; вони неявно наказують нам не інтерпретувати багато або й переважну більшість його об’єктів» [138, с. 1]. При цьому відбувається реіфікація (упредметнення, уречевлення) – помилкове сприймання абстракції (якою насправді є художня деталь) як фізичної сутності (предметів, що оточують читача) і навпаки: «Те, що ми могли б оцінити за як його матеріальними якостями, абстрагується, а будь-який натяк на соціальні відносини в його походженні приховується від нашого читацького “погляду”». Коли фіктивний об’єкт змушують до дедалі суворішого метафоричного служіння, якого вимагає символічна організація літературного роману, він входить у відчужену систему фігуративного обміну» [138, с. 139]. За словами Білла Брауна, «питання речей стає питанням про те, чи слід розуміти літературний об’єкт як об’єкт, який література репрезентує, чи як об’єкт, який є метою літератури, – об’єкт, яким література є» [129, с. 3]. Іншими словами, навіть якщо через непідготовленість читача деталі стають незначущими з погляду інтерпретації сюжетно-ідейного змісту твору, і в таких деталях немає нічого, окрім стилю автора, вони все ж так само, як і змістово значущі, обробляються автором у той самий спосіб. Вони можуть давати інформацію про стиль автора, яка допоможе його зрозуміти, «відкрити» читачеві його структуру. Питання лише в розрізненні деталей-знаків за їхніми функціями.

Місця, з якими персонаж тісно пов’язаний, також можуть виступати функціональними полями, зазвичай на позначення цього використовують терміни *топос* і *локус* – грецького та латинського походження відповідно. Не підтримуючи дискусій щодо їхнього розрізнення і протиставлення та вважаючи їх синонімами, оберемо для використання *локус*, оскільки в україномовному

літературознавстві його використання видається більш конкретним відносно просторових досліджень, натомість *топосом* частіше позначають «місце в тексті». Семіотичне дослідження «обмежених просторів у складі необмеженого» в художньому творі й культурі загалом пов'язане з так званим «спатіальним поворотом», який Мішель Фуко проголосив 1967 року [160, с. 11]. Ідеться про те, що ідея місця приходить на заміну концепції всеохопного простору і всепроникному темпоралізму: «Це також відображає тривале панування міазмів темпороцентризму, які втягують більшу частину складної та витонченої структури **місця** у свої туманні обійми. У затьмаренні місця також відіграє роль універсалізм, притаманний західній культурі від самого її початку. Цей універсалізм найбільш виразно проявляється в пошуку ідей, зазвичай позначених як “сутності”, які існують скрізь і для яких конкретне “десь”, певне місце, імовірно, не має значення. Чи є випадковим те, що одержимість простором як чимось нескінченним і повсюдним збіглася з поширенням християнства?» [131, с. хii]. Знову доводиться стикатися з проблемою, подібною до реіфікації, адже літературний твір має справу з абстракціями, які лише вдають, що вони описують реальні місця, і лише справа читача – бачити за цими відсилками та описами пізнавані локації. Тому вивчення локусів є складним і багатогранним, вимагає комплексного ґрунтовного підходу, особливо в контексті специфіки впливу їхньої семантики на індивідуальний авторський стиль.

Художній твір, яким би великим та глобальним він не був, очевидно, не здатен вмістити в себе весь простір нашого світу у повному обсязі; навіть якщо це твір не реалістичного спрямування, а роман в жанрі фантастики або фентезі, обмеження все одно накладаються, і не випадково для справді якісного розкриття художнього простору вигаданого світу автору доводиться писати цілу серію книжок. Отже, простір художнього твору подається автором як обмежений і розкладений на локуси, він таким буде в кожному разі.

Власне, це питання дуже цікаве літературознавцям, адже місця, особливо якщо мова йде про реальні місця, перенесені автором в текст, «приносять» за собою у текст додаткові сенси і значення, закладають підтексти і додають

символізм: «Час і простір у художньому творі отримують, при збереженні принципів світоконструювання, інший код вираження, що приводить до зміни формованих ними смислів і створення, відповідно, на їх основі того конструкту, що звично зветься художнім змістом твору. З іншого боку, застосування в художньому творі “звичайного” мовного коду веде до проникнення в нього часових і просторових мислених конструктів, що можуть отримувати художнє навантаження» [55, с. 23]. Факт же появи в тексті згадки про реальне місце накладає на читача також зобов'язання дослідити його реальну історію та географію. Звісно, місце вступає у взаємозв'язки з іншими знаками в тексті, і таким чином можуть утворитися нові сенси. Якщо місце не є реальним або історичним (або його реальність з якихось причин неможливо перевірити) – це не означає, що воно менш цікаве та менш значуще. Маємо на увазі ситуацію, коли в тексті фігурує місце, позначене не як «конкретний будинок на конкретній вулиці у конкретному місті», а наприклад як «типовий будинок і типова квартира в ньому». У цьому разі механізм семіозису нагадує роботу автора і читача з художньою деталлю: функцію семантичної передачі соціальних, ментальних, фізіологічних тощо особливостей персонажа, який включений у таке «типове» місце, виконує апеляція до узагальненого досвіду читача, передусім зразкового читача.

З погляду стилю і його формування взаємовпливами локусів важливою є не лише їхня семантика, а й процес уведення їх у світ твору: як автор обирає локуси, що саме обирає, як зображує і що саме зображує.

Як автор обирає матеріал, себто простір, який буде знереальнено і перенесено в художній твір, як і решта раніше згаданих аспектів, прямо впливає на формування стилю твору. Автор має прийняти виважене рішення, що саме покаже в тексті, і це, у майбутньому, визначатиме стиль твору і його власний. Місця, які з'являться у творі, можуть бути досить різними: рідне/чуже, приватне/публічне, безпечне/небезпечне, знакове/не знакове, реальне/вигадане тощо. При чому, зазначимо, не варто спрощувати і зводити локуси, які автор добирає для свого тексту, до різких протиставлень один одному: у світі великого

прозового твору вони радше являтимуть собою спектр, градацію, бо місце, скажімо, не може бути абсолютно безпечним, як не може бути й абсолютно небезпечним. *Що саме обирає автор* з цього умовного «переліку», цікаве з тієї причини: місця накладають обмеження на історію, яку автор може розповісти, на сюжет, який він може скласти, на художні деталі й інтертексти, які він матиме змогу вплести в цей простір, а це, своєю чергою, вплине на стиль. Іншими словами, на цьому етапі локус, ставши стильовою домінантою, скерує решту стильових констант.

Після того, як автор обрав конкретні локуси, він, закономірно, має обрати спосіб їх представлення. *Як автор пише*, становить інтерес передусім з лінгвістично-технічного погляду, бо стиль, власне, формується на попередньому етапі, і автор вже тоді закладає базис для вибору інструментарію: наприклад, обране місце описуватиме екстрадієгетичний наратор, гетеродієгетичний чи гомодієгетичний – зокрема й у відповідності до загальної наративної стратегії твору. Стиль на цьому етапі вже функціонує, і завдяки втіленим у творі локусам читач може наблизитися до відчуття авторського стилю і бачення, лише знаючи, *що саме* автор зображує. Читач має змогу порівняти авторське бачення із реальним місцем, або ж, коли мова про типове місце, – порівняти досвід і відчуття автора чи його персонажа із власними.

Локус – важлива складова прозового стилю. Він або скеровує собою деталь та інтертекст, бо без відокремленого, конкретизованого простору вони б не могли функціонувати в зрозумілій для читача спосіб, або працює з ними у знаковій взаємодії, допомагаючи зробити стиль більш ефективним інструментом для діалогу з читачем і розуміння тексту загалом.

1.3 Контекст і критична рецепція творчості Софії Андрухович

Софія Андрухович – авторка з покоління українських письменників-двотисячників, чії перші твори вийшли вже у XXI столітті, на зламі тисячоліть. Через певну символічність, здебільшого з прив'язкою до часу, до цього покоління

прикуто доволі багато уваги – саме їх зараз досліджують все активніше. Перш ніж виокремити серед решти творчу постать Софії Андрухович та рецепцію її письма, варто окреслити часові рамки покоління двотисячників, коло й особливості творчості представників, культурно-історичний фон.

До двотисячників відносять авторів, чії твори виходили від 2000 року і до 2010 або до 2014: яку з дат слід вважати верхньою межею періоду – чітко сказати складно, бо ці чотири роки позначені президентством Віктора Януковича, закручуванням гайок і негативними змінами в українському суспільному та культурному житті, що вилилися в Революцію Гідності та початок російсько-української війни. Крім того питання приналежності до покоління є складним і охоплює більший комплекс аспектів, крім суто часових рамок. Як це завжди буває, суто часові рамки не є достатнім критерієм: незважаючи на появу безлічі нових імен (Софія Андрухович, Сашко Ушкалов, Ірена Карпа, Любко Дереш, Таня Малярчук, Анатолій Дністровий), «старі» нікуди не зникають, не «відходять у тінь», а навпаки – успішно продовжують свою діяльність: Юрій Андрухович у 2003 видає «Дванадцять обручів», Тарас Прохасько за рік до цього видає «НепрОсті», у 2009 році Оксана Забужко оприлюднює «Музей покинутих секретів», у 2010 році Сергій Жадан пише кращий роман десятиліття за версією ВВС – «Ворошиловград» [79]. Богдана Неборак у циклі лекцій «Сучукрліт: тенденції, теми, імена» висловлює таку думку щодо причини появи нового покоління авторів: «Дев'яності відходять, тобто період, коли треба було різко робити що-небудь усупереч або ж, попросту, розширювати рамку можливого. Отже – з'являється простір для того, аби кристалізувати свій голос і дослідити своє минуле» [81, 01:41–01:57]. Ідеться про три аспекти протиставлення дев'яностих роки ХХ століття першому десятиліттю ХХІ століття: вік і амбітність авторів, несхожість творчих стратегій, відмінність суспільно-культурних обставин. Для України так звані «дев'яності» – це перші десять років намагань позбавитися решток радянської влади, без радянського союзу де юре. З цього органічно випливають мистецькі задачі, які стояли перед письменниками: автори «Бу-Ба-Бу», «Червоної фіри» та інші мали різко, голосно і конкретно

заявити про українську літературу. Уперше в українського письменництва був не лише *обов'язок* це робити, а й безліч можливостей. Цей період позначений також «поверненням»: в Україні активно згадують імена тих, про кого говорити було заборонено, повертають поховані радянською цензурою твори і прізвища. Двотисячникам же ішлося про глибші рефлексії, про аналіз, про приділення уваги побудові власного стилю, про пошуки, як це видно в героях їхніх текстів: «Герої [двотисячників] <...> максимально насичені автобіографізмом, це люди розчаровані, це люди недовірливі» [81, 21:24–21:35].

Специфіку культури цього покоління Тамара Гундорова означила в назві праці «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми». Явище справді складне і багаторівневе, адже пов'язане з посттравматичним досвідом, колоніальним травмуванням, трансформацією історичної пам'яті тощо. Проте *«транзитна культура є посттравматичною, але зовсім не “неповною”, як хтось подумає»* [34, с. 12]. Дійсно, «транзитність» може здаватися тимчасовим і проміжним етапом, як-то вимушеним переїздом перед початком власне подорожі; неповним, навіть не самостійним, бо здається певною частиною чогось більшого. Але це тільки в тому разі, якщо ми уявляємо «культуру великим наративом» [34, с. 12]. Дослідниця застерігає нас від такого сприйняття: *«Коли розуміти транзитність не як тимчасовий перехід і рух до кінцевого пункту, а сприймати її з погляду самої транзитності й почуватися всередині постійно встановлюваної відповідності й діалогу між я і світом, тілом та оточенням, свідомістю і буттям, то транзитна культура стає самоцінною і повною»* [34, с. 12].

У цей же час в українській критиці точилися важливі дискусії про питання дещо ширше – український постмодернізм як такий. Учасники поділилися на два табори: тих, хто вважав, що український постмодернізм можливий, і, відповідно, тих, хто не давав йому права на це. Кажучи словами Дарини Попіль, позиції поділились на «пропостмодерну» та «антипостмодерну» [91, с. 200]. До першої групи належать, наприклад, Юрій Андрухович, Володимир Єшкілев, Ярослав Поліщук, Тарас Возняк. З огляду на семіотичну природу постмодернізму ідеться не про беззаперечне захоплення, обожнювання, агресивне відстоювання:

«пропостмодерні» діячі ставляться до явища іронічно, розуміють недосконалість (зокрема Володимир Єшкілев), але при цьому не виступають категорично проти. Юрій Андрухович вважає постмодернізм «такою світовою культурною ситуацією, від якої нікуди не подітись» [9, с. 66], а Лариса Брюховецька в одній з ранніх дискусій про це явище висловила думку, що «це вияв капітуляції інтелектуалів перед тотальністю ЗМІ та масової культури» [99, с. 2]. У кожному разі ці фаталістичні твердження описують ситуацію постмодернізму як просто неминучу.

Твердження ж представників «антипостмодерну» – Сергія Квіта, Сергія Грабовського, Павла Іванишина, Олександра Ярового – більш категоричні й однозначні, переважно наголошують на неповноцінності українського постмодернізму, адже у світовому контексті це явище є органічною і закономірною реакцією на культуру модернізму, а в Україні через радянську окупацію та засилля культури соцреалізму, яка пригнічувала все модерне, модернізм не відбувся повноцінно і не завершився природним перетворенням. Різко реагував Олександр Яровий: «скидання хрестів у сімнадцятому, деіконізація Шевченка і нав'язування постмодернізму – для мене це явища одного порядку» [126, с. 3]. Діячі «антипостмодерну» не поділяють цінностей, ідеалів та естетики постмодернізму, наголошуючи, що це хибний шлях для української культури, і пропонуючи замість нього сакралізацію й духовне відродження.

Важливий момент становлення покоління двотисячників – Помаранчева революція 2004 року: окрім власне політичного впливу на українське суспільство, вона також стала вкрай важливим культурним чинником. За Богданою Неборак, опісля неї утворюється простір, в якому українська культура стає не маргінальною – вона стає питанням порядку денного» [80, 08:11–08:20]. Цей момент можна вважати піковим, адже важливі пошуки двотисячників – пошуки власного голосу, стилю, ідентичності – знайшли відгук у широкому колі людей, отримали активний запит. Суспільство відчуло єдність і зрозуміло, наскільки важливими є об'єднавчі чинники.

Саме на цей час припадає вихід ранніх повістей та оповідань Софії Андрухович. Першою стала повість «Літо Мілени» [6], видана «Смолоскипом» у 2002 році як повість лауреатки премії II ступеня, – дуже сильний і успішний старт молодій письменниці. Сприйняття повісті критикою можна назвати обережним і зумовленим зіставленням з Юрієм Андруховичем, батьком письменниці. Хоча, як видається, якихось серйозних причин для такого порівняння, окрім родинного зв'язку, немає. Наступну повість «Старі люди» (2003) критики (Євген Баран [10], Олександр Ірванець [47]) виразно намагалися пов'язати з попередньою – підхід, який видається досить цікавим і продуктивним, дозволяє глибше зрозуміти авторку. Юрко Іздрик у передмові до повісті висловлював сподівання, що у «світі Софії справляться справжні люди», на що Олександр Ірванець відповів, що їхня поява – природна і відбиває закономірне зростання, але не старіння художнього світу авторки [47] («світу Софії» – у той період критики неодноразово вдавалися до цієї алюзії на середньовічний візантійський концепт, сповненої постмодерною іронією) . Порівняння цих двох повістей несподівано показало можливість віднаходження, здавалося б, недосяжної ідилічної гармонії у світі цілком реальному: світі, сповненому живих людей, дуже різних, а не уявних типажів. У 2023 році цю повість перевидало Видавництво Старого Лева разом зі збіркою оповідань 2005 року «Жінки їхніх чоловіків», але чомусь не разом з «Літом Мілени».

Не відкидаючи думки критиків про спорідненість перших двох повістей Софії Андрухович, зауважимо: якби «Жінки їхніх чоловіків» у рік виходу отримали стільки ж уваги, як і перші повісті, спорідненість була б помічена і тут. «Старі люди» структурно подібні на збірку оповідань – історій, які переповідає героїня Марга, так що іноді складається враження, що той чи той епізод – не більше, ніж привід розповісти чергову з них, а не рухати сюжет повісті. Проте «Старі люди» все ж мають фабульне обрамлення, яке зрештою поєднує всі розказані історії, а «Жінки їхніх чоловіків» лишилися збіркою менших творів. Тому вони досить гармонійно лягли під одну обкладинку – через спільність стилю, через кліпову, фрагментарну побудову світу, через увагу авторки до

деталей.

Наступним вийшов провокативний роман «Сьомга» (2007), перший у доробку Софії Андрухович. Роман ставить до автора інші вимоги, вимагає цілісності, фокусувального елемента, здатного втримати великий обсяг тексту: специфіки сюжету, наративної особливості, іншої складової стилю, хоча в контексті постмодернізму однозначно цього стверджувати неможливо. Роман змінює призму читацького сприйняття, підхід критиків до оцінки автора, змушує добирати інші критерії та методи аналізу. Сама авторка 2023 року в інтерв'ю проєкту «Сенс» сказала про «Сьомгу» і загалом ранні твори: «Це мої найкращі тексти, яких я більше нічим не зможу перевершити в сенсі свободи робити все, що завгодно» [42, 25:30–25:38]. Чи не тому перший її роман був сприйнятий як руйнування «світу Софії» перших її повістей.

Однак вже з певної часової дистанції картина змінилася: у 2015 році Ярослав Голобородько вважав, що «наступна книжка Софії Андрухович – “Сьомга” – своїми семантичними й композиційними ознаками, прикметами, фішками і часом власної публікації розташувалася неподалік від “Жінок їхніх чоловіків”. Настільки неподалік, що збірку “Жінки їхніх чоловіків” можна було б представити як “ПроСьомга”, а “Сьомгу” – як “Жінки не зовсім своїх чоловіків”» [26, с. 31]. Вказав критик і на структурну подібність цих книжок, називаючи розділи роману «історіями-новелами», і підсумував: «Стильові ейдоси Софії Андрухович тяжіють до простоти і ускладненості, прозорості й метафоричності, чистоти і непроясненості смислу. Історії-новели у її виконанні позначені складною очевидністю, в якій чимало тонів, напівтонів і відтінків. Як і в інтерпретації свідомості, ментальності й життя сучасної молодої жінки, що в текстах книжок “Жінки їхніх чоловіків” і “Сьомга” проходить або разом із чоловіками, або поруч з ними, або в очікуванні чоловічої присутності, або в сумлінному нагнітанні емоцій, перцепцій, бажань такої присутності» [26, с. 33]. Водночас з огляду “Жінок їхніх чоловіків”, а саме єдиної новели, де оповідь ведеться від чоловічої «постаті-свідомості», критик висновує, що саме так організований текст «є найменш органічним для стильової флори Софії

Андрухович» [26, с. 33].

Сучасна критика ставиться до «Сьомги» загалом позитивно. Критикиня Інна Булкіна у часописі «Критика» 2021 року назвала роман «провокативною спробою написати “про це” “жіночою українською”» [21]. Богдана Неборак у лекції, знаково повністю присвяченій письменниці [82], зі згаданого циклу «Сучукрліт: тенденції, теми, імена» про «Сьомгу» говорить, що свого часу роман «розширив норму». Однак у час публікації твору думки про нього радикально відрізнялися. Ігор Бондар-Терещенко в тогочасній рецензії в журналі «Кур’єр Кривбасу» назвав роман «феноменальним двотисячним читвом з категорії романів виживання» [19, с. 385] і далі розмірковував про нього в контексті прози двотисячників, в яких «мало що складається» [19, с. 386], та підсумував свої міркування так: «Сьомга – це всього лише пронизливі, філософські, ба навіть медитативні ламентации відчайдушно рефлексивної особи, наштрикнуті на безсоромно оголений архетип» [19, с. 386]. Володимир Панченко в різкій статті «Генітальна література, або Дурдом Софії Андрухович» на «ЛітАкценті» висловився, що роман «НІ ПРО ЩО», є «півхо-центричним», сповненим «гінекологічних одкровень та всяких збоченств» [87].

Якщо «Сьомга» вийшла в час піднесення української культури після Помаранчевої революції, то другий роман «Фелікс Австрія» побачив світ 2014 року, після Революції Гідності, початку російсько-української війни і повернення української літератури з умовного андеграунду, спричиненого президентством Віктора Януковича. Зростання зацікавленості українською самобутністю спонукає письменників до перегляду цінностей і кидає нові виклики в пошуках ідентичності. Ці зміни яскраво простежуються у творчості Софії Андрухович: якщо «Сьомга» була досить ексцентричним і епатажним романом, викликом «нормі», то «Фелікс Австрія» – роман історичний, або, як влучно його означила авторка в інтерв’ю Ользі Суровській, «історичний роман навиворіт» [108], натякаючи на продовження своєї гри із жанром, яку можна було спостерігати ще в перших повістях та псевдо(авто)біографічній «Сьомзі». «Фелікс Австрія» був екранізований (фільм «Віддана», прем’єра 16.01.2020) і має

екстратекст – збірник рецептів «Галицькі смаколики», створений на основі змісту книги і покликаний привернути увагу читачів до роману.

Другий роман викликав набагато жвавіші дискусії, зокрема і завдяки більш розвиненому культурному медіапростору України. Він вийшов у великому «Видавництві Старого Лева», і значна частина критичних і промоційних матеріалів (ре)публікувалися на сайті starylev.com, що сприяло концентрації інформації та фокусуванню уваги потенційних читачів книги [17; 18; 36; 64; 105; 108 та інші]. Були й закордонні дискусії щодо змісту книги [154].

Крім власне схвальних дописів читачів у соцмережах і на інших платформах [16; 32], професійні критики дещо розійшлися у своїх думках про «Фелікс Австрія», та все ж категоричності, як із «Сьомгою», не спостерігалось. Наприклад, розмова-дискусія між Євгеном Стасіневичем і Андрієм Дроздою вилилася в чотири статті [104; 39; 106; 38], до якої долучилися Владислав Івченко [46] та Ірина Троскот із загальним оглядом її перебігу [114]. Головне питання стосувалося протистояння концепту «Великого Роману», який засвідчує життєздатність національної літератури, і масовості цього «туристично-кулінарного роману». На думку Андрія Дрозди, у компліментах критики «видніє бажання покласти новий роман Софії Андрухович на “високу” полицю, а відтак подолати комплекс Великого Роману. Але ж літературний критик повинен пам’ятати, що визначення “масова література” не є лайкою» [39]. Євген Стасіневич заперечив таке трактування своєї схвальної рецензії та застосування визначення «Великий Роман»: «“Хороший” було, “знаковий” було, навіть означення штибу “може, навіть першокласний” мало місце, але, погодьмося, це достоту різні речі» [106]. Ірина Троскот вдало підсумувала дискусію: «Ми цього річ отримали такого очікуваного “Фелікса” й, мабуть, трохи розгубилися, що саме з ним слід робити. І на яку полицю ставити» [114]. Зрештою від аналізу роману диспутанти перейшли до розмови про сутність і роль літературної критики, як це часто бувало в українській історії.

Третій роман Софії Андрухович «Амадока» виданий 2020 року також у «Видавництві Старого Лева». Суспільні потрясіння від пандемії COVID-19

суттєво вплинули на сприйняття читачами цього тексту та на можливості його просування й обговорення. Більшість авторів онлайн-дописів (основного формату перших дискусій про твір) зауважували, що з ідейно-тематичного погляду він органічно продовжує і поглиблює пошук відповідей на питання, поставлені у «Фелікс Австрія» щодо пошуку власної ідентичності та чи не буквального відновлення історичної пам'яті. Критикиня Інна Булкіна висловилася дуже прямо: «Це роман про пам'ять» [21].

Можливо, через складність проблематики, а можливо, через обсяг і структуру тексту, реакція критики на цей роман була не такою жвавою, як на попередні. Радше йому присвячені більш ґрунтовні наукові студії, зокрема й зарубіжних славістів, роман активно включають у системні огляди української прози періоду. Відомо також, що у 2023 році права на його переклад продані в найбільшу кількість країн.

Богдана Романцова в рамках циклу онлайн-лекцій «Література. Культура. Переклад» називає «Амадоку» хоч і недосконалим, але «безумовно дуже потужним текстом, але завжди хочеться більшого» [95, 1:42:28–1:42:50), – при цьому оцінка дана як потенційному лауреату Нобелівської премії («Фелікс Австрія» теж іноді розглядався критиками в цьому ключі), а не через властивості тексту. Богдана Неборак, аналізуючи «Амадоку» в контексті творчості авторки, висловила думку про «гранд-наративи» (на подібні думки критиків щодо «Фелікс Австрія» дуже різко реагував Андрій Дрозда). Проте Богдана Неборак, як видається, проговорює цю ідею коректніше: молоде покоління авторів *не створює* гранд-наративи, воно їх *перепишує*, тобто «переживає», «привласнює». Лекторка аргументує це думкою, що кожне нове покоління має робити власні переклади ключових і важливих текстів: переписати-привласнити, переписати-пережити – навіть важливіше, ніж створити нове. Звісно, «Амадока» – не єдиний текст сучасної української літератури, що є «гранд-наративом»: він розглядається поряд з більш ранніми романами «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко (2009) і «Букова земля» Марії Матіос (2019). Їхня поява свідчить про активні процеси «присвоєння» і «переживання», адже так чи так вони стосуються

проблематики пам'яті, історії, травми. Тож у такому порівнянні «Амадока» опиняється між двох «стихій»: масової та елітарної літератури. Якщо «Букову землю» критика позиціонує як масліт, то «Амадоку» з нею споріднюють жанрові риси та художнє осмислення подій російсько-української війни від 2014 року: «Цей шлях, який ми зараз проходимо, – він не може не відобразитися на тому, що ми просто дедалі чіткіше виробляємо ставлення до себе самих і своєї ідентичності» [93, 15:20–15:32]. Водночас в «Амадоці» ознаки жанру родинної саги, поданої через постать ненадійного оповідача, радше є свідченням авторської гри з читачем і способом вийти за межі простого оповідання історії. Таким чином, «Амадока» виходить у площину українського постмодернізму і разом з «Музеєм покинутих секретів» стає зразком постмодерного гранд-нарративу, не розширюючи його норм, проте органічно вписуючись у цей контекст.

Повномасштабна агресія росії спричинила трансформації української літератури, адже кожен новий текст так чи так пов'язаний з війною. 10 червня 2024 року був презентований четвертий роман Софії Андрухович «Катананхе», який авторка на події назвала «цілющим сном». І хоч у тексті не вживається слово «війна», її присутність незрима: сюжет розгортається в Києві, у недалекому майбутньому, де війни вже немає.

Тетяна Петренко назвала свою рецензію на ресурсі Читомо «Вбивство священного оленя на Оболоні», провівши таке порівняння: «Переказ сюжету не в змозі передати те, чим є “Катананхе”. Якщо коротко, це якби Йоргос Лантімос знімав “Вбивство священного оленя” десь на Оболоні» [88]. Ідеться про те, що обидва твори є авторськими інтерпретаціями античних сюжетів: міфу про Артеміду і Актеона в романі, трагедії Еврипіда «Іфігенія в Авліді» у фільмі. На думку Альони Каравай, «це звичний прийом — обрамляти побутову прозу про “тут і тепер” давньогрецькою міфологією», «фреймінг міфом» є «звичним прийомом поетизації прози» [51]. Стиль Софії Андрухович, зокрема і в «Катананхе», навряд можна назвати «поетичним» чи принаймні «поетизованим», однак думка, що «Катананхе» є «кінематографічним текстом», видається

слушною: його риси «цілющого сну», занурення в спогади вказують на потужну кінопоетичну складову.

Саме жанрова природа роману найчастіше обговорюється критиками. Тетяна Петренко пропонує розглядати роман як екологічний, адже він «цілком вписується в тренди західної літератури. Це книжка, в якій лунає занепокоєння станом природи. “Мій чоловік створює незворотні кліматичні зміни”, — каже Леся, адже Олекса продає кондиціонери» [88]. Або ж як постапокаліптичний — «для українських читачів фокус зміститься на те, що в цьому романі відсутня війна», і це «додає роману постапокаліптичності: герої живуть після кінця звичного світу, яким стало повномасштабне вторгнення» [88]. Обсяг твору теж іноді дискутується: попри думку видавництва, авторки і більшості рецензентів, скажімо, Анастасія Євдокимова аргументує що «200 сторінок створюють ілюзію роману, але це лише ілюзія. Сюжет однолінійний, кількість проблем і життєвих перипетій — невелика, у тексті охоплено досить короткий період часу, а у жодного з персонажів ми не пірнаємо повністю, щоби його чи її зрозуміти, проемпатувати, присвоїти. “Катананхе” — повість» [41]. Марина Губіна зазначає, що цей твір «можна навіть не називати романом, бо ж обсяг тексту та сюжетна зосередженість дозволяє дискутувати, чи не повість це»; «можна ігнорувати напис на першій сторінці й назвати цей текст повістю» [33]. Цілком можливо, що на сприйняття критики впливає контраст із, скажімо, обсягом «Амадоки» або ж довершеністю попередніх романних світів авторки. Справді, якщо це «повість, у якій головне слово: непевність [41], то можемо констатувати повторне руйнування «світу Софії», але із зовсім інших творчих інтенцій авторки. Чи не тому Марина Губіна констатує, що цей твір «геть не такий, якими були “Амадока” або ж “Фелікс Австрія”, а схожий радше на ранні тексти письменниці» [33]?

Наявність таких повторів і кільцювань у творчості авторки вимагає більш уважного наукового аналізу її доробку, що вже активно реалізується літературознавцями. Висока значущість творчості Софія Андрухович для сучасного літературного процесу підтверджується включенням її як однієї з найвідоміших постатей покоління 2000-х у розділ огляду прози 12-го тому

«Історії української літератури» разом із Любком Дерешем і Танею Малярчук та іншими. Про творчість авторки говорять, що вона належить «до найяскравіших явищ у сучасній українській літературі» [48, с. 359], а сама авторка отримує характеристику «вправного майстра пластичного письма» [48, с. 363] – такого висновку автори видання доходять охоплюючи і найновіший роман «Катананхе» (2024). З ранньої творчості авторки увага приділена лише повісті «Літо Мілени», яка характеризується як «написана у казково-фантазійному дусі, з невимушеною і грайливою інтонацією, з добрим відчуттям мови й образного ладу» [48, с. 360]. Решта повістей, на думку істориків літератури, «пройшли майже непоміченими» [48, с. 360], тож основна увага приділена романістиці.

Крім «скандальності» та відвертості «Сьомги», вказується на самотність жанрової природи тексту, адже «у ньому можна завважити змішування елементів роману виховання, психологічного роману, трилеру й детективу» [48, с. 361]. До того ж «контroversійність цього тексту дає підстави вважати його межовим у творчості Андрухович: завершено етап ранньої прози та перейдено Рубікон, аби заявити про себе в іншій авторській іпостасі» [48, с. 361]. При характеристиці «Фелікс Австрія» автори зміщують акцент з читацьких реакцій на якості власне тексту та образи персонажів, підкреслюючи, що Софія Андрухович створила текст, «суттєво відмінний від попередньо написаного» [48, с. 361].

«Амадока» характеризується як «найбільший за обсягом і найскладніший роман Андрухович, що перебуває в епіцентрі гарячих дискусій упродовж тривалого часу» [48, с. 362]. У фокусі аналізу – «неоднозначна дилема пам'яті / забуття», що становить ідейно-тематичне ядро твору: «Пам'ять, як показує письменниця, амбівалентна: вона або лікує, або зводить зі світу, або ж те й те разом» [48, с. 362]. Забуття ж, на думку авторів, зображене радше в контексті «моральної відповідальності» за власне минуле. Роман «Катананхе» має найзагальніший опис (що не дивно, адже том підписаний до друку за пів року після його виходу) з акцентом на табування зображеного «сексуального досвіду чоловіка із набагато старшою за нього жінкою на тлі війни» [48, с. 363]. Такий огляд творчості дає підстави авторам тому висновувати: «Письменниця

сповідує постмодерністську свободу, релятивність і варіативність людського світу: без цього важко уявити її вільнодумну творчість. Проте у нещодавно написаних текстах вона віддає данину “новій ширості” й заново конструює рамку морально-етичних цінностей, ствержуючи тим самим їхню важливість для самопізнання українського суспільства у просторі й часі» [48, с. 363].

Отже, вважаючи, що унікальність прози Софії Андрухович та її місце в сучасній українській літературі загалом визначені, є сенс зосередитися на тому, як саме представлені риси її ідіостилю в літературознавчому дискурсі.

Мирослава Крупка досліджує простір інтимності в романі «Сьомга» і звертає увагу на його автобіографізм: «Автобіографічні аспекти чітко втілені образною та оповідною структурою твору. Проекція своєї індивідуальності на персонажів набуває відкритих форм, культивується особливий тип відвертого наратора. <...> Автобіографізм твору ґрунтується на психоаналітичному принципі ретроспекції – основі наративної структури роману. Посилена увага до минулого зумовлюється потребою артикуляції глибинного досвіду й передбачає принцип повернення та переосмислення минулого» [62, с. 41]. Зауважимо, що коректніше (хоч би й через смерть оповідачки Софії в кінці роману) розглядати ці аспекти як гру авторки із жанром автобіографії. Важливою складовою наративу, на думку Мирослави Крупки, є тема тілесності, «яка реалізується через такі мотиви: вуайєристського дискурсу, гіперсексуальної жінки, сексуально-патологічного досвіду перверсивного тілесного задоволення, семіотики чоловічого й жіночого тіла, дитячої сексуальності, садо-мазохістського комплексу, деструкції жінки як тілесності, первісної стихійної енергії потягів, еротичної природи підсвідомого» [62, с. 41–42]. Наведені в дослідженні тези не дають підстав прямо висновувати про семіотичні аспекти ідіостилю, оскільки стосуються радше ідейно-інтерпретаційного поля твору. Разом з тим, цікавими є спостереження щодо образу тітки Галі як гіперсексуальної жінки; щодо розділу «Райський сад та прилеглі території», розглянутої як «процес становлення особистості на етапі формування дитячої сексуальності» [62, с. 45], думка про «художнє трактування проблем дефлорації», що «виявляє кардинальну

девальвацію традиційних цінностей, пропонується типово емансиповане бачення незайманості не як досягнення, а як перешкоди» [62, с. 46]. Важливим є зосередження на семіозисі вуаеристичного дискурсу: «Авторка змальовує ситуацію людини, яка раптово усвідомлює, що позбавлена інтимності життя й перетворена на об'єкт спостереження» [62, с. 42]. Очевидно, ця позбавленість суб'єктності може бути інтерпретована також у контексті деструкції жінки як тілесності: «Герой постає одержимий нав'язливими ідеями та фобіями через вербалізацію вуаеристського комплексу: підглядання за жінкою несе в собі моменти її поневолення» [62, с. 43]. Хоча оповідачка в романі теж інтерпретує дії сантехніка Леоніда / електрика Едуарда в контексті сексуальності, зауважимо, що «поневолення», контроль, встановлення влади можливо інтерпретувати й поза цим контекстом роману, яким би виразним він не видавався.

Тетяна Гребенюк аналізує «Сьомгу» під кутом наративної семіотики і стверджує, що «Софія Андрухович співвідносить житло людини з її внутрішнім світом у його можливій непривабливості, герметичній закритості до чужого втручання» [28, с. 227], що може вказувати на відповідну стильову константу в романістиці авторки. Вивчаючи помешкання в кожному з розділів роману, дослідниця доводить, що «у кожній новелі роману “Сьомга” образ будівлі, помешкання вияскравлює, семіотизує певний аспект розвитку особистості протагоністки, зокрема, пов'язаний зі становленням власної тілесності в аспекті пошуку її меж» [28, с. 227]. Також Тетяна Гребенюк доходить висновку, що в романі «відбувається семіотична редуплікація центрального наративу», а саме «вторгнення чужої людини у сферу тілесності й духовного світу нараторки-протагоністки» [28, с. 229], чим поглиблює окреслений Мирославою Крупкою вуаеристичний дискурс. Цікаво, що Тетяна Гребенюк пропонує вважати, що структурно «Сьомга» складається з новел. Хоч у такий спосіб і зберігається зв'язок з ранніми повістями авторки, все ж, на нашу думку, такий підхід руйнує цілісність твору, тож у контексті переходу письменниці до більшого жанру доречним видається використання терміна «розділ».

Роману «Фелікс Австрія» присвячено набагато більше досліджень, які

охоплюють різні сторони твору. Так, Оксана Когут приділила увагу міфологічному хронотопу «щасливої Австрії», окреслила важливі апокаліптичні мотиви, передчуття кінця імперії, звернула увагу на те, що авторка «вибудовує сюжет за принципом бінарної опозиції» [54, с. 384], що є вкрай важливою рисою її авторського стилю, приділила увагу особливостям психіки Стефи і відзначила, що «бурхлива уява Стефці ще з дитинства була схильна до фатально-ліричних і мелодраматичних сценаріїв» [54, с. 385]. До того ж дуже чітко вказала на сутність суперечливих почуттів Стефи до Аделі: «Це і гордощі матері за красуню доньку, і сестринське співчуття та розуміння, ревності суперниці та пристрасть коханки» [54, с. 385]. Щодо останнього дослідниця уточнює: «У сюжеті роману прочитується псевдолесбійський мотив, що постає через узалежнення жінок одна від одної» [54, с. 385], – що слушно, оскільки, наприклад, у «Сьомзі» інтимна близькість між дівчатами описана доволі відкрито і прямо, тож наразі немає підстав говорити про приховування авторкою її в цьому творі або гри з читачем.

Мар'яна Штогрин фокусується на міському просторі тексту роману Софії Андрухович, який для ідіостилу є не менш важливим, ніж простір внутрішній. Дослідниця акцентує на унікальності й самотності локусу Станіславова («місто-міф, місто-спогад, місто-ілюзія, місто-мрія» [120, с. 274]), наголошуючи в такий спосіб на важливій здатності міського простору бути в тексті чимсь більшим, ніж просто місцем дії, декорацією, на його здатності привносити в текст культурні коди, історію, міфи тощо. Дослідниця вичерпно характеризує: «Сюжетно-образна організація часопростору роману, позначена ілюзорністю та загадковістю, вказує на неможливість спрогнозувати життєвий шлях героїв» [120, с. 275], – оскільки «письменниця вибудовує кілька окремих часопросторів для кожного з героїв роману» [120, с. 275], і в кожному з них виявляються риси ілюзорності, отже, її можна розцінювати як стильову домінанту твору. Якщо збереження цієї риси *ілюзіоністом* Ернестом Торном є досить очевидним (це його робота), то для решти персонажів її репрезентація складніша, і для її пояснення дослідниця вдається до гендерного аспекту, адже «деміургом у романі

постає чоловік» [120, с. 277]. На думку науковиці, спочатку цю роль відіграє доктор Ангер, який будує світ для Стефи і Аделі, а потім «естафету перехоплює скульптор Петро» [120, с. 277]. Дослідниця залучає образи скляної стелі, яка «є уособленням зв'язку зі Всесвітом» [120, с. 277] і органічно доповнює міфічний простір тексту, та «будинка у вогні», який «вказує на циклічність міфічного хронотопу» і є «образом-символом початку і кінця оповіді» [120, с. 277].

Галина Левченко оглянула місце утопії «щасливої Австрії» як топосу та відповідного історичного періоду в сучасному українському романі, підкресливши що майже однойменний твір Софії Андрухович в цьому контексті вирізняє іронія, яка «проймаючи наскрізь твір, створює у ньому внутрішню напругу поміж прихованим екзистенційно-філософським, психологічним та історичним змістом і грайливою синтетичною формою викладу, котра поєднує жанрові риси жіночого щоденника, кулінарної книги, романтичної новели, детективу і пригодницького роману» [67, с. 129]. Також дослідниця неодноразово наголошує на синтетичності й пародійності цього тексту як рисах його постмодерності. Ці думки більш детально розгорнуті в статті Галини Левченко «Мармулядовий апокаліпсис або терапія постмодерном у романі Софії Андрухович “Фелікс Австрія”», де іронічність «щасливої Австрії» як непорушної імперії подана у світлі апокаліптичних мотивів. При ідеться не лише державну деградацію, адже «зазнати розпаду має не тільки імперія Габсбургів, трансформуватися повинне саме світовідчуття людей епохи модерну» [65, с. 146]. Ідеться про «індивідуальний апокаліпсис», який «проекується на образ епохи й країни напередодні розпаду» [65, с. 146].

Глибокий психологізм твору нерозривно пов'язаний з апокаліптичними мотивами, адже «цей психологічний момент указує на переструктурування картини світу, переоцінку цінностей, а отже, якоюсь мірою і на загибель віджилих та неактуальних психічних установок і звичок та народження якісно нової внутрішньої гармонії» [65, с. 146]. У цьому контексті запропонована цікава інтерпретація образу хлопчика Фелікса: «Пошукувана нова якість – світоглядна гнучкість і внутрішня свобода символічно матеріалізуються у творі в образі

хлопчика, який має гіпертрофовано гнучке тіло й для якого не існує жодних перепон та замкнених приміщень» [65, с. 146]. Постаті центральних персонажок Галина Левченко інтерпретує крізь призму феміністичних студій, і стверджує, що «у творі актуалізується досвід жіночої емансипації часів раннього українського модернізму й здійснюється спроба його постмодерної феміністичної ревізії» [65, с. 146].

Вказує Галина Левченко й на інтертекстуальний аспект, вважаючи, що в образі Стефанії Чорненько прихована алюзія до постаті Ольги Кобилянської: «Прізвище героїні нагадує епістолярний діалог Ольги Кобилянської й Лесі Українки, у якому письменниці називали себе та звертались одна до одної як Хтось Біленький і Хтось Чорненький» [65, с. 146; 124]. До того ж «на перших сторінках роману згадується «Impromptu Phantasie» Шопена й описані від імені Стефанії Чорненько враження від твору нагадують як однойменну поезію в прозі та новелу “Valse melancolique” Ольги Кобилянської, так і її автобіографію “Про себе саму”» [65, с. 146]. Модерністський контекст сюжету та згаданих алюзій вимагає психоаналітичного прочитання твору, тож дослідниця підсумовує, що на противагу Стефі, «чоловічі характери Софія Андрухович свідомо моделювала як утілення Анімуса. Вони подані більш схематично – як представники певного ремесла чи фаху: шваб-миловар, батько доктора Ангера, лікар Ангер, скульптор-різьбяр Петро, ілюзіоніст Ернест Торн, священник Йосиф, торговець Велвеле» [65, с. 149], що може вказувати на гендерні стильові домінанти творчості письменниці.

Тетяна Гребенюк, очевидно, переосмислюючи усталене в критиці жанрове визначення «історичний роман навиворіт», уводить роман «Фелікс Австрія» в контекст історіографічної металітератури, порівнюючи його з британськими (як-от Пітер Акройд, Антонія Баєтт, Девід Лодж, Майкл Кокс, Грем Свіфт, Мішель Фейбер тощо) і українськими (Володимиром Лисом, Оксаною Забужко, Марією Матіос, Василем Шклярем тощо) письменниками. У теоретичному баченні таких творів дослідниця наслідує Лінду Гатчеон і, вслід за нею визнає їхньою важливою рисою «проблематизоване вписування суб’єктивності в історію» [29,

с. 97]. Власне «Фелікс Австрія» – справді глибоко суб’єктивний текст з оповіддю від імені Стефи, і саме тому «створення ефекту таємниці головним чином пов’язане із використанням прийому недостовірної нарації, адже Стефанія є ненадійним наратором через свою упередженість, викликану власною низькою самооцінкою, коханням до Аделі й неправильним розумінням ставлення до неї доктора Ангера» [29, с. 98]. Дослідниця вичерпно пояснює причини і сутність ненадійності Стефи як нараторки, посиляючись на особливості її психоемоційного стану та значення його проявів для читача: і це є вкрай важливим для розуміння стилю авторки.

Якщо Галина Левченко у психологічному портреті Стефи акцентувала радше на «“служництві” і мазохістській “відданості” Стефи» [65, с. 147], то Тетяни Гребенюк вмонтовує його в семантику і структурну роль таємниці в сюжеті роману, яка розгортається триаспектно: «перша стосується авантюрно-пригодницького первня твору, а саме факту викрадення церковних скарбів у Станіславові»; «другою сюжетотвірною таємницею є природа ставлення до Стефанії доктора Ангера»; «третья таємниця в романі пов’язана із непізнаваністю людської душі як вияву високого, божественного» [29, с. 98–99]. У такий спосіб дослідниця розкриває особливості роботи авторки із жанром: у романі виникає ситуація, коли «таємниця розгадується читачем надто рано, й ефект саспенсу не встигає сягнути можливого максимуму» [29, с. 98–99], однак це не призводить до руйнування сюжету, натомість «змінюється джерело саспенсу – ним стає природа реакції персонажів на відкриття, трохи раніше вже зроблене самим читачем» [29, с. 99]. Тобто можна припустити, що наразі метарецепція авантюрно-пригодницького первня (пропозиція читачеві звірити власні відчуття із персонажними) є стильовою домінантою.

Інший аспект «мета-» в романі «Фелікс Австрія» розглядає Галина Косарева: «Це метаісторія, оскільки розповідаючи / деконструюючи події минулого, Софія Андрухович все ж застосовує постмодерністські маркери, які репрезентовано передусім крізь призму поетики “карнавального письма” та метафори театру як життя-ілюзії» [56, с. 111]. У фокусі студії перебуває образ

ілюзійніста Ернеста Торна, «конвенції образу» якого «мають опозиційну, пародійну природу та відіграють сюжетотвірну роль у романі: з одного боку, справді, можемо помітити риси магічного реалізму, що співвідноситься із латиноамериканською традицією» [56, с. 111]. Однак дослідниця розширює поле інтертекстуальних ігор Софії Андрухович, проводячи також паралелі з новелою Томаса Манна (образ чарівника Маріо) і романом «Колекціонер» Джона Фаулза. Вона вбачає в образі шевальє Торна риси трикстера, покликаючись на бачення цього архетипу Карлом Юнгом і віднаходячи відповідні характеристики у тексті роману; цікавим є звернення дослідниці до значення імені шевальє: «Відбувається постмодерністська гра на рівні імені, адже в перекладі з німецької ім'я Ернест означає серйозність, боротьбу. Відтак символічне ім'я цього протагоніста також виступає складовою метанаративу у романі» [56, с. 112]. Також Галина Косарева побіжно аналізує образ будинку у вогні, даючи йому схожу на вже відому нам інтерпретацію: він «асоціюється із циклічністю часу – знищення та утворення чогось нового» [56, с. 111], – тож цю рису часу варто зарахувати до переліку стилістичних домінант ідіостилю.

Любомир Крупка пропонує розглядати «Фелікс Австрія» як родинний роман, форму якого, на думку дослідника, «письменниця використала <...> щоб оновити оповідь про минуле, збагатити історію детальними характеристиками приватного життя, наблизивши її до сучасного емоційного сприйняття» [60, с. 29]. Ключовим у студії є гендерний аспект: на думку науковця, «непередбачуваність жіночих образів створює цікавий план самого твору. Чоловіки, у свою чергу, зображуються млявими та позбавленими цікавих рис. Це стосується доктора Ангера, Петра та Йосифа» [60, с. 30]. При цьому образи чоловіків не перетворюються на карикатури: вони «мляві та позбавлені цікавих рис» досить органічно, зокрема тому що передані здебільшого через сприйняття Стефи, оповідачки: так доктор Ангер на момент подій роману помер і не виконує жодних дій; Йосиф – принаймні частину тексту – теж існує у спогадах Стефи. Натомість Стефа діє постійно.

У контексті родинного наративу Любомир Крупка звертає увагу на

важливий аспект ролі простору: «Найголовніші події в романі відбуваються в просторі дому. <...> Образ дому ототожнюється зі сприйняттям світу головної героїні. Прагнення знайти своє рідне місце стало для неї метою всього життя» [60, с. 30]. Отже, роль інтер'єру з погляду семіотики є важливою і для тексту, і для персонажів, адже присутній момент *сприйняття*: значущими є не тільки деталі, які перетворюють певний простір на *дім* для Стефи, а й ті, що допомагають читачеві зрозуміти, що цей простір є *домом*.

Щодо наратора дослідник пропонує іншу оцінку, ніж Тетяна Гребенюк: «Стефа в ролі оповідача зображена гармонійно та витончено» [60, с. 31]; «У свідомості головної героїні відбувається протистояння між двома світами: реальним і вигаданим. Стефа, незважаючи на ілюзорність і фальшивість реальності, здатна щиро вірити. Ця віра дає їй відчуття любові» [60, с. 32]. І дійсно, Стефа не заявляється авторкою прямо як травмована персонажка з певними особливостями психіки: читач може зрозуміти це лише після повного прочитання тексту, коли отримає всю необхідну інформацію, щоб скласти такий психологічний портрет Стефи. До того ж необхідні для інтерпретації дані він отримує лише від самої Стефи або крізь призму її бачення, часом навіть не маючи приводу сумніватись в правдивості її тверджень. Тому припускаємо, що Стефи, наведена Любомиром Крупкою, ґрунтується на читацькому сприйнятті Стефу проьягом більшої частини тексту.

Катерина Толоковець звертає увагу на питання ідентичності в романі «Фелікс Австрія», детально розкриваючи відносини між колонізованою Україною та Австро-Угорщиною («юридично наша країна була рівноправною, фактично – пригнобленою» [113, с. 104]). Аналіз образів Стефи й Адели реалізується саме в цьому вимірі, не крізь призму родини та сестринської любові, а як стосунки панянки і її служниці. Це відкриває нові грані образу Стефи як травмованої особистості – і цей «злам» нею навіть не усвідомлюється цілковито, понад те Катерина Толоковець стверджує, що Стефа «віддана монархістка» [113, с. 106]. Про ідентичність персонажки дослідниця висловлюється досить гостро: «Що ж до походження Стефи, то вона етнічна українка. Але жодного разу

(жодного!) її українство себе не виявляє. Читачі ніколи б і не дізналися, якої крові Чорненко, якби пан Ангер одного разу не згадав давню історію про пожежу через варіння мармуляди, коли загинули батьки Стефи, українці, і лікар взяв їхню маленьку донечку під опіку» [113, с. 106]. Цю важливу складову трагедії особистості Стефи слід брати до уваги при інтерпретації образу цієї персонажки, оскільки вона формує її психологічний портрет, хай дівчина того і не усвідомлює; зрештою, в контексті читацького сприйняття це саме та інформація, якою читач володіє від самого початку, і може застосовувати її для розкодування семантики всього тексту. Визнаючи ненадійність історії персонажки («вся оповідь – це щоденник Стефи Чорненко, а вона є типовим ненадійним наратором» [113, с. 105]; «оповідь ведеться з позиції внутрішньої фокалізації» [113, с. 105], за Жераром Женеттом), Катерина Толковець пропонує інші підстави такого визначення: «Отож, якщо реципієнт продереться крізь набудовані Стефцею хащі домислів, він, хочемо вірити, розділить нашу думку про те, що описи життя в ошатній оселі Ангерів-Сколиків мають на меті означити більше, ніж те, чим вони видаються на перший погляд» [113, с. 105]. Ключова інтерпретація, якої тримається Катерина Толоковець, – це бачення образів Стефи і Аделі не лише як родини і навіть не лише як служниці та панянки, а як «алюзії на співжиття українців та австрійців, поляків у монарший період» [113, с. 105]. Зрештою у висновках студії проголошується, що «справжнє становище українців у щасливій Австрії проглядається у стосунках Аделі Ангер та Стефанії Чорненко, де Стефа – підпорядкована, упосліджена, з колоніальною ментальністю, з культурним плазуванням перед австрійкою як представницею колонізаторської держави, з афективними нападами та почуттям власної дефективності» [113, с. 108].

Ольга Башкирова розглядає «Фелікс Австрію» в контексті гендерних моделей сучасної української романістики і порівнює його з «Дівчиною з перлиною», відзначаючи, що «героїня Трейсі Шевальє свідомо й несвідомо виробляє стратегію особистісного самозбереження у психологічно складній ситуації закоханості в людину, вищу за неї за соціальним статусом, і зрештою знаходить своє місце у суспільстві і в житті, то Стефа у творі С. Андрухович

піднімається на рівень досягнення метафізичного змісту буття, визначає свою роль у складному переплетінні людських долі і, розкривши всі таємниці власного життєвого шляху, стоячи на порозі доленосних змін, гине в полум'ї пожежі» [11, с. 243]. Український постмодерністський контекст роману Софії Андрухович є самотнім, адже «провідні принципи світосприйняття суттєво різняться від тих, які характерні для західного варіанту стилю» [11, с. 111]. На думку Ольги Башкирової, і там, і там світ мислиться таким, що «злетів з вісі», але в українському не заперечується наявність аксіологічного стрижня. Наприклад, «функцію “зміщеної вертикалі” у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» виконують образи рідного будинку Стефи, що загинув у полум'ї, і матері, якої вона не пам'ятає» [11, с. 112].

На відміну від багатьох дослідників, Ольга Башкирова більше уваги приділяє персонажам-чоловікам, пропонує цікаву інтерпретацію, наприклад, образу Петра: «Влада над матеріалом, трактована як здатність одухотворити мертву матерію, підкреслена в Петрові, одному з головних чоловічих персонажів роману С. Андрухович “Фелікс Австрія”. Промовистим є ім'я героя, що в перекладі означає “камінь” і виступає своєрідною метафорою його діяльності: оповідачка, служниця Стефа, зауважує, що, захопившись роботою й укритий пилом, Петро сам стає схожий на статую» [11, с. 273]. «Влада над матеріалом», за Ольгою Башкировою, виходить за межі професійної діяльності – у контексті гендерних моделей дослідниця вказує: «Якщо в жінці акцентовано її здатність поширювати власну тілесність на матеріальний світ, <...> то чоловік утверджується передусім через активне перетворення матеріального світу, статусну й особистісну реалізацію в ньому» [11, с. 327]. Тому простір дому, зауважує дослідниця, в романі Софії Андрухович десакралізований і гендерно маркований.

Досить оригінально науковиця трактує образи дерева і дому в романах: «Дім постає в них як живий організм, асоціюється з вічно оновлюваним деревом, а дерево, у свою чергу, олюднюється. Ототожнення жінки з деревом закорінене в міфологічну свідомість і співвідносне з образом Берегині» [11, с. 316].

Напрошується відсилка до одного з центральних образів «Фелікс Австрія» – двох сплетених стовбурами дерев, якими доктор Ангер бачив Стефу і Аделю.

Роман Софії Андрухович «Амадока» дослідники також часто вписують у родинний дискурс. Так, Ірина Тарку зауважує, що від початку повномасштабної російсько-української війни в українській літературі відбувається певний перехід від «постчорнобильської бібліотеки Тамари Гундорової» до того, що дослідниця називає «бібліотека війни» [161, с. 49], і характеризує «Амадоку» як «роман, що з одного боку опосередковує замовчуване минуле та підкреслює безперервність політичного насильства в Україні, з іншого – ставить під сумнів надійність пам'яті в епоху пост-правди» [161, с. 54] – досить вичерпна характеристика ідейно-тематичного змісту роману. Ірина Тарку звертає увагу на роль фотокарток у контексті теми пам'яті, адже «вони відображають спотворену та фрагментарну природу родинної пам'яті» [161, с. 54]. «Спотворену» зокрема і через умови, у яких ці фотокартки репрезентуються: цю пам'ять, родинну історію, доносить до Чоловіка (нібито Богдана Криводяка) людина, яка взагалі не є членом його родини і не може достовірно знати її, що, закономірно, спотворює пам'ять ще сильніше. Через аналіз образу Чоловіка дослідниця доходить висновку, що його можна інтерпретувати як метафору «культурної амнезії», що зображена через «амнезію особисту» [161, с. 54]. Слушною є також характеристика фіналу роману: «Немає кінця конфлікту і немає катарсису в сенсі знаходження злагодженості та внутрішнього спокою для всіх сторін» [161, с. 55]. Дійсно, конфлікт роману «Амадока» не може бути вирішений у простий спосіб, не може бути вирішений в принципі, оскільки простягається далеко в минуле, яке не підлягає зміні; на специфіку «культурної амнезії» впливає занадто багато факторів, і не всі можуть бути усунені в теперішньому [].

У ґрунтовній праці «Втілення рис “нової щирості” в романі “Амадока” Софії Андрухович» Тетяна Гребенюк виходить з інтерпретації уведеного в назву поняття на основі аналізу його еволюції від запровадження терміна Девідом Фостером Воллесом до його трансформацій Джессі Торном і Адамом Келлі та насамперед розглядає «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”» [30, с. 134]. Такий аналіз роману «Амадока» включає його до метамодерністського дискурсу, однак до «нової щирості» як до явища в українській культурі все ж треба ставитися обережно: так, Тетяна Гребенюк пояснюючи появу цього нового світовідчуття посилається на «Маніфест нової щирості» Джессі Торна: «Іронія померла. 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”» [162]. Головною підставою, якщо не сказати – необхідністю для існування «нової щирості» Джессі Торн вважає трагедію 11 вересня, яка, безумовно, докорінно змінила світобачення американців; однак переносити це на світобачення українців і українських митців ми вважаємо не зовсім доцільним, і радше схиляємось до поглядів Ірини Тарку щодо «бібліотеки війни», адже цей досвід є більш релевантним для української культури та набагато сильніше пов'язаний зі змінами, які відбуваються у світосприйнятті й текстах українських митців.

На нашу думку, названі риси «нової щирості» в контексті роману «Амадока» відображають загальну еволюцію наявних рис у стилі Софії Андрухович. Тетяна Гребенюк теж не виключає цього: «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 самоіронічності» [30, с. 136], – що, безумовно, є еволюцією наявної в попередніх текстах іронії. Згадує дослідниця і «прийом недостовірної нарації», використаний «авторкою, наприклад, і в романі “Фелікс Австрія”», зазначає, що він «у оповіді “Амадоки” реалізований надзвичайно винахідливо, в різних варіаціях, за різних умов і обставин» [30, с. 138]. На нашу думку, це теж свідчення еволюції наявної риси безвідносно до «нової щирості».

Тетяна Гребенюк демонструє, що текст все ж доволі сильно відходить від постмодерністського дискурсу, зводячи в порівняльну таблицю цитати із романів Софії Андрухович та Юрія Андруховича [30, с. 136]. Крім того, аргументом є представлення в романі російсько-української війни, що, на думку дослідниці постає як «позатекстова реальність (те, що залишилося „поза межами сторінки”)» [30, с. 141] і таким чином «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» [30, с. 141].

Тому про повноцінний перехід Софії Андрухович до «нової щирості» доречніше говорити відносно її роману «Катананхе», який відчутно відрізняється від «Сьомги», «Фелікс Австрія» та «Амадоки»: це пов'язане з незворотними змінами, які відбулися в українському суспільстві з початком повномасштабного вторгнення, змінами, які торкнулися, зокрема, і літератури. Вдаючись до тези Тетяни Гребенюк про «лакуни в оповіді твору», які утворює відсутність війни, зауважимо, в «Катананхе» вона відчувається набагато гостріше, ніж в «Амадоці» – і через контекст постання твору, і через повноцінне усвідомлення читачем руйнівної сили війни: дія «Катананхе» відбувається в недалекому майбутньому, і в тому мирному світі війна досі нагадує про себе, хоч саме слово «війна» в тексті жодного разу не згадується [77].

Ангеліна Столітня досліджує репрезентацію в «Катананхе» жіночої старості та приділяє увагу питанням тілесності й сексуальності, розглядаючи роман у світлі гендерних студій і «культурної і літературної геронтології» [107, с. 72]. Цікавим є звернення дослідницею до образу «дзеркальних поверхонь» [107, с. 73], що, своєю чергою, відсилає до схожих образів у романі «Сьомга». Образ літньої жінки Жанни інтерпретується як «підглядання за жіночим старінням» з боку центральної персонажки Лесі [107, с. 78], що в ширшому баченні є модифікацією вуаеристичного дискурсу, травматичність якого на відміну від «Сьомги» спрямовується не на того, за ким підглядають, а на того, хто підглядає. Міфологічну складову роману науковиця інтерпретує так: «Окрім

образів та символіки міфу, письменниця запозичує і його мотиви, зокрема мотив помсти. Артеміда з особливою жорстокістю карає Актеона, бо так вона проявляє свою владу і силу (вона це може), натомість дії Лесі — це безсила помста, бо вона так більше не може» [107, с. 79].

Наведені в оглянутих рецензіях і критичних працях спостереження засвідчують перспективність студій стилю романістики Софії Андрухович та правильність обраних для вивчення аспектів його структурно-семантичних особливостей.

Висновки до розділу 1

Отже, авторський стиль може бути вивчений із семіотичного підходу: відповідно до поглядів Джона Ділі та інших дослідників, «дія знаків», яка лежить у фокусі досліджень семіотики, може розглядатися і в площині авторського стилю. Праці Жерара Женетта і Сьюзен Зонтаг дають можливість означити стиль насамперед як невід’ємну частину тексту, зокрема і художнього. Принцип використання стилю автором можна описати, за термінологією Хосе Ортега-і-Гасета, як спосіб «знереальнення» речей, які автор переносить з реального світу у світ художнього твору. Для читача, згідно з працями Умберто Еко щодо його ролі в семіозисі тексту, стиль є інструментом інтерпретації художнього тексту, а також складовою авторської гри з читачем. Ключова відмінність полягає в тому, що для автора стиль є інструментом *творення* художнього тексту, для читача ж — інструментом *інтерпретації*. Крім того, на відміну від автора читач повинен пізнати, виявити стиль самостійно. Важливою є ідея «М-Читача» — такої його моделі, що, за Умберто Еко, передбачається кожним автором у кожному тексті. Зокрема автор закладає у таку модель здатність сприйняти і зрозуміти його ідиостиль.

Відповідно до ідей Цветана Тодорова щодо функціональності стилю, які перегукуються з думками Сьюзен Зонтаг, що стиль не є лише «прикрасою» художнього твору, встановлена структура стилю. За Романом Якобсоном, стиль є

системою констант – сталих, повторюваних функцій, до яких раз-по-раз звертається автор у своїх текстах. З-поміж стильових констант виокремлюється стильова домінанта, як така складова структури стилю, що має здатність визначати, підпорядковувати собі та функційно скеровувати решту складових.

Огляд критичної рецепції творчості Софії Андрухович (відгуків, рецензій, критичних оглядів від виходу першої повісті «Літо Мілени» до публікації роману «Катананхе») дав можливість висновувати, що вона здебільшого є позитивною. Винятком є рецензія Володимира Панченка на роман «Сьомга» і назагал нейтральний відгук Євгена Дрозди як частина дискусії з Євгеном Стасіневичем. Творчість Софії Андрухович оглядається у 12 томі академічної «Історії української літератури» і лекціях із сучасної української літератури Богдани Романцової та Богдани Неборак. Перший роман «Сьомга», за Богданою Неборак, визначений як такий, що розширює норму, зміщує її, змінює її, що закономірно приводить до досить неоднозначної реакції на твір; сама ж авторка зазначила, що «Сьомга» для неї є унікальним текстом і подібного вона більше не створить. Найбільше уваги критики привертав другий роман авторки, «Фелікс Австрія». Він же має найбільший художній супровід: фільм «Віддана» і збірку рецептів «Галицькі смаколики». Роман «Амадока» має найбільшу кількість перекладів на інші мови. Щодо роману «Катананхе» точаться дискусії щодо його жанрових ознак, суперечливість і комбінаторність яких, як видається, загалом є характерними для стилю письменниці.

Наукова рецепція творчості Софії Андрухович набирає обертів: дослідники відзначають її роботу з простором, що відбивається на психіці персонажів; активне використання ненадійних нараторів; приховане міфологізування сюжетів, активну гру з читачем на різних рівнях семіозису; глибоку деталізацію художнього світу, часте звернення до каталогізації, що забезпечує впізнаваність зі збереженням знереальнення речей.

Ситуація українського постмодерну, у якій створені та функціують твори Софії Андрухович, має і позитивні, пропостмодерні, і негативні, антипостмодерні, оцінки критиків і дослідників, співвідношення яких міняється

з часом і, як встановлено, залежить від ключових суспільно-політичних трансформацій України першої чверті ХХІ століття, що мають безпосередній вплив на аналізовані твори. Серед них Помаранчева революція (2004) і піднесення національної культури, стагнація і регрес після президентських виборів 2010 року, Революція Гідності та початок російсько-української війни (2014), повномасштабне вторгнення 2022 року, що триває дотепер.

РОЗДІЛ 2

СТРУКТУРУВАННЯ ПРОСТОРУ РОМАНІВ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ

2.1 Конструювання інтер'єрів

Інтер'єр у романах Софії Андрухович – утілення інтимності й приватності, особистого життя людини, майже ототожене з її внутрішнім світом. Слово «інтер'єр» походить від латинського *interior*, що означає «внутрішній світ». Будинок, у якому мешкає людина, таким чином, стає її «продовженням», метафорично уподібнюється їй, отримує свій «внутрішній світ», як це зазвичай говорять про людину. Така роль інтер'єру тісно пов'язана зі змістом романів Софії Андрухович, адже, наприклад, «Сьомга» і «Фелікс Австрія» присвячені питанням інтимності, особистого простору, приватного досвіду тощо. При цьому до особистого, очевидно, належать не тільки досвід певних переживань, таємниці, спогади – загалом явища нематеріальні, а й також речі, побут, рутинні ритуали, організація власного простору.

Персонажі творів Софії Андрухович тісно пов'язуються із середовищем, іноді навіть є втіленням або носіями ідеї прив'язаності до дому. Вони майже завжди мають дім, виражають любов до нього. Так, Софія із «Сьомги» занурена в середовище квартири будинку за адресою: вулиця Трудова, 7а. Про цю дуже скромну невелику квартиру, у житловій кімнаті якої «матрац і вікно відділяли три кроки» [7, с. 8], оповідачка говорить з любов'ю і прив'язаністю; далі персонажка зображується в квартирі батьків або, коли їде на відпочинок до Криму, мешкає з тіткою в окремому будиночку. Стефа і Аделя із «Фелікс Австрія» мешкають у величезному розкішному маєтку, де також жив батько Аделі, доктор Ангер, що зумовлює прив'язаність обох жінок до цього будинку, проте, звісно, варто зауважити, що в контексті змісту роману навряд чи йдеться про здорову прив'язаність, принаймні з боку Стефи. Від початку роману «Амадока» Романа занурює Богдана (Віктора) у середовище «їхнього» будинку, у «їхні» спогади, які внутрішній світ цього будинку тримає, і хоч вони є фікцією для чоловіка, саме в

них обидва персонажі існують майже до фінальної частини історії.

У контексті цього дослідження доцільно фокусуватися саме на локусах, які засвоюються центральними персонажами, з якими вони пов'язані в той чи той спосіб, однак це не означає, що стильова домінанта полягає в тому, що з простором взаємодіють тільки вони: інші персонажі, другорядні, теж вступають у взаємодію з простором, вибудованим авторкою. Виходячи з тези, що інтер'єр є відбиттям внутрішнього світу персонажів, можна припустити, що провідним типом взаємодії з інтер'єром для них буде засвоєння, причому таким, що відбувається як з боку персонажа, наприклад, коли він роздивляється незнайомий для нього простір, так і з боку самого інтер'єру, що зазвичай виражається в реакціях людей.

Наприклад, у романі «Фелікс Австрія» отець Йосиф в епізоді свого приїзду взаємодіє з простором будинку, оглядаючи його, сприймаючи його, адже цей простір для нього новий, він у ньому має роль гостя. Більш цікавий приклад – шевальє Торн, який за сюжетом приїздить дещо пізніше. Його теж приймають, як гостя, він теж потрапляє в незнайоме йому середовище, але дозволяє собі вийти з вітальні й у містичний спосіб вторгнутись у досить приватний (у контексті роману) простір Стефи: на кухню. «Торн, ані на мить не знітившись, не сфруструвавшись від такої пікантерії, розглядав моє королівство – аж надто зацікавлено та пильно, чого я спершу не зауважила, приходячи до тям після його химерної ескапади» [8, с. 173]. Стефа називає звичайну кухню своїм «королівством» і від уважного розглядання її сторонньою для неї людиною відчуває дискомфорт: ця реакція і є тим самим засвоєнням (чи радше незасвоєнням) з боку інтер'єру [121, с. 75–76], адже у своєму світі-«королівстві» бачити цю людину Стефа не хоче, їй від цього очевидно некомфортно з низки причин, зумовлених сюжетно. Також Стефа відчуває свою слабкість перед Торном: вона не може його вигнати, бо ж є служницею, а він – гостем господарів; вона може лише прохати його піти. Це єдиний спосіб позбавитися цього чужорідного елемента в її світі.

Аналогічний вплив можемо спостерігати, наприклад, від вторгнення двох

міліціонерів у квартиру Софії: згідно із сюжетом «Сьомги», як читач дізнається потім, оповідачка травмована взаємодією із співробітниками міліції, тому має страх перед людьми у відповідній формі. Її реакції закономірні для травмованої людини – вона намагається сховатися від непроханих відвідувачів і, майже як у ситуації Стефи, зовсім не має можливості вигнати їх – власне, теж через їхній статус, адже вони є представниками силових структур і цілком мають право проводити опитування свідків. Софії лишається тільки ховатися: бар'єрами, які відокремлюють її від цих людей, стають її чоловік Міша та кіт Фауст, за якими вона знаходить захист.

Образ Міші в романі «Сьомга» є прикладом того, як персонаж засвоює інтер'єр, а інтер'єр – персонажа без відторгнення жодної зі сторін. Міша є чоловіком Софії, ця квартира належить їм обом, це їхній спільний простір, і обоє мають вплив на нього, проте наратив роману дає можливість оцінювати ситуацію лише з погляду Софії. Читач має можливість лише робити припущення щодо того, чим є цей простір для Міші, а от чим Міша є для цього простору – у романі показане досить яскраво. Роль чоловіка, очевидно, не зводиться до бар'єру, яким захищається героїня від загрозливого зовнішнього світу: він насправді доповнює її в спільному житті. Софія зображена як чутлива жінка, що спочатку піддається психоемоційному впливу і лише потім діє, якщо, звісно, контролює себе; Міша – навпаки, схильний діяти і лише потім рефлексувати почуття, психоемоційні реакції, які в нього виникли.

Розвиваючи думку про створення авторкою та подальшого засвоєння читачем і персонажами некомфортного простору, варто звернути увагу на інтер'єр дитячого садочка з розділу «Райський сад і прилеглі території» «Сьомги». В узагальненій характеристиці його планування садок має досить типовий вигляд: основне приміщення, де діти граються і навчаються, а також їдять, спальня, де відбувається «сонний час», спільний для хлопчиків і дівчаток туалет, а також приміщення «міфічної», бо реально в тексті вона не представлена, ясельної групи.

По-справжньому некомфортним для центральної та другорядних

персонажів цей простір робить вихователька Людмила Пилипівна. Вона виступає фокусувальним елементом в епізодах з цим локусом: простір вибудовується навколо неї, вона «перетягує» на себе всю увагу і читача, і дітей, заповнює собою локацію. Вихователька Людмила Пилипівна зображена людиною дуже неврівноваженою, агресивною і злою: цей образ – очевидна карикатура на загальний образ поганої виховательки радянського зразка. Людмила Пилипівна дуже багато лається на дітей, піку її поведінки досягається в такому епізоді: «Уламки кріселка і столу, клапті слини і згустки шмарок, вереск, ревіння, завивання, піт, сльози, “сопли і понос”, вертілися у схожому на дзигу смерчі» [7, с. 122]. Курсивом позначено лайку, яку вихователька вживала раніше. Зрозуміло, таке спілкування травмує дітей, і в цьому епізоді авторка передає саме сприйняття дітьми внутрішнього світу садочку в той момент, коли він замість затишного захисного локусу перетворюється на «смерч», стає схожим на стихію, яка руйнує все на своєму шляху, наповнюється деструкцією і хаосом.

Закономірно, у якийсь момент смерч усе ж таки має закінчитися: це теж зображене – у моменті, коли неврівноважена вихователька починає розпитувати дітей про те, що ж сталося: «Грішенька, а ти чого плачеш?» [7, с. 123]. І після такої нетривалої відлиги все починалося заново – після того моменту, коли вихователька «знаходила» у своїй руці уламок стільця, який сама й розтрощила, хоч звинувачувала в цьому дітей. Авторка доводить цю карикатурну сцену до абсурду: «Хто це зробив? Хто поламав державне майно? Хто поламав власність Країни Рад? Хто поглумився над щедрими подарунками Вічної Партії і Великого Леніна?» [7, с. 123]. Ця постколоніальна іронія орієнтована на читача і, можливо, на дорослу нараторку Софію, але для персонажів-дітей не означає нічого, сприймається насамперед як вияв злості й агресії в їхній бік. Таким чином, формується образ «подарованого» владою загрозливого простору, де волею цієї ж влади дитина має відбувати власне дитинство.

Найбільш травмувальною у цьому спілкуванні є непередбачуваність виховательки: діти не можуть знати, коли станеться наступний напад її гніву, не знають, скільки триватиме відлига. І це для психіки підкореного, особливо

дитячої, є дуже травматичним. Приниження, критика, непередбачуваність гніву є типовими ознаками поведінки побутового тирана; вони ж можуть розглядатися і як маніпулятивні практики тиранічної влади, якою була радянська. Зауважимо, що ці епізоди авторка не подає як виняткові, а навпаки, має за мету зобразити типову ситуацію в садку, яку її героїня-дитина проживає ледь не щодня. Потрапляючи в інтер'єр вітальні дитячого садочку, вона вже просто не має вибору, бо фактично Людмила Пилипівна є частиною цього інтер'єру або ж нерозривно пов'язана з ним. В основному приміщенні, яке вона повністю контролює на всіх рівнях, яке може рознести смерчем у нападі своєї люті, від неї не сховатися.

У більшості епізодів героїня є частиною садкової групи, тож її досвід ототожнюється з досвідом решти дітей, але окремо зображено формування унікального персонального досвіду безпосереднього спілкування з Людмилою Пилипівною: між ними стався конфлікт через їжу. «На обід тоді було картопляне пюре і риба. <...> На додаток в картопляному пюре мені попався ідеально круглий шматок солі завбільшки з чималу виноградину. Я відклала його на край тарілки і продовжувала мляво колупатися виделкою в пюре» [7, с. 126–127]. Описується досить типова ситуація: дитина не хоче їсти зготовлене в їдальні закладу освіти, на що отримує досить типову реакцію виховательки, яка намагається змусити дитину спожити несмачну страву: «Дивись, вона їсть конфети, і тому не хоче обідати! Яке хитре одоробло! Ну і де ти їх ховаєш, ці конфети?» [7, с. 127]. Таким стиль спілкування Людмили Пилипівни авторка зображає від початку: надмірно емоційний, сповнений лайки в бік дітей, принизливий для співрозмовника. Героїня намагалася пояснити, що ця кулька – не «конфета», а сіль. «Яка сіль, ти кого обдурити збираєшся? Ти, наволоч недобита? Ану відкривай рот!» [7, с. 127] – вихователька насильно пхає цю сіль героїні в рота, та випльовує, і епізод закінчується зловісним: «Що було далі, я не пам'ятаю» [7, с. 127]. Травматичні спогади, особливо отримані в ранньому віці, можуть витіснитися, тож Софія Андрухович запрошує читача до гри, даючи йому можливість на основі знань про поведінку Людмили Пилипівни і про її владу в

цьому просторі спробувати здогадатися, чим насправді завершився цей вияв дитячої непокори. Епізод розкриває конкретний приклад простору, який брутално позбавляється інтимності: процес вживання їжі є досить інтимним для людини, а в їдальні-вітальні садка діти позбавляються, по-перше, приватності, бо вихователька спостерігає, по-друге, свободи, бо не мають права не їсти. Крім того, реалізується спроба проникнення виховательки в ротову порожнину іншого – дитячого – тіла кульмінація цієї травматичної сцени.

Наступний простір садка і, відповідно, наступний рівень руйнування інтимності – спальня. Цей процес ще більш особистий, ніж вживання їжі, але Людмила Пилипівна присутня і в цьому просторі, володарює в ньому, руйнує його, насичує його травматичністю: «Вона вичікувала ще хвилин п'ятнадцять. До цього часу більшість дітей починала нявкати крізь сон і пускати носом бульбашки. Тоді вихователька навшпиньки заходила у спальню і вибирала жертву. А краще – дві. Зупинившись біля тих, хто спав найсолодше, вона завмирала над ними на якусь хвилину, вивчаючи їх своїми нерухомими жовтими очима і посміхалася так зворушено й лагідно, що, здавалося, от-от пустить сльозу від розчулення сном ангелят.

А тоді різко зривала ковдру, примружувалась, починала щосили тупати ногами і мотиляти головою: Ах ти суко, суко остання! Скільки можна галдіти? Я що казала? Я що казала? Рот тобі заткнути? Язик тобі вирвати? Всі діти, як діти, а вони тут безперервно триндять! Я тобі зараз покажу, як заважати іншим спокійно спати! Тобі що, закон неписаний? То я тобі його зараз на жопі твоїй засраній випишу! Ти мені зараз, одне з другим, підеш в ясельну групу горшки мити!» [7, с. 124]. Важлива характеристика Людмили Пилипівни: за першим враженням здається, що це просто неврівноважена людина, некомпетентна у своїй справі, і хаос утворюється просто через імпульс, випадково. Але зауваження «вибирала жертву» вказує на те, що вихователька знущується над дітьми методично, цілеспрямовано, регулярно і не без задоволення. Сутність її «розваги» саме і полягає в тому, щоб позбавляти дітей інтимності: дочекатися, коли вони відчують безпеку, розслабляться, будучи у відповідній зоні,

перебуваючи в затишку (укриті ковдрами), під відносним захистом, і – як і в разі основного приміщення – зруйнувати відчуття цієї безпеки. Людмила Пилипівна витягувала сонних дітей з ліжок і наказувала прямувати до «ясельної групи»: «Не треба вдягатись – отак, в трусах підете зараз вниз, в ясельну групу, там якраз на вас чекає сто горшків з поносом! Будете їх мити до вечора, бовдури! А краще не в трусах – без трусів підете! Ану знімайте труси! Труси, я сказала, знімайте!» [7, с. 125]. Окрім руйнування захисту відбувається пряме руйнування інтимності, адже вихователька змушує дітей роздягнутися, і навіть іноді бере безпосередню участь у цьому процесі. Жертвою Людмили Пилипівни в цьому просторі, де вона має абсолютну владу, може стати хто завгодно, тож, відповідно, ніхто не може почуватися у безпеці та комфорті. Фактично можемо стверджувати, що право на активну взаємодію і, як наслідок, конструювання цього простору має лише вона: інші персонажі залежні від неї, вони не здатні вплинути на конструювання цього інтер'єру – він такий, яким його організує Людмила Пилипівна. І це і робить її зв'язок з цим простором нерозривним: і з погляду утворення художньої реальності, і з погляду творення тексту, адже Людмила Пилипівна в романі діє тільки в дитячому садку.

Безпосередньо героїня також стала її жертвою на рівні з іншими дітьми: вона переповідає історію, що одного разу так само вихователька вчинила і з нею. Цей її досвід не подається як унікальний порівняно з іншими дітьми. У її досвіді, її історії цікаве насамперед те, що саме в цей момент читач опиняється максимально близько до «ясельної групи»: у тексті роману як власне інтер'єр, приміщення цей локус не представлена і не конструюється, тобто активної взаємодії не відбувається. Це дійсно цікавий підхід до утворення локусу: діти і читач можуть лише здогадуватись зі слів Людмили Пилипівни, який він має вигляд, як організований і що там відбувається. У момент, коли діти наближаються до дверей в «ясельну групу», Людмила Пилипівна раптом заспокоюється і відпускає їх назад до спальні, щоб вони вдягнулись і продовжили спати.

Третій реальний простір – і, відповідно, третій рівень руйнування

інтимності в дитячому садку – це спільна для хлопчиків і дівчаток вбиральня. Зі схожим простором читач вже зустрічався на початку роману (про нього – трохи згодом), і тому очевидно, що для авторки таке втілення інтимності, джерело відчуття захищеності є важливим. Попри створений уже образ Людмили Пилипівни цей простір у контексті садка як раз єдиний, який міг би дати дітям відчуття безпеки: принаймні, у романі немає епізодів чи прямих вказівок, коли б вихователька руйнувала його інтимність. Можна було б стверджувати, що саме спільна вбиральня є єдиним безпечним простором у садку. Проте в цьому локусі інтимність героїні-дівчинки руйнується в інший спосіб, іншим персонажем, який зустрічається епізодично: про конструювання його портрету через деталі йтиметься у відповідному розділі, зараз важливе інше – у який спосіб він руйнує інтимність. Цьому персонажеві героїня дає дуже влучну характеристику: «російськомовний хтивий хлопчик» [7, с. 130]. Сам епізод відвідування туалету зображується, на перший погляд, дуже деталізовано, проте маркується авторкою як цілком нормальний процес, сповнений звичайних деталей людської фізіології та тілесності, як логічна і закономірна реалізація засвоєння персонажкою інтер'єру. «Російськомовний хтивий хлопчик» грубо втручається у особистий простір героїні з пропозицією: «Давай ти покажеш мені піську, а я тобі за ето пацелую» [7, с. 131]. Природно, дівчинку це обурює, і вона відмовляється від цієї пропозиції, відчуваючи (але не до кінця усвідомлюючи) це втручання у власний інтимний простір. У кульмінації епізоду хлопчик вигукує, що «вже все побачив», і ситуація закріплює за цим, здавалося б, максимально інтимним і захищеним простором також статус травмувального, наповнює його травматичним досвідом, як і решту локусів дитячого садка.

Можна стверджувати, що інтер'єри конструюються шляхом утворення «простору вражень», «простору спогадів», «простору відчуттів» тощо, тож інтер'єр дитячого садка в розділі «Райський сад і прилеглі території» є яскравим прикладом: у ньому виникають травматичні враження, які наповнюють його і лишаються спогадами в пам'яті. Характерно, ці травматичні спогади пов'язані з досить інтимними процесами: сном, прийомом їжі, відвідуванням туалету. На

перший погляд може видаватися, що відбувається деконструкція, проте насправді цілісний простір садка – без цих травм – ніколи не існував. Тому хаотичність, біль, дискомфортність насправді є первісним станом простору в цьому розділі роману «Сьомга».

Як це видно з прикладів, особливістю стилю Софії Андрухович є фокусування не на детальному зображенні приміщення – важливішою є його семантика, його значення для центральної персонажки та решти людей у творі. Замість дійсно великої кількості детальних описів читачеві пропонується встановити, яке значення, який вплив це приміщення створює, по-перше, на саму героїню (героїв), по-друге, на самого читача, який має відчувати занурення в простір інтимності роману. Ця особливість стилю письменниці переходить від твору до твору: інтер'єр стає, по суті, втіленням середовища, у якому через знаки закодовується інтимність, тому процес розкодування можна ототожнювати з підгляданням, втручанням у щось особисте: очевидно, ідеться не про буквальне порушення чийось кордонів, проте мається на увазі *створення такого ефекту*. Фокусуючись саме на інтер'єрі, можна яскраво і чітко простежувати процес знереальнення: авторка не вигадує матраца, лептопа, синьої кришки унітаза, книжок, які є частиною інтер'єру, вона «бере» їх із реальності, бо вони в ній існують, і тільки тому, що вони в ній існують, читач розуміє їх, здатен розкодувати назад зі знереального стану і отримує поняття, образ, а не просто слово/слова.

Створення ефекту підглядання – ключовий момент для сприйняття і конструювання інтер'єрів у романі «Сьомга». Читач активно залучений у текст, і у грі з текстом йому відведена роль *вуаєриста*: ця роль функціонує на всіх рівнях, вторгнення в особисте відбувається не тільки в контексті інтер'єра, але цей рівень – перший, початковий, бо сприйняття починається саме з цього. Дія знаків запускається саме в цей спосіб, інтер'єр конструюється, по суті, через процес руйнування приватного життя, коли в нього втручається той, хто робити цього не має жодного права, проте все ж привласнює собі те, що йому не належить.

Наприклад, перший опис кімнати Софії та Міші у «Сьомзі» містить

виразну антитезу: «*Наша* кімната, десять квадратних метрів – це *його* телевізор» [7, с. 4]. Ця перша ж характеристика приватного житла героїні, дана нею самою, містить відчуження – «це його телевізор». По-перше, це дуже сильно підкреслює присутність чужого в житті героїні, коли «наша кімната» раптом характеризується як щось не наше, коли перше, що подається в якості характеристики – це характеристика належності «нашого» комусь іншому. По-друге, це яскраво показує, наскільки героїню хвилює і тривожить ця присутність іншого, що, фактично, процес конструювання інтер'єру починається з опису присутності іншого, ніби це є його центральною і найважливішою деталлю.

Насправді читач так само залучений до «викрадення» і «привласнення» інтимного та приватного досвіду героїні: так, наприклад, роман «Сьомга» авторка починає із занурення читача в середовище досить інтимного життя героїні: «І навіть тут, у цій двометровій туалетованній зі стоячим духом та пліснявою на стінах, я не можу почуватися безпечно. Так – тут немає вікон і він не може бачити мене» [7, с. 3]. Це чудовий приклад ототожнення інтер'єру із внутрішнім світом людини, адже, по суті, одночасно з конструюванням простору життя відбувається конструювання переживань героїні: імітується сприйняття середовища як звичайного, інтер'єр вбиральні, очевидно, є звичним для героїні, тому опис фокусується лише на кількісному показнику і найбільш помітних фактах, як-то пліснява і відсутність вікон (що зараз є критично важливою). У той самий час героїня розповідає про свої переживання, і найбільш важливим моментом є те, що вона не звертається при цьому до читача, не звертається до когось з персонажів, а ніби говорить до себе. Простежується авторська гра й іронія: наведений рядок є початком тексту роману, але читач занурюється в нього ніби посеред оповіді. Фраза сконструйована ніби продовження думки («і навіть...»), у результаті створюється ефект ледь не випадкового підглядання читачем за героїнею, яке розпочинається саме в той момент, коли він відкрив книгу.

Наступним рівнем іронії є те, що героїня висловлює переживання, що вона не може почуватися безпечно, бо ніби хтось втручається і в цей простір. Так, це

можна інтерпретувати як дуже сильний страх і тривожність через присутність чужого-вуаериста, але також може бути і авторською вказівкою на читача, бо ж фактично в цей момент «реально» присутній поряд з героїнею саме він і тільки він. Якщо брати ширше – то в ситуації, коли героїня перебуває в досить інтимному просторі вбиральні, ділиться глибоко особистими переживаннями сама із собою, то, маючи можливість це сприймати і сприймаючи, читач фактично перетворюється на вуаериста. На початку роману читач не володіє повною картиною досвіду героїні, але фабульно-хронологічно, очевидно, події розділу «Райський сад і прилеглі території» були в житті героїні раніше, тож, знаючи це, розуміємо, наскільки простір вбиральні є інтимним для героїні.

Перетворення читача на вуаериста згодом артикулюється в тексті: «Людина – вуайєр. З дитинства вона насолоджується спостереженнями: за мурахами в мурашнику, за жабами, котами. Потім за іншими людьми» [7, с. 60]. Авторка і нараторка в тексті роману навмисно щільно переплетені, є нерозривними, і від того неможливо точно сказати, хто висловлює цю думку: авторка чи «я-героїня»; такий стиль нарації дає можливість трактувати ситуацію двома способами: вважати це думкою авторки або ж вважати це грою, ніби героїня «ловить» читача, який за нею підглядає, як до цього був впійманий Електрик Едуард / Сантехнік Леонід.

Образ вуаериста повторюється в романі «Фелікс Австрія»: «Спершу я подумала, що десь у стіні шкребеться миша. <...> Жахом стиснуло нутрощі, нудота різко піднялася догори, у голові застугоніло темним передчуттям. Я не сумнівалася, що це він. Що стоїть за дверима, безшелесно видряпавшись щойно драбиною» [8, с. 98–99]. Образ Йосифа будується за тим же принципом, за яким і образ Електрика Едуарда в романі «Сьомга»: спочатку героїня сприймає його як «невинний», природний звук (пташки чи миші), потім тілесно реагує на усвідомлення того, що це не так, окрім того – в обох випадках вуаеристи користуються драбиною для підглядання. Зауважимо: сцена підглядання Йосифа описана лише з погляду ненадійної нараторки Стефи, тобто ми не можемо однозначно інтерпретувати її як підглядання, Йосиф дійсно міг просто принести

лампу, щоб допомогти Стефі, але зробив це досить незграбно. Проте однозначно, такий стиль зображення передає вороже ставлення Стефи до непроханого вторгнення у свій простір, у світогляді Стефи ніби тільки вона має право на подібне вторгнення, лише вона має право дивитися та інтерпретувати, лише вона має право засвоювати простір, коли хтось інший так вторгається – він сприймається вороже, навіть якщо його наміри не були поганими – порівняно з персонажем роману «Сьомга», який підглядав за досить інтимними процесами життя людей, ймовірно бачив їх голими, напівоголеними, бачив, як вони кохаються, вторгався саме у приватний простір, Йосиф просто бачив, як Стефа бере книжки в локації, яка не є її приватною, яка їй не належить.

Цікавим злиттям внутрішнього світу людини та інтер'єру є образ, який фігурує в історії, яку переповідає героїня «Сьомги»: люди за досить невелику суму «купили прекрасний двоповерховий будинок у мальовничому місці. Будинок з просторими і світлими кімнатами, з усіма вигодами, з гаражем, сауною і джакуззі. <...> І раптом виявилось, що будинок не має власної каналізаційної системи» [7, с. 56–57]. Будинок влаштований так, що «фекалії змиваються просто в підвал. І, між іншим, підвал цей уже заповнений по вінця» [7, с. 57]. Далі звучить досить грубе, але важливе для світу роману розуміння людини: «Так от, людина – це будинок, який стоїть на гівні. І без цього гівна вона завалиться» [7, с. 57]. Несподіване і грубе, але все ж чітке зіставлення людини і будинку, в якому вона мешкає, відкриває можливість висновувати, що інтер'єри у світі Софії Андрухович є втіленням внутрішнього світу людини, адже у своєму тексті вона сама буквально порівнює людину з будинком.

Заглиблюючись в цю тему, розкриваючи її глибше за формальне, образне втілення, можемо стверджувати, що інтимність в романі «Сьомга» проголошується найвищою цінністю, адже «бути позбавленим інтимності – опинитися раптом без нічого» [7, с. 56]. Авторка (оповідачка?) розкриває поняття інтимності в такий спосіб: «Усіма цими слабкостями, страхами, істериками, плачами й дурницями, снами та спогадами – ось чим напакowana людина» [7, с. 56]. Інакше кажучи, ці деталі для людини є тим самим, чим речі – для інтер'єру.

Як «напаковані» кімнати – так само і «напаковані» люди у романі Софії Андрухович, тому для «Сьомги» інтер'єр завжди є втіленням інтимного, віддзеркаленням людського «я», у яке зазирає читач в процесі сприйняття тексту. Насправді авторка дає своєму читачеві вибір і можливість не втручатись в інтимне життя героїні: «Сьомга» сповнена різноманітних деталей, на які читач може «відволіктися» і не привласнити досвіду, який йому, власне, не належить; читач в принципі може бути не згоден із твердженнями героїні про інтимність, навіть зневажати інтимність, право на особисте, таємниці тощо – тоді для нього «Сьомга» стане перевіркою, можливістю «взяти» на себе і по-справжньому зануритись в найінтимніші переживання, щоб зрозуміти їхню важливість і роль.

Наприклад, у розділі «Райський сад та прилеглі території» авторка передає такий травматичний досвід героїні: коли старші друзі взяли її із собою до тирю, вона стала жертвою домагань від працівника тирю. Жах сцени передається на всіх рівнях: насамперед, читач розуміє: те, що відбувається, є злочином і викликає закономірні емоції відрази, люті та засудження; на рівні тексту наявні повтори одних і тих самих елементів: героїня благає про допомогу, працівник тирю називає її «чемною» і «слухняною» дівчинкою, друзі героїні, Вася і Света, сміються, адже «коли дітям страшно, вони сміються» [7, с. 147]. Це – рівень образів, які саме «навіюють» відчуття цього жаху, адже ми можемо лише здогадуватись про те, наскільки дітям страшно, адже прямої кореляції між «страхом» і «сміхом» не існує. «І не пам'ятаю, що було там, у нього в штанах. Швидше за все, то було щось того ж типу, що і його зморщена жовта шия в червоних пухирцях» [7, с. 148], – так передається сприйняття дитиною того жаху замість конкретного, фізіологічного опису, що у злочинця «в штанах». І це лише чіткіше передає жах дитини від того, що вона відчуває, читач не просто розуміє, а відчуває, наскільки сильною є психічна травма, переживає її разом із героїнею-дівчинкою. У цьому нерозумінні ситуації переймає на себе цей досить приватний досвід, адже, як скаже героїня потім, про це вона «нікому не розповідала». Це зокрема маркує його як максимально травматичний: героїня пережила настільки сильний жах і потрясіння від злочинного вторгнення в особисте на рівні тіла,

навіть не простору, що навіть не здатна про це говорити і ділитися цим.

Звісно, важливу роль у створенні цього відчуття тотального жаху відіграє і інтер'єр, адже вже на цьому рівні авторка викликає в читача відчуття глибокої тривоги. Цьому сприяє, по-перше, спосіб взаємодії з інтер'єром, його сприйняття і засвоєння дітьми: «Увірвавшись до тиру, вони раптом стали нерішучими і переляканими» [7, с. 145]. Впевненість і цілеспрямованість дітей після першого зіткнення з інтер'єром тиру зникає. По-друге, власне конструювання простору: «Всередині панувала майже темрява, смерділо чимось затхлим, мокрим і солодкавим. Підлога була всипана напівзігнилою тирсою і недопалками» [7, с. 145]. Приміщення зображається майже темним, що вже навіює думку про небезпеку і невідомість, акцентується на неприємному, ворожому запаху, а загострення уваги на тому, що тирса на підлозі «напівзігнила» та змішана з недопалками, створює некомфортну, «брудну» атмосферу. Цей інтер'єр навіює небезпеки, у яку занурюється читач, який теж вступає у взаємодію.

Стиль конструювання інтер'єру через активну взаємодію з ним зберігається, трансформується і розвивається в наступних романах: у «Фелікс Австрія», скажімо, взаємодія з інтер'єром не несе, принаймні на перший погляд, такої явної деструктивності, незаконності, адже служниця Стефа – нараторка роману – взаємодіє з інтер'єром тому, що це входить у її обов'язки: вона доглядає за домом, дбає про порядок та затишок. Проте лише *явної*: Стефа – ненадійна оповідачка, на що авторка вказує майже прямо, описуючи сприйняття Стефи так: «Це робиться дуже просто. Не хочеш чути – не чуєш.

Не хочеш бачити – не бачиш. І не треба жодного гіпнозу, не треба жодних святих образів. Не хотіла нічого знати – і не знала» [8, с. 184]. Оскільки оповідь у романі ведеться від її особи, у читача має виникнути логічне питання: чи дійсно Стефа – з цією її властивістю – розповідає все? Тому саме з її погляду вона не робить нічого деструктивного і поганого, навіть навпаки – робить щось хороше, бо цілком може обирати «не хотіти знати» про негативні і деструктивні наслідки. З другого боку, інтер'єри конструюються саме через призму її бачення, саме вона запускає процес взаємодії з інтер'єром. Наприклад, маємо таке бачення героїні:

«Те, у чому ми живемо – будівлі, одяг, меблі, посуд, може не тільки служити нашим потребам. <...> Усі ці предмети здатні бути продовженням думок і почуттів, розмовою, запитанням, твоєю власною відповіддю». [8, с. 52]. Це підтверджує тезу про зв'язок інтер'єру і внутрішнього світу героя, який у цьому інтер'єрі функціонує, або ж функціонує разом із ним, одночасно. Подивившись на це з погляду авторки, а не тексту, можна говорити про продовження розвитку ідеї інтимності інтер'єру, Софія Андрухович через свою персонажку артикулює це чіткіше, ніж у романі «Сьомга»: кожен предмет інтер'єру, від великого до малого, може мати і має в собі сенс, є продовженням думки людини, вираженням її почуттів, інакше кажучи – через них можна дізнатись певну інформацію про людину; у текстовому значенні – інформацію про персонажів, кожен предмет у тексті, принаймні потенційно, може бути використаний для інтерпретації.

У контексті того, що інтер'єр є втіленням внутрішнього світу, внутрішнього «я» людини, стає дуже трагічною, роковою, деталь в образі героїні: на самому початку роману вона згадує, що під час мармулядової пожежі «загинули і мої батьки, з малої халупки поряд. Цієї хати і сліду не лишилося» [8, с. 27]. Тобто рідний дім героїні знищено повністю, його просто більше не існує: з огляду на окреслений досі зв'язок між героями і приміщеннями в текстах Софії Андрухович це вказує на травмованість Стефи, неймовірно виразно підкреслює трагедію її особистості. Стефа позбавлена власного дому, і тому настільки віддана Аделі, настільки прив'язана до неї, вплетена в її життя, як частина інтер'єру її будинку, адже будинок належить саме Аделі та Петру.

Остаточне і найяскравіше утвердження інтер'єру як втілення внутрішнього «я», єднання персонажів з інтер'єрами власних помешкань відбувається в романі «Амадока». На початку розділу «Бажане» героїня дуже детально описує свою єдність з будинком: «Цей будинок – продовження мого тіла. Або моє тіло – продовження цього будинку. Ми з ним одне ціле» [3, с. 433]. Образи, які буде авторка для передачі єдності героїні з будинком, стосуються і зовнішніх характеристик, і внутрішніх: «Це в моїх стінах кубляться миші, це мій дах потріскує, коли пражить сонце, це мої закутки заплетені павутиною і забиті

жмутками бруду, це в мені майже нечутно відпадають від стін крихкі шматочки тиньку і приземляються на підлогу» [3, с. 433]. Авторка максимально повно використовує ідею єдності інтер'єра помешкання із внутрішнім світом персонажа, також це допомагає «приховати» те, що відчуває центральна персонажка Романа, не ділитися її станом напряду, уникнути цієї відкритості насамперед самій Романи, яка є оповідачкою (теж ненадійною).

Інтер'єр будинку Романи зображений, як дещо занедбаний, спустошений, якщо поглянути глибше – цей світ ніби покинутий, ніби Романа не має над ним влади, адже господарюють у будинку миші, що кубляться в стінах, павуки, що плетуть павутиння, а шматочки тиньку, що відпадають від стін, засвідчують повільне, та все ж руйнування.

Для підкреслення єдності Романи з будинком авторка наділяє його людськими властивостями: «Мене супроводжує розмірене дзюркотіння води в батареях. Я додаю до нього короткочасний шум водоспаду, спускаючи воду в унітазі, і прислухаюся, як тілом мого будинку проходить дрижання» [3, с. 433]. Авторка прагне передати на рівні асоціацій звучання людського тіла: наприклад, шум води в батареях, труби до яких, як відомо, проходять крізь все тіло будинка, може бути інтерпретований аналогічно до звуків системи кровообігу організму: шум крові у вухах, стугоніння у судинах, скронях. Будинком, немов би він справді має тіло, проходить дрижання: підкреслює ці асоціації те, що авторка ненав'язливо вводить тілесність героїні (вона спускає воду в унітазі – знову виринає локус вбиральні, знаковість якого точно не є випадковою для Софії Андрухович), і таким чином досягається ефект, коли важко розділити, хто/що з них двох – Романи і її будинку – більш тілесний і людяний.

У романі «Амадока» єдність персонажа з помешканням піднесена до абсолюту: у двох попередніх текстах і Софія, і Стефа відчували єдність саме з *інтер'єром*, себто внутрішнім світом, але не із зовнішнім, адже ні квартира, ні будинок господарів їм не належали. У романі «Сьомга» саме навколо втрати влади над цим світом, над власною інтимністю і розгортається дія, розбудовується конфлікт твору; будинок у принципі не належав Софії, бо то була

багатоповерхівка, тож вона могла відчувати себе спорідненою лише з його частиною, що власне і зображене у творі, але не бути будинком, як-от Романа. Стефа відчувала єдність з господарями і їхнім домом як служниця. Прив'язана саме до Аделі, Стефа контролює і доглядає, змінює і впорядковує внутрішній світ дому відповідно до власних уподобань і устремлінь («Я намагаюсь дослідити, яким чином почуття, здатне дарувати найбільшу свободу, перетворюється на пастку та в'язницю, не даючи учасникам зв'язку жити нормальним життям» [102], – зізнавалася авторка), але не випадає говорити про її зв'язок, аналогічно до зв'язку Романи, із зовнішньою стороною будинка.

Романа ж ототожнює себе із будинком. І через цей зв'язок простежується роль персонажки і роль Богдана, адже в цьому будинку вона живе саме з ним. Факт ототожнення відбиває сутність цих стосунків, показує, що саме для Романи значить Богдан, який, фактично, є складовою її внутрішнього світу, відображенням принаймні якоїсь частини її особистості. У романах «Сьомга» і «Фелікс Австрія» героїні теж жили не самі у своїх помешканнях: Софія мешкала з Михайлом, Стефа – з Аделею та Петром, та є суттєва відмінність. За сюжетом твору чоловік Романи сильно травмований фізично, ледь здатен говорити, його тіло понівечене, і він цілковито залежить від Романи в побуті, бо перебуває на ранній стадії своєї реабілітації. Чоловік же Софії, наприклад, не має залежності від своєї дружини, він вільний піти в будь-який час, може займатися іншими справами, незалежно від Софії. Загалом, якщо і говорити про залежність двох людей, що існують в спільному просторі, у контексті стосунків Міші та Софії в романі «Сьомга», то явно без маркування її як «нездорової». Таке маркування радше може застосовуватися для опису залежності Стефи від Аделі (і відповідно Аделі від Стефи) – власне, авторка використовує влучну метафору для опису цих стосунків: «Ви як два дерева, що зрослись стовбурами» [8, с. 57]. Зв'язок Романи і Богдана в романі «Амадока» дійсно, може бути інтерпретований як продовження пропрацьовування авторкою теми нездорових стосунків з надмірною прив'язаністю одного персонажа до другого. Але знову-таки є суттєва відмінність: Стефа і Аделя перебувають у стані стагнації, це дві особистості, які

дійшли до того етапу, коли існування разом шкодить обом; а Романа і Богдан переживають стан деструкції, хоч і замаскованої під відновлення, відбудову, оскільки Романа свідомо руйнує і своє життя, присвячуючи себе «відновленню» особистості чоловіка, яка йому не належить, і чужу особистість, яка хоч і пригнічена, та все ж іще живе в чоловікові.

Так, насамперед різниця між цими стосунками помітна за більш явними ознаками: Стефа і Аделя відображають радше стосунки між сестрами, хоч і не рідними; Романа і Богдан – стосунки між чоловіком і дружиною, хоч насправді вони є такими лише на словах. І при цьому всьому читачеві в розумінні сутності зображених стосунків допомагає саме конструювання авторкою інтер'єрів і взаємодій персонажів із ними.

У романі «Катананхе» інтер'єр сприяє формуванню зв'язків не тільки між внутрішнім світом персонажа і локусом, а ще й між локусом і читачем. Особливістю сюжету твору є те, що дія відбувається в недалекому майбутньому – коли поточна російсько-українська війна закінчилася. Проте травматичний досвід у персонажів лишився. Зображення цього досвіду відбувається зокрема й через внутрішній простір – найяскравішим прикладом є локус укриття, який активно фігурує в тексті. Зображену локацію центральна персонажка Леся не називає; те, що описаний простір є укриттям, у якому персонажі перебувають під час повітряної тривоги, читач має зрозуміти, спираючись на власний досвід. Відповідно, цей простір наповнюється яскравими, характерними, типовими, але фрагментарними образами, щоб читач міг доповнити їх власним досвідом: «Там було волого і задушливо, у широких батареях булькотіла гаряча вода» [5, с. 22]. Локація, позначена коротким «там», дедалі наповнюється портретами людей («кілька родин із дітьми різного віку, молода жінка зі шпідом, <...> спогади про молоду жінку, яка годувала груддю немовля, <...> старий у картатій сорочці»), діями і розмовами епізодичних персонажів (пропозиції їжі, «перлова каша», «курячі серця з майонезом», обговорення садівництва, «огірки люблять підживлення молоком», «якщо морква росте погано, грядки треба поливати розчином солі», «суницю мульчують хвойними голками», взаємодією підлітків,

безіменного хлопчика та доньки Лесі Таї, «наступних кілька годин вони примножували овець і коней на своїй фермі») [5, с. 22–30]. Для персонажки Лесі цей простір – минуле, однак минуле досить травматичне, яке досі може спливати у спогадах; для читача, у чийй реальності російсько-українська війна все ще триває, цей травматичний досвід реалізується в теперішньому і є актуальним. Таким чином через локус укриття, яке для читача пов'язане, з одного боку, з відчуттям безпеки, а з другого – з відчуттям глибокої тривоги і страху, установлюється зв'язок тексту із читачем. Читач залучений до гри: він має доповнити замовчуваний досвід минулого своїм теперішнім, що допоможе йому глибше зрозуміти зображений епізод.

Цікаво порівняти це з описаними особливостями романів «Сьомга» та «Амадока». У першому з них читач опинявся в позиції, коли він ніби потайки проникає в простір, який йому не належить або ж принаймні читає, як це робить хтось інший (проникнення Едуарда/Леоніда у життєвий простір Софії). У «Катананхе» все відбувається навпаки – простір світу твору ніби затягує в себе читача, змушуючи його, услід за Лесею, зануритися у власні спогади. У романі «Амадока» нараторка Романа «відновлювала» пам'ять Чоловіка, нав'язуючи йому власні спогади, намагаючись зробити їх спільними для «подружжя». У «Катананхе» функцію відновлення пам'яті має взяти на себе читач, однак, очевидно, це аж ніяк не матиме на нього такого деструктивного впливу, який мусить пережити Віктор (Богдан); читач цілковито контролює процес відновлення спогадів, і вигаданий світ роману «Катананхе» лише слугує опорою в цьому процесі.

Прямий зв'язок між локусом і внутрішнім світом персонажів у романі «Катананхе» також присутній: в епізоді, коли Олекса, чоловік Лесі, навідується до Максима – літнього чоловіка, з дружиною якого, Жанною, Олекса мав інтимну близькість. Максим і Жанна переживають втрату: їхній син, чие ім'я авторка не уточнює, загинув на війні. Переживання цієї втрати зображене саме через взаємодію персонажів із простором: «Він же сто років як з нами вже не жив. У нього було доросле життя і своя сім'я. Але ми вирішили тепер дістати з коробок

усі його дитячі речі і порозкладати їх так, як у його дитинстві. Ми навіть їх зберігали» [5, с. 190]. Так Максим розповідає про облаштування колишньої кімнати їхнього сина – приміщення навіть позначається як «кімната підлітка» [5, с. 190]. У цей спосіб Максим і Жанна намагаються зберегти пам'ять про свого загиблого сина, подолати втрату, здолавши відсутність: «Часом задрімаєш ось тут, на ліжку, і якщо пощастить, може виникнути відчуття, що він от-от повернеться зі школи. Просто трохи затримався з друзями, захопився» [5, с. 190]. Старі перебувають у стані глибокої травми, і простір не тільки відображає її, а й водночас слугує терапевтичною силою, що допомагає зцілити травму від незворотної відсутності їхнього сина. У цьому вимірі зв'язок внутрішнього світу людини з інтер'єром отримує нову семантику відповідно до трансльованих романом «Катананхе» ідеологем.

У стилі Софії Андрухович, отже, простежується чітка тенденція: внутрішній світ локусів конструюється через надання йому знаковості й значимості відносно поселених у ньому персонажів, аж до стирання меж між персонажами творів і їхніми приміщеннями. У такий спосіб вибудовується інтимність або ж її порушення – як ключові аспекти засвоєння інтер'єрів персонажами.

2.2 Урбаністичний дискурс

Якщо інтер'єр у романах Софії Андрухович є втіленням внутрішнього простору, то міський простір, закономірно, відбиває зовнішню сторону життя: це «зовні» письменниця представляє через міфологізацію, містифікацію і глибоко пов'язує з процесом привласнення простору персонажами. Можна стверджувати, що для конструювання простору в стилі Софії Андрухович не характерна опозиція між внутрішнім і зовнішнім просторами, вони не протиставлені – принаймні різко – один одному.

У романі «Сьомга» авторка створює особливий простір, глибоко привласнений, містифікований: у творі, як правило, не називається конкретне

місто, авторка бере лише його важливу для тексту частину і переносить у світ роману кілька вулиць. Наприклад, у першому розділі міський простір формує адреса «Трудова 7а. Особливість її полягала в тому, що вулиці такої не існувало. Навколо пролягали тільки Глибочицька, Лук'янівська і Олегівська. І жодної вам Трудової, любі мої трударі.

Не було такої вулиці ні на мапі, ні в пам'яті комп'ютерів служб таксі, ні насправді. Її не існувало в природі. Так само, як не існувало інших будинків з адресою Трудова. Не було будинків номер 1 і номер 2, не було будинку номер 5 і 5а, навіть будинку номер 7 не було.

Був тільки будинок з адресою Трудова, 7а. І ми в ньому жили» [7, с. 10].

Вулиця Трудова – на момент написання роману зникла вулиця міста Київ, яка дійсно розташовувалась поряд з названими вулицями. Історична назва вулиці – Чмелів Яр – у 1950-х роках минулого сторіччя замінена на Трудову, сама ж вулиця зникла у 1980-х через перепланування і знесення забудови. У 2023 році вулиці повернена її історична назва Чмелів Яр, наразі вона існує, складаючись з одного будинку під номером 7а.

Очевидно, доречно розглядати образ цієї вулиці, виходячи саме з контексту 2008 року. Авторка конструє містичний, загадковий простір неіснуючої вулиці, що одразу формує глибоко приватний досвід персонажів: це їхня вулиця в найбуквальнішому сенсі, вона просто не може належати ще комусь, адже в реальності не існує; вона не знереальнена, а нереальна, і читач може отримати інформацію про неї тільки з цього роману. А вже зацікавившись, податися на розшуки інформації в інших джерелах. Цей авторський міф інтегрується в простір Києва: хоч місто і не називається, проте назви вулиць Глибочицька, Лук'янівська та Олегівська вказують, що дія відбувається в Шевченківському районі Києва, тож читач отримує можливість встановити, де саме «відроджується» зникла на той момент Трудова. У такий спосіб реальність міфологізується, утворюючи особливий простір Києва в романі. Очевидно, що настільки приватна й особиста вулиця не може цілковито протиставлятися інтер'єрам, навіть навпаки – у цій ситуації простір зовнішній стає доповненням

простору внутрішнього.

Найбільш повно і широко цей підхід розкривається в розділі «Райський сад і прилеглі території». Простір побудований складно і розгалужено, щоб він міг витримати велику кількість історій, які змінюють одна одну (часом несподівано і раптово), переплітаються між собою. Сама назва розділу вказує на організацію простору у ньому: центральним локусом виступає «сад», а решта прилягають до нього. Центр – сад при психіатричній лікарні, і його опис містить важливу деталь, яка є прямою вказівкою на те, що сад райський: у ньому ростуть яблука, які героїня називає найсмачнішими, а от мешканці локусу, пацієнти лікарні, «психи», яблук не їдять. У «райський сад» діти входять, звісно, без дозволу, хоч зауважено, що потрапити туди легко. Можна інтерпретувати це як освоєння персонажами простору, привласнення його, адже психлікарня дітям не належить. З іншого боку, маємо справу з черговим порушенням інтимності, вторгненням у простір чужинців, хоч і не зовсім умисне, без злих намірів, по-дитячому наївне.

На центральність локусу для розділу вказує сама оповідачка: «Все моє дитинство було так густо пронизане історіями, пов'язаними з психами – я не уявляла собі нормальніших речей» [7, с. 140].

Першою прилеглою територією є *вулиця Каті Матросової*, на якій розташований будинок оповідачки-дівчинки, а «дурдом містився навпроти нашої чотириповерхової хрущовки» [7, с. 98]. Другою прилеглою територією є розташована поруч *вулиця Серікова*. Ці два топоніми авторка іронічно протиставляє: «Коли я запитувала, хто така Катя Матросова, мені відповідали, що це така дівчинка. У мене склалося відчуття, що ми були знайомі, що вона – одна з моїх подруг, яка раніше жила в нашому дворі, щоправда, в сусідньому під'їзді» [7, с. 98–99]; «Про Серікова я не питала нічого. Просто я навіть думки такої не мала, що Серіков – це прізвище. Вулиця Серікова була для мене не кого, а яка. Яка вулиця? – Серікова. Все ясно, запитань немає» [7, с. 99]. Як і в ситуації з Києвом, назви вулиць відсилають до доволі конкретного справді існуючого місця, але тепер в Івано-Франківську. Обидві вулиці були перейменовані в 1990-х роках у межах заходів із декомунізації (нові назви – Ленкавського і Вишневецького

відповідно), але авторка розбудовує топографію дитинства оповідачки Софії, тож закономірно використовує тогочасні назви. Зауважимо в цьому епізоді семіотичну гру Софії Андрухович із читачем, адже вона народилася 1982 року саме в Івано-Франківську. Тож з огляду на загальну автобіографічну стилізацію роману «Сьомга» пошук вулиць Каті Матросової та Серікова варто розпочинати з топоніміки саме цього міста. Водночас станом на рік виходу роману ці вулиці, як і Трудова в Києві, можуть вважатися «загубленими» внаслідок перейменувань.

Третя прилегла територія: «Стройка насправді не була будівництвом, тут просто розпилювали дерева на дошки. Це була територія, що починалася відразу ж у нашому подвір'ї і була відгороджена від нього залізною сіткою» [7, с. 111]. Доволі символічне відокремлення цього локусу від основної території подвір'я будинку оповідачки Софії по вулиці Каті Матросової підкреслює проникність цього бар'єру, тим паче для допитливих дітей. Тож «*стройка*» теж є складовою досвіду привласнення та освоєння простору, проте на цьому її семіотичні функції обмежуються, тож вона не є такою важливою і знаковою, як, наприклад, наступна, четверта прилегла територія – *дитячий садок*.

З усіх *прилеглих територій* цій, напевне, відведена найбільш важлива роль, що робить цей простір наступним за вагою після «райського саду», який у розділі слугує фокусувальним елементом, центром історії. Зважаючи на виразну гру слів у топонімах «райський сад» / «дитячий садок» і зміщення фокусу оповіді в середині розділу, можна припустити перенесення прикметника в цих топонімах і відповідну трансформацію семантики назви розділу. Як уже було простежено, у просторі дитячого садка відбувається руйнування дитячої невинності й травматичне дорослішання оповідачки, що формує подібність із сюжетом вигнання першолюдей із райського саду та відповідним чином міфологізує його простір.

Характерно, що цей локус спершу вводиться в оповідь саме як територія, а не приміщення: «Одразу за *стройкою* починався дитячий садок, теж відгороджений сіткою. Ця сітка не була проблемою – ми легко перелазили через неї, бо, хоча згори вона й вінчалася гострими шпичаками, але була не такою

хиткою і непевною, як сітка, що оточувала стройку» [7, с. 112]. Проте садок, на відміну від інших «прилеглих територій», має додаткову, внутрішню організацію, поділений на окремі території в собі – це вже розглядалося в попередньому підрозділі. Зовнішній простір щільно переплітається з простором внутрішнім: дитячий садок у підсумку стає втіленням досить небезпечної зони. Травматичний досвід героїні формується не тільки від перебування всередині, а також і зовні садка – перший же спогад стосується саме цього: «Колись хтось так стукнув по голові гойдалкою, що я впала під неї, і лежала там кілька хвилин» [7, с. 112].

Із садком пов'язана і типова дитяча страшилка про «пікову даму», яку, згідно із текстом, героїні розповідали її старші подруги: «Єдине, що я пам'ятаю про неї – і якраз ця особливість даминої фізіології наводила на мене найбільший жах – це її довгі цукрові пазури» [7, с. 112]. Порівняно принаймні із попередніми локусами розділу дитячий садок справляє враження цілковито ворожої території, негативного простору, некомфортного, адже навіть у саду психіатричної лікарні оповідачка віднаходила позитивні моменти, як-от найсмачніші яблука; дитячий садок ані реально, ані ірреально – на рівні спогаду та/або міфу, не має позитивних рис. Цьому локусу відведена роль найзнаковішого місця здобуття травматичного досвіду в невинному дитинстві, що знову відсилає до відповідного біблійного сюжету.

П'ята прилегла територія – *горнище* будинку, розташованого на початку вулиці Серікова. Разом зі старшими подругами Светкою і Шнобелькою оповідачка потрапляє в будинок, де раніше жила сім'я однієї з подруг – їй треба було «забрати звідти якісь важливі речі» [7, с. 113]. В конструюванні цього образу («У будинку ніхто не жив, він руйнувався на очах» [7, с. 113]) втілюється константна ідея єдності внутрішнього і зовнішнього простору, характерна для стилю Софії Андрухович: позбавлений внутрішнього життя, себто присутності людини, будинок починає руйнуватись і ззовні, що підкреслює єдність людини і її помешкання, адже зазвичай не складно розрізнити, у якому будинку люди живуть, а який стоїть покинутий.

Авторка доповнює реалізацію цієї ідеї посиленням мотиву смерті: дівчата

переповідають історію, як на горищі будинку повісився дід, коли «бабин труп ще лежав у квартирі на столі, а він уже теліпався отут, на горищі. Синій, з висолопленим язиком» [7, с. 113]. Софію це дуже лякає, вона ніби відчуває присутність покійника поряд, чим викликає досить скептичну та іронічну реакцію старших подруг, адже «зараз їх тут немає» [7, с. 113]. Страх героїні зумовлений глибшими причинами, ніж може видаватися на перший погляд: «Усі ці речі бачили його – і значить я теж могла бачити крізь них його» [7, с. 113]. Так, буквально в кількох фрагментах спогадів закріплюється і стверджується зв'язок людиною і помешкання: інтер'єр та екстер'єр помешкання втілюють сутність пов'язаної з ними людини, тож смерть одного невід'ємна від смерті другого. Схожий зв'язок актуалізується і в романі «Фелікс Австрія», де Стефа переживає втрату себе і власної сутності після того, як її рідний дім був повністю знищений пожежею.

Шоста прилегла територія – «*поляна*» – «порослий травною трикутник, щось на кшталт скверика – принаймні, це місце мало служити сквериком» [7, с. 133]. Хоч поляна в тексті описана досить детально, очевидно, що найважливіша її функція – служити за «пункт спостереження за недоступною нам ділянкою дурдому» [7, с. 135]. Оскільки райський сад подається як центральний локус розділу (попри алегоричну семантику дитячого садка авторка відштовхується від нього і повертається до позірно центрального локусу) і навколо нього формується свого роду кільцевий маршрут, яким веде читача нараторка, – указана функція поляни видається головною. Це своєрідний місток до «райського саду», що допомагає персонажам-дітям глибше його пізнати, зазирнути в нього, дослідити його під іншим кутом, привласнити ще одну, «недоступну» частину цього локусу.

У контексті опису поляни оповідачка раптом згадує про досить важливу деталь центральної локації розділу: запах, «важку, густу, моторошну суміш, ядучу і отруйну» [7, с. 137]. Отже, поляна-місток є тригером, який викликає спогад-знак, що саме в цій частині дурдому запах відчувається найсильніше.

Сьома прилегла територія – *парк*, яким персонажі дістаються до озера: «ми

йшли довго, блукаючи парком, дивились на чортове колесо, позадиравши голови, що аж в очах починало темніти, гойдалися на безкоштовних скрипучих гойдалках, спускалися з гірки, просили *за просто так* пустити нас на “Ромашку”» [7, с. 144–145]. Та крім цієї, цивілізованої частини парку, є й інша, яка розкривається далі: «Це був майже ліс – принаймні, так мені тоді здавалося. Високі голі стовбури дерев, крізь крони яких пробивалося лише кілька пунктирних променів сонця – та й ті губилися в густій, уже трохи пожовклій траві, в рослинках із широким листям, що люблять тінь і вологу, і в купах сміття, недопалках і пляшках. Десь згори зловісно каркали ворони, явно сварячись між собою, скидаючи на нас пір’я і послід» [7, с. 145]. Тривожно-зловісна атмосфера локації не випадкова, адже саме тут розташований *тир*, з перебуванням у якому пов’язані травматичні спогади героїні. Власне, інтер’єр тиру є продовженням цієї занедбаної частини парку, її «внутрішнім світом» – що «зсередини», що «зовні» локація досить тривожна і небезпечна. Зображення її саме в такому світлі дає читачеві підказку, указівна на настрій, дає змогу поступово зануритися у відчуття дівчинки: у такий спосіб читач має можливість засвоїти приватний досвід якомога глибше і всебічно.

Наприкінці розділу оповідачка різко переходить до свого сприйняття описаних локусів у дорослому віці: «Тепер на місці *поляни* – нова багатоповерхівка, а *дурка, стройка, дитсадок* – білі плями, я не помічаю їх, проходячи повз» [7, с. 154]. У цій грі з читачем авторка раптово руйнує вибудований і вже неіснуючий у реальності простір: всі історії, які тримала в собі ця конструкція з кількох прилеглих локацій, насправді є дуже знаковими для особистості героїні, навіть якщо вона і не показує свого усвідомлення цього факту. Проте це добре відчуває читач, який, після завершення розділу, залишається, власне, єдиним носієм переданого йому і засвоєного ним досвіду, досить приватного та інтимного. Читач тепер – ніби єдиний, хто все це пам’ятає і зобов’язаний зберегти.

У розділі «Кров», який передує «Райському саду і прилеглим територіям», назва місця дії артикулюється прямо: це – Солнечногорское, селище в АР Крим,

розташоване поблизу міста Алушти, що кримськотатарською називалося Къуру-Озен, у буквальному перекладі «суха ріка». Авторка використовує інший принцип у грі з простором: замість індивідуалізації пізнаваних рис і пропозиції читачеві вгадати назву міста цей населений пункт максимально деперсоніфікується, типізується, бо він «міг називатися Солнечногорское, а міг якось інакше» [7, с. 75]. Ідеться, очевидно, про зображення типового курортного тогочасного селища.

Підкресливши неунікальність локусу, авторка запускає процес інтимізації публічного простору – і внутрішнього, і зовнішнього, хоч насправді тут вони мало розрізняються. Це простір тимчасового перебування персонажів, до того ж, наприклад, інтер'єр їдальні – важливої частини інфраструктури пансіонату, де зупинилися оповідачка та її тітка Галя – є спільним для значної кількості сторонніх людей. Проте те, що взаємодія з цим простором описується здебільшого через дії оповідачки, створюється враження, що вона привласнює його, робить своїм. Пляж теж зображений через відчуття героїні єдності з ним: «Коли я заплющувала очі, лежачи на піску, а сонце злизувало з моєї маленької шкіри солоні краплі, викрадені з моря, то чула рівномірне дзижчання, заспокійливе сонне дзижчання багатьох десятків голосів, уривки розмов, яких я не розуміла, запахи динь і кукурудзи, а в долоні перебирала пісок» [7, с. 76]. В описі важливе те, наскільки комфортним для героїні стає публічний простір, що є невід'ємною частиною селища, частково урбанізованої природи: вона почуває себе захищеною, комфортно єднається із природою, людьми, які проявлені лише голосами, і тому сприймаються гармонійною частиною пейзажу. Зіставлення з простором наступного розділу роману (розглянутого вже Івано-Франківська), теж напівурбанізованого чи то радше напівдеурбанізованого, частково занедбаного, у якому руйнується інтимність, допомагає чіткіше побачити утвердження авторкою важливості інтимності та приватності, демонструє її «силу», адже за допомогою привласнення комфортним можна зробити навіть простір публічний.

Грає роль сприйняття, погляд, з якого це подається: нараторка в розділі

«Кров» є, як це проговорене авторкою, трирічною дитиною. Саме це допомагає їй зобразити художню дійсність настільки безпосередньо і щиро, досягти і втілити це єднання.

Власне урбаністичний дискурс у творчості Софії Андрухович чи не найбільш докладно розкривається в романі «Фелікс Австрія», де метою авторки було зобразити місто Станіславів (сучасний Івано-Франківськ) в часи перебування його під владою Австро-Угорської імперії, яка мала от-от припинити своє існування. Оповідь у романі, як це властиве стилю письменниці, ведеться від першої особи, з погляду нараторки Стефи, як і взаємодіє з містом насамперед, навіть часто виступає певним зв'язковим «містком» між світом міста і світом подружжя Аделі і Петра. Стефа є служницею, до її обов'язків уходить зокрема і купівля продуктів, з яких вона готуватиме вечерю для своїх господарів.

Очевидно, взаємодії місто – Стефа та місто – Аделя і Петро відбувається в різний спосіб, подружжя – не слуги, вони заможні господарі, для них місто є свого роду продовженням їхньої власності, яка владними впливами поширюється за межі власного будинку. Натомість Стефа, навіть полишаючи дім, де вона є служницею, не здобуває свободи, не відчуває її, лишаючись прикутою до своєї ролі, свого призначення. Звідси і відповідне сприйняття Стефою міста: «Станіславів не порівняєш ні з мурашником, ні з вуликом, ні з павутиною. У комах все впорядковано і чітко, усе має власну причину і наслідок. У цьому місті теж є причини й наслідки, тільки вони так глибоко сплутані в хаотичний клубок випадковостей, що несила дошукатися тут жодної логіки» [8, с. 61]. Протиставляючи імперське місто природі, називаючи його хаотичним і незрозумілим, Стефа все ж вступає у взаємодію з цим «хаотичним клубком» і через «розплутування» йде до його засвоєння, і тут знову провідною ниткою Аріадни для оповідачки стає чітке знання назв вулиць і будівель, на них розташованих. Топографія Станіславова тут є знанневою опорою, семантичним ключем, з допомогою якого Стефа намагається відновити логіку функціонування міста: вулиця Липова, перехрестя вулиць Липова та Гіллера, де міститься кам'яниця під номером 32, резиденція владики Андрея під номером 16, вулиця

Собеського і сад на ній, вулиця Сапіжинська, вулиця Гославського, і врешті мате подорожі – базар. Уваги заслуговує такий опис: «А кам'яниця під номером 32 на перехресті Липової та Гіллера – ну чисто тобі Pallazo della Cancelleria (так каже Петро)» [8, с. 63]. Ця знаннева опора сформована Стефою не самотійно – крізь її сприйняття міста проступає бачення іншого – її господаря, чоловіка її Аделі, якій, як сама Стефа вважає, вона належить. Отже, для орієнтування в хаосі імперського міста Стефа мусила спершу засвоїти від авторитетного пана знаки і маркери, сподіваючись, що це допоможе їй розплутати клубок.

Зображення міста – хаотичного для Стефи – у романі досить динамічне. Авторка досягає цього ефекту, відправляючи Стефу в мандрівку до базару на ровері. Сюжетно це обумовлене тим, що в місті були дощі й брудно, тому пройти пішки було б важче, до того ж дощ міг би і поновитися. Проте із художнього погляду, крім власне динамічності зображення, цей прийом допомагає вказати на ще один ключ-знак, за яким можна орієнтуватися в означеному хаосі: «Їду вулицею Гославського серед генделів і крамниць, наповнених порцеляною, шовками, косметикою та парфумами з Англії і Франції. І раптом опиняюсь у зовсім іншому світі: ніби хтось різко змінив декорацію, поки я кліпала очима» [8, с. 65]. Фешенебельний квартал аристократії, з якого Стефа, власне, і розпочала поїздки, межує із єврейським кварталом, адже оповідачка бачить, як «йдуть молоді рабини», що «завзято розмовляють між собою, сперечаються і кричать пронизливими голосами. <...> Дехто зосереджено молиться, то здіймаючи руки догори, то притискаючи долоні до стіни синагоги» [8, с. 65]. На відміну від «Сьомги», де читач мав упізнати місто за назвами кількох вулиць, у романі «Фелікс Австрія» фокус звужується, хоча принцип побудови загадки лишається: замість прямої вказівки «єврейський квартал» авторка дає для свідомості читача, а отже, і свідомості Стефи лише кілька виразних деталей, що мають служити за підказки-ключі. Водночас героїня роману не виокремлює цей локус як «особливу» частину міста: для неї інший квартал є цілком буденним, нормальним явищем, яке не вимагає прямого називання. Це така ж природна частина міста, як і решта: хоч і дещо інша, проте цілком рівноправна у сприйнятті героїні.

Територіальне співіснування, взаємодія аристократичної та етнічно маркованої культур, як згодом і ремісничого кварталу – важливі аспекти не лише авторського усвідомлення Станіславова часів імперії, а й семантичних особливостей стилю письменниці, як це буде видно далі в контексті аналізу роману «Амадока».

Вулиці міста і базар також хоч і не різко, але протиставлені: на базарі Стефа почуввається набагато комфортніше, і це зображене через оксюморон: «Я в'їжджаю в невидиму хмару тяжких пахощів: смердить часником, сміттям і козами» [8, с. 66]. Слово, яким вона позначає очевидно неприємні запахи, – важлива деталь для розуміння сприйняття героїнею цієї локації, вона почуввається тут природно, у своїй стихії, поводить впевненіше, навіть коли до неї не виявляють приязні: «Поруч хтось порскає сміхом. Але я не збираюся здаватись. Знаю я ці церегелі» [8, с. 67]. Неприязна продавчиня на базарі – «велика грізна єврейка» [8, с. 66] – ще раз доводить природність, з погляду Стефи, взаємоіснування різних етносів, різних соціальних станів на спільній території, у спільних локаціях.

Динаміка зображення міста під час мандрівки ровером сповільнюється, коли оповідачка потрапляє на базар і спішується. До того ж звичайної для цього місця метушні майже немає – як і більшість вулиць міста, «базар виявляється малолюдним як ніколи» [8, с. 66]. Героїня означає такий стан локації як досить неприродний і пояснює це дощем. Виявляється, топологія міста і погодні умови цілком додаються героїні для пояснення того, що відбувається в місті, жодної хаотичності чи розгубленості Стефи читач не спостерігає – отже, природа міського хаосу криється деінде.

У романі «Амадока» локус міста найбільш різноманітний порівняно з попередніми творами: конструюються простори міста Києва, селища Пороскотень, Ближні Сади (Київська область), містечка Бучач (Тернопільська область) і міста Маріуполь (Донецька область). Окрім цього, характерно відрізняється від попередніх романів темпоральна складова сюжету: у «Фелікс Австрія» один простір представлений практично в одному часі (Станіславів часів Австро-Угорської імперії); у романі «Сьомга» рух часу не визначає зміни міст –

ці переходи радше зумовлені екстрасюжетними чинниками (квазі)автобіографічної природи; натомість в «Амадоці» авторка представляє одне і те саме місто/селище в різні часові проміжки. Наприклад, Київ зображений і сучасним, і часів радянської окупації; містечко Бучач і його околиці подаються відносно сучасними (сюжетні лінії, пов'язані з Пінзелем) і за Другої світової війни (сюжетна лінія Уляни та Пінхаса); Маріуполь постає лише у спогадах Богдана (Віктора) і маркується лише впізнаваними характерними локаціями («Азовсталь»); Пороскотень, Ближні Сади виринає як геолокація постів у соціальній мережі (за стилізацією – «Інстаграм») і навмисне не розкривається дуже детально, очевидно, для створення ефекту привласнення Романою чоловіка, якого вона вважає своїм. Охарактеризована в попередньому підрозділі єдність Романи з її будинком, у якому вона тримає чоловіка, схожим чином поширюється на все селище, немов би вона намагається підкорити собі його зовнішній світ. Взаємодія з простором селища відбувається під пильним наглядом Романи: це відчувається і в читацькому сприйнятті, і в сприйнятті чоловіка. У романі «Амадока» немає епізодів, коли б чоловік самотійно виходив на прогулянку під час перебування в цьому селищі: Романа завжди поруч, тож і читач може сприймати простір, а з ним – і відповідні реакції чоловіка, виключно «під наглядом» Романи.

Позірно така поведінка обґрунтована логікою фабули – чоловік отримав важкі травми, потребує серйозної реабілітації, має амнезію, тож його справді не варто залишати самого з міркувань безпеки; проте цілковито інакшу семантику це має з погляду конструювання простору: авторка в такий спосіб дає читачеві чергову підказку, підкреслює, наскільки простір – навіть зовнішній – контролюється Романою, наскільки повно чоловік (і разом з ним – читач) опиняється під її впливом. На протиставленні дуже чітко це підкреслюється, коли Романа втрачає контроль над чоловіком і той опиняється в просторі Києва, який Романа контролювати не може. Текст роману передає цей момент двома виразними знаками: описом фото, коли Романа відчуває момент втрати – *«селфі: вона заплакана, ледь підпнула, чолом впирається в запітнілу шибу маршрутки,*

він винувато дивиться на неї, літня жінка на сидінні позаду них зацікавлено й з осудом спостерігає» [3, с. 742] і тим, що «Романа по-справжньому затривожилося» [3, с. 743], коли Богдан висловлює бажання відвідати Київ і свого батька, Професора. Уже в рефлексіях до наступної фотокартки Романа думає про чоловіка так: «Хто міг знати його краще? Невже все це могло просто запастися під землю?» [3, с. 746].

Сюжетно ця тривога виявляється не безпідставною – саме цей візит Богдана до батька (який його батьком не доводиться) і запускає низку подій, які призводять до фіналу роману, до викриття правди про те, що особистість Богдана була нав'язана йому Романою. Таке конструювання життєвого простору, який цілковито перебуває під контролем окремої персонажки, який вона намагається якомога повніше охопити своєю опікою – справді є характерною рисою роману «Амадока». Але, власне, ідеться про відсутність особистого простору в контексті урбаністичного дискурсу.

Продовженням експериментів авторки в царині зв'язків часу і простору став роман «Катананхе»: він зображує майбутнє. Досі Софія Андрухович оперувала лише минулим або теперішнім, або ж комбінувала їх, як-от у романі «Амадока». Якщо у вимірі внутрішніх просторів «Катананхе» аспект майбутнього (відносно читача – сучасника роману) часу майже не проявляє себе, то для простору зовнішнього він є ключовим: зображений детально інтер'єр слугує місцем для спогадів, для занурення в себе, для рефлексії чи навіть терапії; простір зовнішній у романі репрезентує майбутнє, у якому немає війни, однак є пам'ять про війну. Так, показовим є епізод, де другорядна персонажка Аш проговорює досвід війни через сприйняття міського простору: «За оцим домом навпроти вже було видно портові крани і море. А з мого балкона можна було просто вдихати запах. <...> Там навіть була така сама бабка під домом, – сказала вона кудись униз» [5, с. 97]. Спостерігання за простором Києва, де війни вже немає, пробуджує в Аш спогади про інше місто: воно в тексті прямо не називається, але, виходячи з опису і контексту, читач може здогадуватися, що дівчинка є переселенкою з Маріуполя – знакового для російсько-української

війни портового міста. Міський простір у «Катананхе» на лише виконує роль локації, на якій розгортаються події сюжету, зовнішньої оболонки для них, а насамперед означає територію пам'яті, місце, яке нагадує про війну, про відсутню у світі роману війну.

Урбаністичний простір у романах Софії Андрухович є семантично навантаженим втіленням зовнішнього світу: на відміну від інтер'єру, він вимагає від персонажа, а разом з ним – і від читача іншого підходу до засвоєння, до сприйняття цього простору; від авторки ж – іншого підходу до конструювання, оскільки вона має на меті зобразити не настільки приватний досвід використання, показати міський простір як інше, іноді вороже явище, з яким стикається персонаж, і яке не обов'язково приносить йому комфортний і позитивний досвід внаслідок взаємодії з ним. Письменниця фокусується на різних містах України, в її романах знереальнюються географічно правдиві локації, що зазнають міфологізування, унаслідок чого стають ключами до семіотичних загадок текстів. Крім того авторка художньо опрацьовує міста в різному часі їхнього життя, здебільшого сповненого травматичним досвідом впливу імперії – чи то радянської, чи то австро-угорської.

2.3 Етнос і територія

У романах Софії Андрухович простежується спільна риса територій, на яких розгортаються події їхніх сюжетів: йдеться про *зникнення* – зникомі локуси посідають особливе, важливе місце у стилі авторки. Це важливий фокусувальний елемент кожного з аналізованих текстів, представлений, звісно, в різному ступені та в різних вимірах.

У романі «Сьомга» цей елемент стилю Софії Андрухович з функціонально-семантичного погляду не оформлений остаточно і ясно: розглянута вже вулиця Трудової, 7а, якої «не існувало», є місцем розгортання подій лише одного розділу; «райський сад» біля психіатричної лікарні, як і прилеглі до нього території, «зникають» разом із дорослішанням героїні, перетворюються на «білі плями»...

Через фрагментарність оповіді авторка не повертає оповідачку-героїню в уже прожиті локації, проте головна загадка їхньої семантики в іншому: насправді жодна з територій в романі «Сьомга» не зникає. Навіть вулиця Трудова, що її немає «ні на мапі, ні в пам'яті комп'ютерів служб таксі» [7, с. 10], існує як адреса конкретного будинку – як у світі роману, так і у світі реальному (вже з відновленою історичною назвою). Сад, вулиці та території поблизу психіатричної лікарні в Івано-Франківську змінили вигляд унаслідок забудови, змінили назви, але якщо і «зникли», то тільки в сприйнятті героїні, що внаслідок дорослішання переживає зміну сприйняття світу. Тому варто говорити саме про неостаточну оформленість і сформованість зниклих просторів у «Сьомзі», і це дуже помітно й відчутно порівняно з наступними текстами.

У романі «Фелікс Австрія» читач має справу з територією зниклої імперії, простором зниклого імперського міфу. Події роману розгортаються в Австро-Угорській імперії у 1900 році: за 18 років до розпаду імперії, за 14 років до Першої світової війни, яка, власне, і стала причиною цього розпаду. І сюжет роману, і знереальнені в ньому історичні реалії, таким чином, стають для читача досить давно вже відбулими фактами; докраною дією з відповідними наслідками. Звісно, це стосується передусім простору імперського міфу, ідеологемі імперії. Увіходячи в хронотоп роману, читач усвідомлює, що це конструкція приречена зникнути. Характерно, що самого розпаду «щасливої Австрії» в романі немає, а зображена дійсність передає радше атмосферу безтурботності, натомість знання читача (передусім «М-читача», адже авторка також є носійкою цього знання) про подальші історичні події формує відчуття приреченості та змушує відшукувати в тексті фаталістичні знаки. Тому, наприклад, фразу Стефи: «Моя любов – надійна, незмінна, вічна. Вічна і непорушна, як Австро-Угорська імперія» [8, с. 278], – читач сприймає як печально-іронічну, хоча в контексті фабули, для Стефи як героїні, ці слова позбавлені іронічного підтексту.

Хронотоп роману з цього погляду наповнюється знаками, що навіюють настрої руйнації, деструкції, трагічного впливу. Образ Австро-Угорської імперії

стає насамперед утіленням імперського міфу, який приречений на загибель попри всі зусилля і намагання імперії його зберегти; деструктивні зв'язки виявляються у впливі імперії на власні колонії, на підкорені культури. З постколоніального розуміння образ Австро-Угорської імперії набуває рис «екзотичності»: роман «Фелікс Австрія» не уславляє і не возвеличує імперії, проте підкреслює рештки її впливу, який українці пережили і якого майже позбулися. Рештки ці лишилися привидами минулого, закарбованими в архітектурі історичних частин міст – того ж Станіславова, – натхнені життям персонажів роману, вони все ж сприймаються сучасним читачем як щось далеке, відчужене, з чим він не має (і можливо, ніколи не мав) прямого зв'язку. Образ «зниклої імперії» – наскрізний для роману – утверджує ідею того, що кожна «зрослість стовбурами», якою б природною вона не видавалася, така ж приречена, як і кожна імперія, і цей травматичний зв'язок має бути розірваний.

Авторка не намагається прямо відрефлексувати ідеологеми цього епізоду з історії України – у періоді «щасливої Австрії» персонажі роману почуваються цілком комфортно. Право, а радше вимога рефлексувати і висновувати покладена цілковито на читача і його досвід: очевидно, він має дешифрувати знаки стосунків Стефи і Аделі крізь призму відносин колонії (служниці) і метрополії (господині), має аналізувати сюжет і приховані в ньому символи занепаду, виходячи з того, що імперії окупує чужі землі й народи, з яких забирають ресурс, зокрема людський: творчий, інтелектуальний, науковий. Як роздумувала авторка в одному інтерв'ю, «міф про Австро-Угорщину будувався значною мірою на уявленні, що велика мультикультурна, багатонаціональна імперія пронизана взаєморозумінням, прийняттям і любов'ю. Начебто представники різних народів плекають власні традиції і мови, обмінюються досвідом, збагачують одні одних і толерують – а всі разом прославляють цісаря Франца Йосифа і вічну щасливу імперію Габсбургів. Очевидно, що це ідеалістичне уявлення, цей міф страшенно далекі від реальності. Попри всю видимість благополуччя ця строката держава, в якій міжнаціональні суперечності були однією з основних проблем, не могла не зазнати краху» [64]. Історики підтверджують цю думку: «Воно [співіснування

етнічних культур в імперії] не було безконфліктним ні в конфесійному відношенні, ні в соціальному чи політичному. Усі народи, що живуть в тісному сусідстві завжди мають якісь спільні точки дотику, які можуть отримати форму конфліктів. І чим довше це співіснування, тим ці конфлікти можуть бути гострішими» [53]. Авторка не вказує прямо на занепад, кризу і падіння всієї імперії, чим ще більше провокує читача до глибшої інтерпретації та інтелектуальної діяльності. Тим паче не зображає долі України після деколонізації, і цей підхід кардинально відрізняється від застосованого в наступному романі.

На жаль, зображена в «Амадоці» імперія не зникла для України ні фізично, ні ментально, хоч би в тій мірі, як це сталося із Австро-Угорщиною. Пам'ять про радянський союз, радянську окупацію досі сильна в українській культурі: вона втілена на рівні травм, ран, які нами ще не до кінця відрефлексовані та зцілені, в елементах архітектури, культури, символіки, яку ще не остаточно прибрали в рамках політики декомунізації, і в пам'яті людей – і для певних вікових і соціальних груп ці спогади позитивні. У романі дія також відбувається на території України, у різних місцях і в різні часи, але центральними є два простори: це місто Київ з Київщиною і містечко Бучач на Тернопільщині. Україна здебільшого зображена у часах радянської окупації та вже як суверенна держава. Це ставить читача в цілком іншу позицію проти тієї, яка заготовлена для нього в романі «Фелікс Австрія»: читач має до вжитку розгорнуту багатоаспектну картину світу з причинами і наслідками, які подані ясно для аналізу; власний досвід читача залучається здебільшого в широкому контексті травми, передусім культурної та національної.

Найгострішим і найяскравішим прикладом цього простору травми, яку Україні, її культурі та народу нанесла імперія, є цілий пласт тексту, присвячений Розстріляному відродженню. У тексті його семантична функція полягає в тому, щоб бути інструментом збереження пам'яті та наочною ілюстрацією того, наскільки обширну травму наш народ отримав. У частині роману «Непроникне» авторка представляє цілу плеяду так чи так знищених митців, немов описує

своєрідний пантеон. Імен зібрано дійсно багато: *Віктор Петров*, *Олекса Слісаренко*, *Софія Зерова*, *Євген Плужник*, *Микола Хвильовий*, *Михайль Семенко*, *Олекса Влизько*, *Агатангел Кримський*, *Микола Зеров* і гурток неокласиків, *Валер'ян Підмогильний*, *Докія Гуменна*, *Яковенко*, *Савченко*, *Загул*, *Щупак*, *Максим Рильський*, *Юрій Клен* (*Освальд Бургардт*), *Костянтин Филипович* і його дружина *Марія*, *Михайло Драй-Хмара*, *Юрій Косач*, *Ігор Костецький*... Курсивом виокремлені персони, яких *Софія Андрухович* зробила центральними в цьому сюжетному відгалуженні, адже фабулу тримає саме історія їхніх кохання і життя. «Знищення» відбувалося в найширшому сенсі: від розстрілу 1111 персоналій в урочищі *Сандармох*, серед яких був і *Микола Зеров*, до паралізуючого впливу цензури радянської влади, заборон і каральної критики будь-якої проукраїнської позиції, як-от *Докії Гуменної*. Хтось змушений був через це полишити країну і замість того, щоб розвивати українську культуру безпосередньо в Україні, намагалися знайти себе за кордоном. Співпраця з радянським режимом теж не рятувала: *Яковенко*, *Савченко*, *Загул*, *Щупак* знищені так само, як і їхні жертви, трупами яких – фізичним або творчими – ці персони намагалися вибороти собі право співпрацювати з владою.

Цей культурний український простір втілює собою одночасно і присутність, і зникнення: мета його зображення – через показ того, що зникло з нашої культури, що було нами втрачене, відтворити національну травму, спричинену імперією нашої культури, нашої ідентичності, – травму, однозначно присутню й досі. Авторка зізнавалася, що саме цей сюжетний мотив був першим поштовхом до написання роману [89].

Власне центральною метафорою зниклого простору, зниклої території в романі є те саме озеро *Амадока*, на честь якого названий твір і образ якого глибоко символічно вплетений на всіх рівнях тексту. Цікавим прийомом повтору, що досі не був властивий стилю *Софії Андрухович*. Крім назви твору, уперше топонім згадується під час опису розмови *Пінхаса* з *Уляною*: «*Пінхас* розгортає мапу за мапою і розповідає *Уляні* про озеро *Амадоку*, зображене на кількох десятках географічних мап XVI–XVII століть». [3, с. 234–235] Наступного разу

– наприкінці другої частини (фотокартка: звук роздирання кролячої шкірки вовчопрочитує ю пащею), коли вплітається в метафоричний опис інтимного злиття двох тіл: «...і чому твоє обличчя одразу в кількох місцях доторкається до мого тіла, і це ми закінчили чи почали знову, і це ми заснули з тобою чи знову прокинулися, це сон чи дійсність, і це справді ти, а це — я, і це ти в мені чи я в тобі, це ти мій сховок під підлогою, чи я твоє озеро Амадока, найбільше в Європі озеро, яке простягається на сотні кілометрів серед міст і сіл, полів і лісів, серед хмар і небесних тіл, води його хлюпочуться ритмічно до берега, дедалі швидше і швидше, чуєш, солодкі води розгойдуються хлюп-хлюп-хлюп, ти знайдеш мене тільки на давніх мапах, але я залишуся в тобі назавжди» [3, с. 425]. Текст виразно «засвоює» топонім і образ, те саме робить і Уляна, адже перетворює зафіксований на древніх картах географічний факт на яскраву метафору і навіть ідентифікує себе з ним.

Топонім проникає в текст і на структурному рівні: двічі зустрічається серед назв/описів «фотокарток», які читач прочитує разом з персонажами: саме в такий спосіб авторка структурує всю другу частину і розділ «Дійсне» третьої. Отже, образ таємничого зниклого озера не є для тексту центральним чи наскрізним, радше коректним його визначенням буде «всепроникний». Озеро Амадока є ключовим знаком, який має використовуватись для інтерпретації інших образів і маркерів твору – така будова семіозису тексту покладає обов'язок реконструювання смислових зв'язків саме на читача. Існування озера зафіксоване лише на картах: як у світі роману, так і в реальному світі. Тобто відтворити/зберегти його як реальний географічний об'єкт вже неможливо: єдиний спосіб берегти його – пам'ятати.

Саме тема пам'яті та її цінності є ключовою для роману «Амадока»: зокрема це стосується і простору. Авторка закликає берегти не тільки те, що є, а й те, що втрачене – через власні вчинки людини чи через зовнішні обставини, які були сильніші за неї. Образ зниклого озера Амадока – глибоко символічний і трагічний: він метафорично співвідноситься із Розстріляним відродженням, зберегти яке ми можемо зберігати це лише в пам'яті; у ширшому сенсі це є

заявою про нашу ідентичність, яка всі роки російсько-радянської окупації була під загрозою знищення і всіляко нівелювалася.

Але не лише про українську культуру мова: роман «Амадока» конструює ще один зниклий культурний простір – єврейський, зацікавленість яким простежується у творчості Софії Андрухович ще з роману «Фелікс Австрія». У романі «Амадока» йдеться про майже повністю винищену єврейську громаду міста Бучач у часи нацистської окупації за Другої світової війни. На противагу «Фелікс Австрія» тут євреї зображуються як «інші» – це закономірне, адже автор має на меті сконструювати повноцінний автономний культурний світ – матеріальний і нематеріальний. При цьому співіснування двох різних культур, двох різних світів подається цілком гармонійно, до євреїв немає ворожого ставлення (до приходу нацистів/комуністів). Більше того – є взаємодія культур на одній території, що відтворюється авторкою через концентрацію на історії представників різних світів: українки Уляни і єврея Пінхаса.

З єврейською культурою частково пов'язаний і батько Уляни, що «був шабес-гоєм у шохета» [3, с. 221] – працівником-неіудеєм, якого на час шаббату наймав професійний різник. Про це розповідає *фотокартка: фрагмент вулиці Шкільної* [3, с. 220–226] – фрагмент тексту, у якому детально описана шхіта: єврейська традиція забою тварин і птахів згідно вимог кашруту. Крім виразного зображення відмінної та важливої складової єврейського культурного простору, у цьому епізоді примітний спосіб зображення: «Підглядаючи, Уляна часто бачила, як м'язи напинаються під його нижньою сорочкою, коли він перед роботою знімав кафтан» [3, с. 222]. Через *підглядання* – прийом, що, очевидно, є однією з констант стилю Софії Андрухович, – наразі відбувається взаємодія та взаємопроникнення етнічних культур.

Згадана в описі фотокартки вулиця набуває символічного значення – хоч це, зауважимо, не завжди стається з названими в текстах письменниці топонімами і загалом об'єктами. Наразі ж опис такий: «На цій фотокартці – дорога, якою вона один час ходила занадто часто. Ця дорога повела її так далеко, що повернутися вона вже не змогла» [3, с. 220], – метафорично йдеться про

початок дуже складних і неоднозначних взаємин між Уляною та Пінхасом – дочки колишнього шабес-гоя Василя Фрасуляка і сина шохета Авеля Бірнбаума.

Окрім вулиці Шкільної, згаданої в тексті гори Федір, з особистою історією Уляни і Пінхаса пов'язана особлива залізнична споруда – одна найстаріших з подібних в Україні:

«фотокартка: Нагірянський тунель ізсередини

Вони не розуміли, що з ними діється. Це не мало назви, але сповнювало гуркотом і дрижанням, як каменепад, як селевий потік, що злизує хати з поверхні землі. Їхні тіла почали різко і багато пітніти, виробляти запах» [3, с. 226].

Особливість стилю Софії Андрухович – зображення почуттів через тілесні прояви – наразі передає дитячу закоханість Уляни і Пінхаса. У силу юності і недосвідченості, вони не здатні осягнути свої почуття одне до одного, але вже можуть чітко усвідомлювати відчуття тілесні. Історія цієї закоханості закінчується раптово: батько Пінхаса Авель Бірнбаум вважає, що юнка і юнак «збилися зі шляху», тож: «Ви з Пінхасом більше не побачитеся, але ж хіба не добре, що кожен із вас знатиме, що з іншим усе, як належить» [3, с. 239].

Пінхаса називають особливим: «Його мозок працює так, як працює зоряне небо з усіма його зорями і планетами, далекими неосяжними небесними тілами, незбагненними вирвами й вибухами, безмірністю та злагодженістю. <...> Може пояснити будь-яке місце з Книги Пророків. Знає майже напам'ять Тору і Хафтару» [3, с. 239]. Це перетворює Пінхаса на носія пам'яті про власний народ: ця роль закріплюється за ним саме в цьому фрагменті тексту, хоч, можливо, читач ще не розуміє цього маркера, як не розуміє своєї ролі й Пінхас. Так само як ще немає виразної артикуляції того, що цей єврейський культурний простір приречений на зникнення – згодом сюжет роману охоплює роки окупації нацистів, які винищували осередки єврейської культури всюди, куди приходили. У романі «Амадока» детально описуються і фіксуються звірства нацистів по відношенню до єврейської нації: майже вся родина Пінхаса і багато інших євреїв знищуються.

Окремою складовою єврейського простору в романі виступають притчі про

єврейського мудреця Баал Шем Това. Цей образ дуже побіжно з'являвся в романі «Фелікс Австрія» («Коли з синагоги у Бродах (міста відчинених дверей і благословенного мудреця Баал Шем Това) зникли старовинний кіддушний келих, ханукія з золотим левом, що іде, та яд, прикрашений смарагдом» [8, с. 10]), в «Амадоці» ж використовується достатня кількість притч про нього, основна семантична функція яких – формувати насамперед культурний, а не матеріальний єврейський простір. Притчі про Баал Шем Това трапляються під такими *фотокартками*: відображення хмар у течії Стрипи крізь гілля верб; родинне застілля; священник святить великодні кошики, накриті вишитими рушниками і вилаштувані рядками біля людських ніг; бібліотечні стелажі тісного книгосховища у приміщенні колишнього повітового староства Австро-Угорщини; хлопчик сидить навпочіпки перед знайденими в гущавині лісу грибами; діти з ранцями і букетами хризантем ідуть до школи, хлопчик незграбно тримає свої квіти, як віник, торкаючись ними землі. Зв'язок із заголовками підрозділів-фотокарток здебільшого опосередкований, опис зображення служить радше приводом розповіді історію і не має прямого стосунку до неї.

У романі «Амадока» авторка формує виразну семантичну схему подібності, спільності трагедії українського народу і народу єврейського: в часи і нацистської, і радянської окупації унікальна етнічна культура винищувалась, а її збереження відбувалося саме через пам'ять людей, носіїв цієї культури. При цьому образ Пінхаса як носія пам'яті про культуру свого народу відповідає радше книжній традиції іудаїзму, яка в українського народу не є настільки виразною. Водночас передача змісту зображень на фотокартках у вигляді фрагментованих речень є специфічним прийомом зближення українською і єврейською культур на основі карбування історії з використанням писаного слова.

Спільний простір життя двох етнічних культур доповнюється спільним травматичним досвідом. Підкреслюється це зображенням того, як українці допомагали євреям, що вказує на взаємопорозуміння на ґрунті спільного травматичного досвіду, хоч і з певними відмінностями. У контексті загального семіозису роману можна говорити, що ідеться про взаємодію культур задля

збереження пам'яті про кожен з них. Таким чином демонструється важливість і сила пам'яті, її роль у збереженні культури. На нашу думку, саме до такого висновку підводить читача авторка, конструюючи зниклі простори роману.

Окрім того, із широкого погляду на роман стає зрозумілою гра авторки, згідно з концепцією якої весь текст може бути інтерпретований як зниклий простір. Загальна його фабула подається крізь призму центральної персонажки Романи, яка є ненадійною оповідачкою і тому поряд із реальними історичними фактами додає фальшиві спогади своєму чоловікові Богдану (Віктору). У фіналі роману Віктор забуває все, що йому розповідала Романа: він більше не є носієм цих спогадів, ані справжніх, підтверджених історичними фактами, ані вигаданих Романою; проте вони лишаються в пам'яті читача, який спостерігав за їхнім становленням, переживав їх та інтерпретував. Те, що вони цілковито втрачаються Віктором, не означає, що їх втрачає і читач, навпаки – відтепер він перетворюється на носія цієї пам'яті, отримує тягар обов'язку берегти її. Таким чином роман «Амадока» дає читачеві досвід, можливість приміряти на себе цю роль, зрештою усвідомити свою місію.

Крізь зниклі простори роману «Амадока»: і центральний образ зниклого озера, і образ української культури періоду Розстріляного відродження, і образ єврейського культурного світу, і навіть крізь історію Романи і Богдана (Віктора) – утверджується ідея крихкості спогадів, втрати пам'яті, а тому – важливості докладання зусиль для її збереження. «Амадока» показує, що будь-які речі й простори можуть зникнути, якщо не працювати над збереженням пам'яті. І іноді – як-от у разі однойменного озера – самої сухої фіксації факту на мапі може бути недостатньо.

Мотив зниклості переростає в мотив відсутності в романі «Катананхе». Тут він реалізується у відсутності війни у тексті, який розповідає про майбутнє життя після війни. Передусім ідеться про рівень лексики: слово «війна» і похідні від нього в романі жодного разу не вжиті. Однак на рівні простору ситуація змінюється: читач – зокрема і через власний досвід – має можливість відчутти присутність війни в тексті, побачити її вплив, чітко усвідомити, що вона була. Як-

от в епізоді порятунку оленя на покинутій базі, коли чоловік Лесі Олекса згодився підвезти літню жінку Жанну на могилу її загиблого сина. Авторка уникає вживання вказаного слова і вкладає в уста Жанна розпачливе: «Для чого взагалі така дружина? <...> Не зупинила його, не завадила туди йти. А тоді ще й посадила на могилі безсмертник. Безсмертник!» [5, с. 57]. Читачеві, вочевидь, не потрібне уточнення, куди це – «туди», як його не потребує Олекса, що став свідками цієї сцени. Хоча станом на цей момент розвитку сюжету читач нічого не знає про сина Жанни, окрім того, що він помер, і не має достатньо інформації для чіткого розуміння того, що з ним сталося.

Далі «відсутня війна» проявляє себе безпосередньо у просторовому вимірі: Жанна і Олекса в пошуках папороті натрапляють на закинуту базу відпочинку і бачать «збитий грудми безколірний мотлох. Розкладені тканини, пластикові пляшки, бляшані консервні банки. Ящики і коробки, порожні скриньки», які Олекса пізнає та визначає коротким: «Це від набоїв» [5, с. 61]. Після цього зауваження решта предметів, що створюють безладний ландшафт, і загалом природа його походження легко інтерпретуються персонажами і читачем – це рештки польового табору бойового підрозділу, знайомі кожному, хто хоч трохи стикався з реаліями сучасної російсько-української війни. Отже, Олекса має досвід і знання, які дають йому змогу ідентифікувати цю територію: він впевнений у призначенні предметів, і ці предмети маркують простір, як пов'язаний з війною. Авторка одночасно апелює і до досвіду читача, відкриваючи йому можливість для інтерпретації ландшафту і реконструкції подій, що відбувалися на цій базі.

Тут же Жанна і Олекса натрапляють на оленя, який втрапив у пастку в басейні, і намагаються його врятувати.

«— Я намацала, – нарешті змогла вимовити Жанна. – Його задні ноги сплутані залізним дротом. Там глибокі рани, аж до кісток. До дроту прикріплена якась річ.

– Що це за річ? – запитав Олекса, наблизившись до жінки.

Вона відповіла не відразу.

– Округлий металевий предмет, схожий на велику соснову шишку, – пробурмотіла нарешті.

Вони обоє розуміли, що то за річ» [5, с. 71].

Розуміє і читач, що олень заплутався в розтяжці. Крім яскравої демонстрації уникання авторкою (і персонажами) згадок про недавню відносно світу роману війну, цей епізод є вкрай важливим зі структурного погляду причиново-наслідкових ланцюжків сюжету, оскільки саме він запускає основний конфлікт твору: після успішного порятунку оленя відбувається зрада з боку Олекси. Очевидно, без впливу «відсутньої війни» сюжет роману «Катананхе» просто не відбувся б.

Висновки до розділу 2

І внутрішній (інтер'єри), і зовнішній (місто та територія загалом, зокрема етнічно маркована) простір у романах Софії Андрухович засвоюється шляхом активної взаємодії персонажів із ним: це втілюється і в конкретних фізичних діях, і в психоемоційних рефлексіях. Відповідно, локуси в романах Софії Андрухович маркуються в різний спосіб: простір може бути знайомим, вже відомим для персонажів, як-от рідний дім, оселя для Софії і Міші («Сьомга») чи для Аделі, Стефи і Петра («Фелікс Австрія»); може бути навпаки, незнайомим, чужим, як будинок Романи для Чоловіка («Амадока»), тир для маленької Софії та її друзів («Сьомга»). Один і той самий простір може мати різні оцінки й різні значення – залежно від того, який персонаж чи персонажка із ним взаємодіє.

Простір може бути комфортним або некомфортним для персонажів: як-от сконструйований з кількох локусів дитячий садок у романі «Сьомга». При цьому такий маркер простору є доволі мінливим, що вказує на прагнення персонажів присвоїти собі його навіть попри травматичні події, що в ньому доводилося їм пережити.

Особливою для стилю Софії Андрухович у конструюванні простору є роль мотиву підглядання і через нього – вторгнення вуаєра, чужого, в особистий

простір персонажів. У «Сьомзі» приватність і безпеку квартири подружжя руйнує персонаж Едуард/Леонід – так приватність утверджується як найвища цінність, як стильова константа для Софії Андрухович, що еволюціонує і знаходить своє втілення в подальших творах. Так, у романі «Фелікс Австрія» вона відбита у взаєминах Стефи і Аделі, які все життя ділять один простір і навіть у дорослому віці не мають достатньо свободи, що шкодить обом. В «Амадоці» Романа позбавляє Чоловіка зокрема й можливості мати особистий простір, свободу його самостійного засвоєння.

Внутрішній простір у романах Софії Андрухович має стійкий зв'язок із внутрішнім світом персонажів. Натомість зовнішній простір, передусім міський, вимагає від персонажів значно більше зусиль із його засвоєння (Київ та Івано-Франківськ у «Сьомзі», Станіславів у «Фелікс Австрія», Київ, Бучач, Пороскотень в «Амадоці»). Процес впізнавання міських локацій відрізняється залежно від загальної концепції семіозису твору. У «Сьомзі» читач має здогадатися, про який населений пункт ідеться, за назвами вулиць. У романі «Фелікс Австрія» топографія Станіславова відображена доволі чітко, але в уже «зниклих» історичних реаліях 1900 року, тож потребує зусиль з боку читача для співвіднесення інформації із доступним йому досвідом.

У романі «Амадока» топос «відсутнього простору» діє найяскравіше, передусім через наскрізний образ міфічного озера, що існувало лише на древніх мапах. «Зникомість» або «відсутність» визначено стильовою константою для романів Софії Андрухович, що підтверджується різноманітним, але концептуально подібним її втіленням у «Фелікс Австрія» (простір Австро-Угорської імперії, що от-от має зникнути), «Сьомзі» (вулиця Трудова 7а і забудовані вже станом на час написання роману простору дитинства Софії), «Катананхе» (відсутня війна, відповідний лексикон і опосередковане маркування нею простору). Ця константа відкриває для авторки можливість звертатися через значимі деталі безпосередньо до пам'яті й досвіду читача, який доповнюватиме семіозис твору відсутніми та/або замовчуваними зв'язками.

РОЗДІЛ 3

СЕМІОТИКА ХУДОЖНЬОЇ ДЕТАЛІ

3.1 Поетика портрету

Персонажів і персонажки в романах Софії Андрухович здебільшого мають багатовимірні портрети. Авторка приділяє увагу і тілесним, фізичним, часто навіть фізіологічним аспектам, і психологічним. Обидві сторони виявляються однаково важливими з погляду як конструювання образів, так і характеризування й відповідного семантичного навантаження, і, безумовно, тісно пов'язаними. На межі та в комбінації цих характеристик виникають образи сприйняття персонажами світу, зокрема через органи чуття, тому характеристика персонажів проходить у декілька кроків/етапів з активним використанням значимих маркерів і текстуальної гри авторки з читачем.

Використання образу оповідачки в наративних структурах романів Софії Андрухович дає можливість авторці уникати власних прямолінійних характеристик інших персонажів, натомість використовувати бачення оповідачки і не просто конструювати зовнішність інших людей у творі, а й додавати їм характеристик, виражати оцінювальне ставлення з боку оповідачки. Ці ж епізоди одночасно дають характеристику і самій оповідачці для читача, відкриваючи, по суті, для нього систему її етичних та естетичні цінностей, а також її досвід формування вражень про людей.

На відміну від засвоєння оповідачками просторів, правдивість або правдоподібність об'єктивних складових яких читач частково може перевірити, у разі оцінювання (а отже, і засвоєння) ними зовнішності інших людей у романі читач позбавлений об'єктивної опори. Позірно портретні характеристики персонажів функціонують самостійно, без втручання оповідачки в них: вона не створює їх, а дає їм оцінку. Насправді ж саме в цьому разі читачеві доводиться спиратися *лише* на суб'єктивну оцінку оповідачки, причому і себе самої, і інших персонажів твору.

При конструюванні портретів оповідачок авторка не використовує «погляду зі сторони» – оцінки персонажки іншими персонажами, навіть більше, якщо такі й трапляються – як-от у репліках електрика Едуарда / сантехніка Леоніда або хтивого російськомовного хлопчика («Сьомга»), – то їхня роль радше деструктивна, ніж стверджувальна.

Персонаж сантехнік Леонід / електрик Едуард характеризується безпосередньо через зовнішність: для цього авторка вдається до повторюваного акцентування оповідачки на його вусах. Для підсилення і підкреслення важливості цієї риси портрета буквально починає із неї – читач дізнається про неї навіть раніше, ніж звучить ім'я персонажа: «Накликала чорні кошлаті вуса на свою голову» [7, с. 4]; «Найстрашніше для мене – це побачити його. Побачити його вуса, його неголене підборіддя, напіввідкритий рот з пересохлими блідими губами, кошлаті брови і застиглий погляд круглих очей» [7, с. 6]. Кошлаті брови також є важливою деталлю образу персонажа, адже саме ця деталь допомагає впізнати його в постаті людини в дутій куртці й чорній шапці, натягнутій «на «кошлаті брови», яку бачить Міша крізь вічко дверей. Неодноразово на вусах акцентується й далі, авторка створює дійсно яскраві образи: «пів його обличчя ховалося в густих темних вусах» [7, с. 25], «вологі сліди від сліз <...> губились у вусах» [7, с. 26], «все це добро вивітрювалося з нашої кімнати <...> і осідало на голову і на плечі, на вуса і на брови самотньому нічному чоловікові» [7, с. 37] тощо.

Ці деталі – кошлаті вуса і брови – сприймаються оповідачкою негативно, електрик Едуард / сантехнік Леонід лякає її зовнішністю, діями і поведінкою, а також презентують його як людину досить неохайну, бо ж до того ще й підборіддя неголене. Ця рослинність на обличчі створює радше враження людини брутальної, грубої, небезпечної.

Подвійне ім'я сантехніка Леоніда / електрика Едуарда може вказувати читачеві на роздвоєність персонажа: вуаєрист, маючи власну родину, тим не менш обирає спостерігати за життям Міші та Софії. Водночас два імені відображають відмінність власне самотійного персонажа та його образу у

сприйнятті подружжям: прізвисько «електрик Едуард» йому дав Міша після того, як цей чоловік вимкнув в квартирі світло перемикачем, розташованим на електричному щитку на поверховому майданчику, і загалом таємничо тривожив подружжя своєю присутністю, сантехнік Леонід – це справжній вид діяльності та ім'я персонажа, як це було з'ясоване міліціонерами. Звідси й іронічна назва розділу «Володар світла, повелитель води».

Приєм протиставлення використаний і для портретування двох епізодичних персонажів: пушера (постачальника марихуани) і його дівчини Анни-Марії. Софія акцентує на незвично вишуканому імені й навіть іронізує з цього приводу. Натомість пушер для оповідачки розкривається з іншого боку: «Він уміє робити грамотні альпійські гірки, цей Рома, чи як його там. І тому їздить на червоному шевроле і носить костюми від Міхаїла Вороніна, а ще він вразливий і ніжний – зрештою, як більшість людей, пов'язаних з драпом. Він боїться дивитись горрори, бо від видовища крові та пошматованих нутрощів його починає млоїти і він не може заснути. У всьому іншому Рома не надто цікавий, альпійські гірки він варганить за накатаною схемою» [7, с. 4]. За кількома портретними деталями простежуються навіть нотки зацікавлення Софією цим чоловіком, які доповнюються дещо зверхнім ставленням до Анни-Марії, яка причаровує Романа, «хоча я не знаю, що такого чарівного є в ній, окрім імені» [7, с. 4]. Проте авторка залишає цей мотив без розвитку.

У другому розділі «Кров» виникають цікаві образи двох персонажів, яким у ньому, по суті, відведене центральне місце – тітка Галя і Валентин Геннадієвич, їхнє портретування особливе, адже оповідачка спостерігає за ними у віці раннього дитинства. Деталі, через які характеризується тітка Галя, максимально підкреслено тілесні: «Її тіло жило саме по собі, не питаючи в неї дозволу. Вона завжди мацала себе – не пам'ятаю моменту, щоб її руки не погладжували шию, плечі, щоб складені човником долоні не підважували важкі повні груди, білі, гарячі, з напруженими зморщеними пиптиками, з відвертим запахом розпашілої шкіри» [7, с. 68]. Акцент розвивається описом косметики персонажки, з допомогою якого фіксується ритуал її взаємодії із власним тілом: «Вона мастила

себе кремами. В неї була ціла батарея кремів: крем для стіп, крем для тіла, крем для грудей, крем для обличчя і шиї, крем для очей, крем для рук» [7, с. 68–69]. Зрештою оповідачка від власне тілесного портрету переходить на зовнішні атрибути – одяг і біжутерію: «Любила нічні сорочки – чисті, з запахом прального порошку, від яких перші дві ночі пахло свіжістю, а потім вони просякали запахом поту під нічними перинами і набирали її ароматів» [7, с. 69]. Софія спостерігає: подібно до того, як тіло тітки Галі проступає на її зовнішні оболонки, одяг, заволодіває ним, так і виразні прояви її емоцій – співи, сміх – нестримно поширюються і змушують довколишніх реагувати на тілесність персонажки.

Валентин Геннадієвич презентується так: «Я помітила його відразу – виснажену високу постать, кістки, обтягнуті тонкою, біло-блакитною, вологою та прохолодною жаб'ячою шкірою, сині вени, що проступали з-під неї, ямку в грудній клітці, ребра, худі плечі, стегна, завтовшки такі ж, як і зап'ястя, безбарвне густе тонке волосся на ногах, особливо на внутрішньому боці стегон, трохи волосся між синюватими сосками, бородавки під пахвами і на шиї, велике адамово яблуко» [7, с. 78]. Така дійсно велика кількість деталей, сконцентрована в одному реченні, може вказувати на використання модифікованого прийому каталогу речей, який у стилі Софії Андрухович проявляється здебільшого у контексті «енциклопедії речей», а не портретної характеристики. Тут же деталі об'єднані конструюванням портрета персонажа саме з тілесного погляду. Тіло цього персонажа ніби вибудовується від самого скелету і поступово обростає плоттю: опис починається з постави Валентина Геннадієвича («висока постать», «кістки»), переходить до шкіри, вен і далі. При цьому увага віддається не тільки загальним рисам чи/та суб'єктивному враженню оповідачки, авторка розставляє акценти на дрібних частинах тіла – сосках, пахвах, адамовому яблуку, – ніби розглядає його. Як видається, цей прийом може вважатися ще однією стильовою домінантою аналізованої прози.

Образи Валентина Геннадієвича і тітки Галі протиставлені один одному. Повні груди тітки Галі і, навпаки, заглибина в грудній клітині Валентина Геннадієвича, загалом його худорлявість («кістки, обтягнуті <...> шкірою»);

шкіра чоловіка біло-блакитна, «жаб'яча», натомість у жінки вона здорова, доглянута (через кількість кремів, які вона використовує), «розпашіла»; соски Валентина Геннадієвича – «синюваті», у той же час «пиптики» тітки Галі – «напружені» і «зморщені». Такі ж протиставлення авторка проводить ледь не в кожному аспекті тілесності та поведінки персонажів, аж до трагічного кінця їхнього курортного роману.

Роман «Фелікс Австрія» порівняно із «Сьомгою» має значно меншу кількість персонажів: Стефанія Чорненько (нараторка), Аделя Ангер, чоловік Аделі Петро, шевальє Ернест Торн, Фелікс, отець Йосиф та його дружина Іванка, єврейський хлопець Велвеле, доктор Ангер. Ця система персонажів лишається сталою протягом усього твору, у той час як у «Сьомзі» він постійно міняється від розділу до розділу. За винятком хіба що більш епізодичного юнака Велвеле, персонажі роману «Фелікс Австрія» діють так чи так постійно, ніби лишаючи свій відбиток на свідомості нараторки.

Поява Торна подається неочікуваною для глядачів театру, ніби він виник нізвідки: «Торн завмер, як комаха, що прикидається гілочкою чи сухим листком. Я можу розгледіти: він не кліпає, і груди його не піднімаються від подиху. Обличчя спокійне, зосереджене, розслаблене. Він дивиться просто перед собою – але складається враження, що бачить одночасно всю залу, ложі, задні ряди, бачить працівників театру, схованих у закамарках. Ліве око трохи примружене і здається меншим від правого, ліва брова – нижча від іншої. Це надає обличчю шевальє лукавого виразу. Кінчик його носа ледь роздвоєний. У нього коротко підстрижені настовбурчені сірі вуса і така сама акуратна борідка» [8, с. 18–19]. Нецентральний персонаж роману, Ернест Торн є фокусником, і в межах сюжету втілює магичні сили, саме через його образ встановлюється зв'язок з ірреальним, потойбічним. Саме на цю його роль авторка натякає читачеві з перших же рис портрету – маркером є порівняння шевальє з комахою, яка *прикидається* гілочкою чи сухим листком: Ернест Торн не зовсім той, ким видається. Інтерпретувати цей знак можна двояко: це може вказувати на його дійсно магичну природу або ж на те, що він не фокусник, а злодій і шахрай. У зовнішності

шевальє авторка виразно вказує на асиметричність обличчя, бо «ліве око здається меншим від правого, ліва брова нижче від іншої», до того ж його ліве око «примружене», що надає образу демонічних, диявольських рис. Нечистого часто зображують як сліпого на одне око чи то кульгавого. Шевальє має «настовбурчені вуса» і «акуратну борідку», що непрямо, але теж вказує на асоціації з дияволом. І завершує цю низку знаків зауваження, що обличчя шевальє має *лукавий* вираз.

Центральними персонажками роману є Стефа та Аделя: їхні образи ніби проникають одне в одного, і створюється враження, ніби розділити їх дуже важко, іноді навіть з погляду тілесного (згадане вже «як два дерева, що сплелися стовбурами» [8, с. 57]), хоча здебільшого йдеться про складність психологічної сепарації (передусім Стефа залежна від Аделі), яка насправді лише частково залежить від просторової (вони мають спільний побут, помешкання тощо).

Дівчата в дитинстві спали в одному ліжку, і відмова від цього – глибоке потрясіння для Стефи, Стефа і досі виносить «ноцники» Аделі. Загалом вона напрочуд добре обізнана щодо фізіологічних станів/проблем Аделі: наприклад, що в неї від нервового напруження буває мігрень (і знає, як полегшити цей стан), що Аделя не може завагітніти. Оскільки оповідь в романі ведеться від імені Стефи, безпосередній «доступ» читача до тілесності й справжніх почуттів інших персонажів обмежений: з іншого боку саме такий формат нарації формує в читача уявлення про дійсну глибоку обізнаність персонажки.

Зумовлена дорослішанням і заміжжям Аделі сепарація є травматичною для персонажки: «Найбільша поступка, на яку я погодились, – це особні ноцники» [8, с. 37]. Тож справжній повний доступ Стефи до тілесного Аделі в романі відсутній – радше читач має справу зі спогадами служниці, які вона екстраполює на сучасність, виразно ревно переживаючи втрату взаємної відданості Аделі. Навіть сприймає її як зраду, адже переосмислює слова доктора щодо двох дерев, які сплелись стовбурами, спостерігаючи, як дружина гульвіси віддано відвідує того у в'язниці: «Хтось водить “дівок різного калібру” і розділяє навпіл ноцники, які одвіку були одним цілим, а інший, хрипко дихаючи і пітніючи, до останнього

носить передачі з кнедлями і тютюном» [8, с. 39–40]. Стефа дуже сентиментально ставиться до свого вибореного обов'язку досі виносити ці нічні горщики, тому сцена, у якій служниця «жбурнула обидва ноцники, переповнені густою нічною уриною поперед себе» [8, с. 74], має особливу емоційну семантику.

В іншому ж тілесність Аделі для Стефи вже недоступна: для читача ця ситуація підкреслюється зокрема постійним акцентуванням на тілесності служниці: «Подушка – посеред покою, ковдра – на голові, у шлунку така важкість, ніби я цілу ніч їла вуджені ковбаси» [8, с. 71], – так вона почувалася, бо напередодні дівчині снівся юнак Велвеле. Наразі читач отримує доступ не лише до безпосереднього опису тілесних відчуттів Стефи, а до підстав для встановлення відповідних причиново-наслідкових зв'язків: сон тієї ночі був неспокійним, тривожним, як це видно із зображення її прокидання. Подібного занурення в тілесні відчуття Аделі немає, що додатково підкреслює застосування авторкою прийому протиставлення персонажок.

Воно помітне і безпосередньо в конструюванні власне портретів Стефи і Аделі: «Це було смішно: ми з Аделею – як небо і земля. Аделя – бліда і напівпрозора, з хмарию русявого волосся, тонкого, як пух, делікатна, мов сніжна бабка зі збитих вершків, замріяна, вразлива, тонкосльоза. <...>

Я, Стефанія Чорненько – жилава, смаглява і бистра, міцна, як хлоп, зовсім негарна. Гарне у мене тільки волосся: лискуче, міцне і пряме, у тіні темне, як кора дерева, на сонці спалахує мідними іскрами» [8, с. 28]. Персонажки створюються абсолютно протилежними не лише за походженням і соціальним статусом (Аделя – пані, Стефа – служниця), а й за зовнішністю [52]. Із наведених деталей портрету Аделя сприймається як фемінна, Стефа ж у власному описі акцентує на тому, що вона «як хлоп». Важливим також є те, що в описі Аделі Стефа розповідає про її чутливість та вразливість («замріяна, вразлива, тонкосльоза»), щодо себе ж такої характеристики не наводить взагалі, мов би зовсім позбавлена емоцій.

Центральною портретною деталлю в образі Стефи є її волосся, до неї авторка повертається й далі: «Дивлячись у люстро, я повільно розплітаю нічні скуйовджені коси. Теплі пасма в долонях звиваються, мов живі. Коли вночі мені

стає дуже самотньо, я розплітаю волосся і загортаюся в нього. Це відчувається як обійми» [8, с. 36]. Невизнана самою Стефою її емоційність отримує іншу реалізацію в тексті, крім власне нарації як основного способу передачі переживань персонажки, читач має до справи специфічні поведінкові знаки, з яких має висновувати, що саме переживає дівчина, так чи так даючи раду власній тілесності.

У романі «Амадока» оповідачка Романа, немов шевальє Ернест Торн, творить *ілюзію*, адже «відновлює» спогади і з ними особистість чоловіка Богдана (Віктора), хоча насправді конструює для нього реальність такою, якою хоче бачити її сама. Можливо, текстуальну гру авторки слід відчитувати вже в самому імені персонажки, що перегукується із терміном, який означає жанрове визначення твору.

Тілесність Романи проявляється значно менше, ніж у персонажок романів «Сьомга» чи «Фелікс Австрія». Крім того, оповідачка поступово відступає, залишаючи простір тексту лише для постатей, про яких оповідає: так, у другому розділі, хоч цю історію і оповідає Романа, ідеться про Віктора Петрова, той саме нараторка в ній не діє. В останньому розділі «розчинення» Романи досягається переходом зі світу реального у світ віртуальний, адже читач має справу з її дописами в соціальній мережі «Інстаграм», як це можна висновувати зі стилізації публікацій. В її портреті немає повторюваних деталей, тим не менш читач все ж відчуває постійну присутність цієї персонажки у тексті.

Романа не позбавлена тілесності цілковито: на початку роману авторка розкриває окремі риси її портрета: «Незнайома жінка, яка незмигтно дивиться в його спотворене обличчя, закусивши нижню губу і почісуючи нігтями правої руки ліве передпліччя. Очі за скельцями її окулярів не кліпали. Блузка на грудях ритмічно здіймалася» [3, с. 31]. Романа – працівниця Архіву й під час роботи там перевдягається у зелений светр, бо в приміщенні досить холодно. Від початку роману ці риси, відчуття холоду, описи одягу, зовнішності тощо в перегуку з провідними темами роману – зникнення і забуття – подається, щоб у подальшому зникнути. Навіть таку яскрава деталь, як окуляри, що впадає в очі Чоловіку, читач

з часом починає спостерігати тільки опосередковано: коли Роману чи то описує Професор, чи то її розшукують через оголошення. Формується цікавий значущий зв'язок з Амадокою – озером, яке лишилось тільки зображенням на давніх картах і словом у записах. Що далі розгортається сюжет роману, то більше з нього зникає Романа, розчиняючись у тексті.

Протиставлення ключових персонажів теж змінюється. Якщо у «Фелікс Австрія» Аделя і Стефа протиставлені навіть у зовнішності, у романі «Сьомга» явно відрізняються поведінка Софії і Міші та їхні реакції на зовнішні події, то в романі «Амадока» навпаки, ми підкреслюється подібність, спорідненість образів Чоловіка і Романи, їхній зв'язок, але не такий буквальний і зумовлений минулим, як між дівчатами у «Фелікс Австрія». Проявлена на початку Романа протягом тексту зникає, а Чоловік, чия особистість і зовнішність перед цим зникли буквально, – навпаки, проявляється.

«Все, як і завжди: він знову не знає, хто він, звідки, що з ним трапилось, яким було його життя. Рани болять, шви сверблять, кості ломить. У роті так само немає зубів. Він – те ж спотворене чудовисько з потрощеними вилицями і проламаним носом, з нерівним черепом, з цілою колекцією болів у всьому тілі» [3, с. 30], – попри позірну наявність рис портрета зовнішність як така відсутня, знищена, Чоловік понівечений до непізнаваності. Авторка не випадково акцентує на відсутності зубів – за зіставленням з картою дантиста вони можуть бути основою для ідентифікації людини. Характерно, що через отримані опіки Чоловік також втратив і відбитки пальців.

Софія Андрухович конструює семіотичну паралель між образами Романи та «її» Чоловіка: вона розчинена в тексті і в такий спосіб втрачається для читача, він – втрачений саме з фізичного, фізіологічного погляду: і безпосередньо тілесно, і у вимірі пам'яті та ідентичності. Романа і Чоловік ніби доповнюють одне одного, між ними виникає зв'язок, вибудований Романою. Є підстави вважати, що таким чином Софія Андрухович продовжує пропрацьовування теми деструктивного зв'язку між людьми: від природно-випадкового зв'язку між Стефою та Аделею, розбудованого на минулому співжитті в дитинстві, на

помилково почутій фразі про два дерева («служити» замість «лишити») авторка переходить до зв'язку, який від самого початку свідомо вибудовується Романою, яка намагається нав'язати Чоловіку геть іншу ідентичність і спогади, нав'язати йому чужий для нього світ. Проте у своїй основі й ті, і ті стосунки мають ідентичну природу: що Стефа переплітає себе і свою долю з життям Аделі, так і Романа вплітає себе в ідентичність Чоловіка, тим самим розчиняючись в ньому. Відмінність полягає в тому, що в разі Стефи та Аделі присутній фактор випадковості, у стосунках же Романи і Чоловіка все визначає цілковито холодний розрахунок, через що Романа, на відміну від Стефи, не може розглядатися як жертва обставин. Хоча з огляду на викладені в романі фрагменти української історії це твердження можна переглядати в контексті постколоніальної теорії.

Портрет персонажа чи персонажки у творах Софії Андрухович не має сталого та повторюваного способу зображення, проте домінантним прийомом портретування виступає звернення авторки до глибокої тілесності, навіть фізіологічності: принаймні ці деталі портрету завжди у фокусі уваги як не персонажки-нараторки, так авторки, навіть коли ця тілесність позірно прихована, невиражена, навіть підкреслено прихована.

3.2 Психоемоційна палітра

Найбільш глибокі й детальні психологічні портрети персонажів у романі «Сьомга» мають оповідачка Софія, її чоловік Міша та вуаерист Едуард/Леонід. Для Міші психологічна характеристика, вибудована на протиставленні з оповідачкою Софією є свого роду компенсацією за слабко деталізовану тілесність і загалом зовнішність.

Риси, які використовує авторка для конструювання образу Міші, підпорядковані меті зображення його як людини рішучої, як-от в епізоді вимкнення світла на щитку кимось таємничим – при цьому Міша зображений через дії: «підвівся і зиркнув у вічко», «одягнувся і пішов на кухню за ножем». Він здатен опанувати себе і зберегти холодний розум у стресовій ситуації. Також

така поведінка додатково підкреслює впевненість, сміливість. Формуючи такий образ для сприймання читачем, авторка одночасно прагне показати сприйняття його оповідачкою, для якої Міша – надійний чоловік.

З погляду власне емоційних переживань і почуттів Міша теж зображується здебільшого через дії, у яких принцип протиставлення реалізується найвиразніше. Психологічний портрет Міші – це не зображення зовсім беземоційної людини, навіть навпаки: «Міша, завжди радий допомогти і морально підтримати кожного – міліціонер це чи простий громадянин, двірник чи високопосадовець – відкашлявся і сказав своїм ніжним турботливим голосом: Ну й роботка у вас...» [7, с. 16]. Далі оповідачка характеризує його інтонації: Міша додає «трохи здивування, захоплення та поваги», а потім говорить «зацікавлено-печально». Характеристика «радий допомогти і морально підтримати кожного» одразу підтверджується дією. Міліціонер прийшов до квартири Міші та Софії, щоб розпитати їх про вбивство, яке сталося у будинку: «У вас тут <...> на третьому етажі человека зарізали» [7, с. 15].

По смерті вбитого залишився пес – художня деталь, яку авторка переміщує в уяву оповідачки для розкриття її внутрішнього світу, який Ярослав Голобородько визначив в такий спосіб: «Ця фігура не просто прискіпливо, а, сказати б, самовіддано й самозречено споглядає те, що відбувається у ній самій та навколо неї – у приятелях і приятельках, знайомих і знайомицях, випадково й не випадково зустрічних персонах-персоналіях, із довірливою безжальністю розкриває свої найделікатніші й найодвертіші відчуття-враження та спогади-реалії. <...>

Я-нараторка є класично вираженою інтровертом. Вона вся насамперед у собі й своїх відчуттях-асоціаціях, вона занурюється у найвіддаленіші файлики своїх станів і переживань, вона переживає навіть свої переживання. Причому переживає через внутрішній перегляд того, що з нею сталося або ставалося. Це таке от безкінечне прокручування свого ж фільму про себе ж саму» [7, с. 32].

Епізод із собакою, з яким персонажі жодним чином не взаємодіють (він існує лише у словах міліціонера спочатку, і потім Софія уявляє його у квартирі,

де сталося вбивство, у просторі будинку за адресою Трудова, 7а), а саме його образ в уяві оповідачки найкраще ілюструє наведені висновки критика: «І ще там був великий самотній пес, пес із вологими очима, з великими печальними очима, який не міг зрозуміти, ніяк не міг зрозуміти, і йому було так тривожно, і погано, і тоскно. Він чалапав з кімнати в коридор, з коридору в туалет, звідти – на кухню, голосно клацаючи по холодній лункій підлозі своїми великими лапами з круглими, м'якими, шершавими подушечками і чорними, міцними кігтями, він був невігуляний, він хотів на двір, хотів їсти і пити, але найгіршим був цей протяг, який свистів і завивав у кімнаті, і ця тиша навколо, і ця темрява, і замкнені двері, і нікого не було поруч, і його переслідував солодкий, нестерпний запах крові, він підходив до дивана, і довго принюхувався, там пахло господарем – господарем, але якимось іншим...» [7, с. 18]. Опис собаки характеризує її дійсно як людину вразливу і чутливу, і в цьому вона протиставляється Міші, адже «Міша пса не чув. Він насміхався з мене, намагаючись цим заспокоїти» [7, с. 19]. Інакше кажучи – образ Міші вибудовується від дій до психоемоційних реакцій (або їхньої відсутності), образ Софії – від психоемоційних реакцій до дій (або їхньої відсутності); також це вказує на зв'язок між персонажами і на те, як вони насправді доповнюють одне одного в художньому світі роману.

Цікавим є сприйняття персонажами постаті електрика Едуарда / сантехніка Леоніда. Якщо дії Міші подані та можуть бути сприйняті як *раціональні*, що спрощує їх аналіз і розуміння, то дії Едуарда/Леоніда подаються навпаки, як дії *іrrраціональні*. Він – чужий, незнайомиць, і хоча б із цієї позиції для оповідачки його мотиви є незрозумілими: вона не знає, як, власне, не знає і читач, що керує цією людиною. Психологічний портрет Едуарда/Леоніда суттєво більшою мірою визначається суб'єктивними оцінками оповідачки, які зазнають еволюції, а разом з тим для читача еволюціонує і психологічний портрет персонажа.

Спершу він оцінюється досить раціонально: електрика Едуарда / сантехніка Леоніда Софія інтерпретує як злочинця, що, безумовно, є цілком правомірним і логічним припущенням. Його оповідачка робить під час вже згаданого епізоду вимкнення світла, коли тоді ще безіменний вусатий чоловік і

отримує прізвисько «електрик Едуард». Але далі вона починає аналізувати ситуацію: «І що тут? Наскільки ми знали, нічний чоловік, клацнувши вимикачем, вийшов з під'їзду» [7, с. 28]. Першим враженням було, що «нічний чоловік» мав план банального пограбування, але точніше буде сказати, що це Софії хотілося б, аби причиною було банальне пограбування задля незаконної наживи. Окрім утворення портрету «нічного чоловіка» ми також бачимо, як авторка зображує роботу механізмів людської психіки, яка щосили намагається раціоналізувати незрозумілі речі, що викликають страх. Софія припускала, що в цього чоловіка були спільники: «А, може, спільники ховалися з іншого боку коридору – там, за щитком, десь під пожежною драбиною? Але чому тоді ми чули кроки лише однієї людини? Невже вони розробили якусь спеціальну одночасну ходу? Чи спільники вміють ступати зовсім безгучно?» [7, с. 29]. І як видно з цього, вона поступово переходить від цілком раціональних припущень до майже фантастичних, і таким чином авторка зображує те, що її оповідачка починає розуміти: «нічний чоловік» геть не простий злодій, якого цікавить матеріальна вигода.

Аналізуючи умови, у яких все відбувалось – багатоквартирний будинок, де, окрім Софії і Міші живуть інші люди, які можуть як не прийти на допомогу, то принаймні викликати міліцію, Софія вчергове приходить до думки, що це абсолютно нераціональне і ризиковане пограбування; окрім того – і тут Софія проявляє нетипову для себе беземоційність, даючи оцінку собі й Міші як просто свідкам, – такий спосіб пограбування передбачає живих свідків, які, очевидно, є неабиякою проблемою для грабіжників. Унаслідок аналізу висловлені гіпотези оповідачка відкидає: «І все одно непереконливо. Занадто багато ризику і непевності, як на досвідчених рецидивістів – і надто невелика нагорода за такі зусилля» [7, с. 29].

Далі оповідачка переходить від оцінки Едуарда як звичайного злочинця, «рецидивіста», до розгляду його як власне вуаєриста: «Не маю уявлення, як він знайшов нас і як обрав. Може, спостерігав за людьми, які жили в цій квартирі до нас, може, випадково зауважив, коли приходив у наш під'їзд за викликом. А може, блукав вулицями і дворами, зазираючи у всі вікна перших поверхів, аж поки не

наткнувся на наше вікно, таке зручне для того, щоб у нього дивитись. <...>

Думаю, він вже якийсь час вивчав нашу життєдіяльність, аж поки не видав себе. Ми ні про що не здогадувались – я спокійно ходила гола перед вікном, спокійно дивилась на себе в дзеркало, спокійно мастилася кремами» [7, с. 36]. Можна спостерігати, як психіка Софії від спроби раціоналізувати переходить до прийняття фактору випадковості, а в характеристиці Едуарда помітно, як оповідачка намагається досягнути психологію вуаериста. Софія намагається зрозуміти його поведінку і водночас з цим – наскільки глибоко в їхнє життя проник цей чоловік, як багато він знає і що його так цікавить: «Ми спокійно і голосно розмовляли собі, курячи біля відчиненої квартирки на кухні, навіть не підозрюючи, що хтось міг причаїтись там, назовні, і жадібно ловити кожне слово. Ми говорили різні речі, більшість із них я ніколи не наважилася б сказати будь-кому іншому, ми говорили дурниці, про які навіть згадувати соромно, і тому тепер для власного добра і спокою ми їх не згадуємо, ми говорили з котом і говорили котячим голосом, ми співали котові пісні, бо тільки так його можна було вблагати трохи поїсти, ми сварились і кричали одне на одного, я ревіла, а ще я стогнала і зойкала, коли ми трахались, скрикувала і зітхала, і все це добро вивітрювалося з нашої кімнати і вилітало просто крізь щілини у віконній рамі, і осідало на голову і на плечі, на вуса і на брови самотньому нічному чоловікові, який притискався спиною до стіни будинку» [7, с. 36–37].

Деталі, які, на думку Софії, є складовими психологічного портрету Едуарда можна класифікувати: він може бути зацікавлений, по-перше, у спостереженні за *власне побутом* інших людей (розмови з котом, голосні розмови), по-друге, у *знанні таємниць* інших людей (дурниці, про які більше нікому не сказати, сварки) і, по-третє, *інтимним життям* інших людей, їхнім сексом. Безумовно, вуаеристу Едуарду можуть бути дійсно цікаві абсолютно всі подробиці життя молодого подружжя, однак оповідачка з наведених трьох умовних груп все ж обирає саме третю, і психологічний портрет Едуарда/Леоніда починає сприймати крізь призму сексуальності.

«І він уявляв собі, як ми трахаємось на підлозі, на ліжку, на кухонному

столі, як спираємось на стілець, на стіну, на двері, як я закидаю голову, як підстрибують мої груди, як мої сідниці труться об килим, як виступає піт на Мішиному чолі – насправді це в нього на чолі виступав піт і починали тремтіти руки, а штани бубнявіли і доводилось себе заспокоювати єдиним доступним способом» [7, с. 37]. Софія визначає мотивацією вуаєриста пошуки сексуального збудження і задоволення, які вона тепер ставить у центр його психологічного портрету, вважаючи головною метою Едуарда споглядати, наприклад, статевий акт між нею і Мішею.

Оповідачка ніби дійсно зацікавлена: від однозначного страху вона переходить до раціонального аналізу вуаєриста. Так, наприклад, її цікавить його сприйняття: «І що він тоді уявляв – ніби долучається до нас третім? Чи уявляв себе на Мішиному місці? Чи на моєму? І яким він був? Ніжним? Жорстоким? І якими він уявляв собі нас?» [7, с. 37–38]. Цікаве в аналізі Софії те, що вона розглядає Едуарда не як особу, яка отримує задоволення від самого споглядання, а як того, хто обов'язково має хотіти активних дій. Так відкривається той простір для інтерпретації, який авторка лишає читачеві, адже вуаєрист Едуард цілком міг би прагнути задоволення виключно від власне споглядання. Це своєрідно доповнює психологічний портрет самої Софії, адже зумовлює питання, чому вона обирає саме таку інтерпретацію поведінки Едуарда.

«Він пам'ятав про нас постійно – вдома, на роботі, його живіт корчився від приємних спазмів, збудження практично не минало, йому доводилось постійно усамітнюватись, щоб заспокоїти себе, добре хоч, то була зима, і завдяки кільком шарам одягу його розтривожений орган не впадав в очі співробітникам і знайомим» [7, с. 38]. Акценти на фізичному втіленні збудження Едуарда і на тому, що їхнє з Мішею життя весь час займає думки Едуарда, можна інтерпретувати як певну одержимість, хворобливе захоплення, що є важливим і логічним доповненням психологічного портрету.

На основі «встановленої» оповідачкою постійності уваги вуаєриста до життя подружжя сприйняття Софією Едуарда вчергове трансформується. «Йому здавалося навіть, що, якщо його не буде поряд, за берізкою, навпроти

помаранчевого прямокутника нашого заграбованого вікна, ми не зможемо жити, не зможемо сміятись і говорити, слухати свою музику і читати свої, такі непотрібні йому, такі непотрібні взагалі, книжки. Він знав, що книжки і музика, повітря і їжа, трахання і сварки потрібні нам – і тому приходив. Може, він думав, що нас взагалі не існує, коли він не стоїть під нашим вікном. Або що ми лежимо бездиханні аж до моменту, коли приходить він і своїм надчутливим, болючим, уважним поглядом вдихає життя в наші тіла» [7, с. 38–39]. У міркуваннях і своєму сприйнятті ситуації Софія припускає, що Едуард – деміург, богоподібна сутність, здатна вдихати в людей життя, хоча з погляду наведених раніше психологічних деталей доцільніше інтерпретувати його не як дійсно містичне чи потойбічне, а саме як симптоми певних психічних захворювань.

Показовим є прийом повтору в наведених міркуваннях Софії. Використання однакових або дуже подібних синтаксичних конструкцій два-три рази поспіль створює враження компульсивних, «ритуальних» дій, які зазвичай пов'язують з тривожністю і психічними розладами. Можливо, щоб не заглиблюватися в уявний аналіз поведінки Едуарда/Леоніда, оповідачка намагається самостійно зупинити і скасувати зазначену трансформацію свого сприйняття: «Хоча, звісно, нічого такого навіть близько не було в його голові» [7, с. 39], – і саме тому ці деталі-знаки все ж слід розглядати не як складові психологічного портрета Едуарда/Леоніда, а як маркери образу самої Софії. У такому фокусі гіпотетичними компульсіями, відчуття яких створюється синтаксично, можуть бути самі ці міркування дівчини, до яких, певно, вона раз-по-раз повертається, намагаючись подолати свою тривожність.

Такий багатовимірний портрет Едуарда крізь сприйняття Софії досить сильно контрастує з, по суті, справжнім портретом ніби реального чоловіка: «Леонід [Геннадійович] Кухарук, назвав він себе. 1962 року народження. Одружений, двоє дітей. Вул. Татарська, будинок 3, квартира 9. Телефон: 4172209. Працює сантехніком у ЖЕКу» [7, с. 51]. Цим даним читач може довіряти, оскільки їх персонаж назвав працівникам міліції. Їх, як і Мішу, дуже спантеличило те, як поведився Леонід – перелякано і доволі жалюгідно: «Цей

бездонний, болючий розпач, цей страх і принижені конвульсії здорового дорослого чоловіка з сивиною на кучерявих скронях, заторкнув раптом у їхніх душах якесь незахищене ніжне місце, яке занило так тонко і нестерпно» [7, с. 51]. Ця характеристика ставить і перед читачем, і перед оповідачкою питання: як така людина могла робити все те, що робила? Щонайменше в епізоді з відключенням світла на щитку: все ж таки, аби спланувати та зробити це, потрібні й сміливість, і досить холодний розум. Доповнюють контрасті між електриком Едуардом і сантехніком Леонідом ще й такі деталі його поведінки під час затримання міліцією при спробі підглядати у вікно квартири подружжя: «Біля машини йому дозволили закурити. Руки його не слухались, рот постійно скошувався убік в плаксивій гримасі, щоку шарпав нервовий тік» [7, с. 51]; «Ти мені повір, я ніколи, ніколи більш сюда не підійду! Я умру, но більш сюда не підійду! Ви тільки не забирайте мене! На роботі не кажіть! Мене жінка вб'є!» [7, с. 52]. І для оповідачки, і для читача має бути дивним, що така «сутність» як електрик Едуард майже в сльозах просить Мішу і співробітників міліції не розголошувати інформації про цю ситуацію; мають бути дуже дивними ці тілесні реакції, спричинені глибоким шоком і майже панікою.

Проте одна деталь все ж лишає для читача можливість іншої інтерпретації або принаймні створює таємницю, загадку:

«Навіщо ти дивився людям у вікна?

Я не дивився. Я перший раз. Я більше не буду. Я більше ніколи не буду. Я клянусь, я божусь! Клянусь серцем матері, я не буду більше!» [7, с. 52].

Можливо, Леонід і збрехав, можливо, вся його реакція на ситуацію – вправна акторська гра, а можливо, він дійсно інший вуаерист. Навіть у фіналі роману немає підтвердження жодній з цих версій, проте вони можливі.

Психологічний портрет Софії доповнюється її ставленням до підлітків, що проводять час у під'їзді її будинку: «Неприкаяні тінейджери – це моя сердечна рана, моя слабкість, моя божевільна любов» [7, с. 12]. Як видається, з погляду емоційних деталей це один з найяскравіших епізодів, де зображуються штрихи психологічного портрету оповідачки. Їй «вони просто нагадують молодших

братів» [7, с. 12], а себе ж, своєю чергою, вона сприймає як «сувору і справедливу» [7, с. 13] старшу сестру, але при цьому в контакт з ними не вступає – лише уявляє, що вона могла б для них зробити та якими вони є. Власне, це нагадує взаємодію персонажки з Едуардом/Леонідом – вона зведена до мінімуму, натомість є її емоції, переживання і міркування як реакції на опосередкований вплив персонажів на неї.

«Неприкаяні тинейджери» – збірний образ, без виокремлення конкретних людей, їхні емоції та почуття радше узагальнені як притаманні цій віковій групі. Оповідачка характеризує, що для хлопчиків-тинейджерів «їхня відлюдкуватість і насупленість – лише панцир, який ховає під собою цілий стос зіжамканих, залитих хлоп'ячим сіменем та чоловічими сльозами, порнокартинок» [7, с. 12], а також каже, що «хлопчики такі самотні та вразливі, і їм, маленьким осиротілим вовчентам, так хочеться ніжності, тепла, ласки і турботи» [7, с. 14]. Відчутно, що Софія ставиться до їхнього вікового стану з надзвичайною увагою і проникливістю, може правильно і чітко підмітити те, що приховують підлітки. Але її роль старшої сестри не позбавлена іронії: оповідачка вважає, що згаданим «порнокартинкам» тинейджери дають імена «Еліс, Бритні, Мішель, Ніколь та Одрі» [7, с. 12]. Теплі сестринські почуття героїні виражаються в її готовності «винести їм у коридор теплих ковдр і подушок, і кілька десятків великих канапок з ковбасою і сиром» [7, с. 14], але при цьому Софія досить чітко розуміє, що насправді вона хоче тримати і триматиме дистанцію з цими хлопчиками; врешті її почуття так і лишаються міркуваннями вголос, так і не переходячи в дії.

Стефа – оповідачка в романі «Фелікс Австрія» – схожа на Софію, адже читач має справу з дуже подібним глибоко суб'єктивним сприйняттям. Проте розвиток спостерігається в тому, що свідомість і сприйняття Стефи набагато більше деталізовані, аніж Софії. З огляду на специфіку побудови нарративу лишається незмінним те, що оповідачка позбавлена можливості надати об'єктивні (з поправкою на художність, звісно) дані щодо психологічної сутності інших персонажів – доступні лише її враження та її бачення їхніх психологічних портретів. Відмінним же є контекст дії, а саме те, що Софія в романі «Сьомга»

описувала, наприклад, якогось незрозумілого для неї чоловіка, дії якого не могла сприймати раціонально, хоч і намагалася їх спрогнозувати та проаналізувати, цей чоловік точно був для неї чужим і незнайомим і точно чинив незаконно; зі Стефою все інакше, адже взаємодія відбувається в побуті з близькими людьми, з якими вона цей побут ділить або змушена ділити, до яких вона має сильну емоційну прив'язку. Тому припущення, які робить Стефа, не настільки дивовижні й химерні, як Софії, але крізь них яскравіше відчувається її психоемоційний стан.

Наприклад, Стефа намагається зрозуміти ставлення Петра до себе, і через цю призму авторка створює для читача його психологічний портрет. Як зауважує Стефа, поведінка Петра з чоловіками і жінками різниться: «Зазвичай із чоловіками – і з хлопами-будівельниками, і з банківськими урядовцями – Петро стає холодним і гострим, як сталеве лезо. Здається, наткнешся на його погляд – і з рани засочиться кров. <...>

До жінок він поблажливіший, навіть до розтелепаних перекупок на Рибній площі, навіть до сусідських роззявлених служниць, навіть до товстенної Госьки, чий очиці водночас перелякані і злі» [8, с. 55–56]. Більш важливим для Стефи в цих особливостях Петра виступає, звісно, його ставлення до жінок, зокрема їй вкрай цікаво, що бачить Петро, коли дивиться на неї чи Аделю.

Ці припущення показують не так справжній стан справ, як відчуття і враження, які він справляє на оповідачку, а також свідчать про самосприйняття героїні, про те, яким вона бачить свій образ і як уявляє себе в очах інших: «Кого він бачить на її місці – якесь язичницьке чудовисько, сирену, русалку? Богиню з левиным задом і торсом та головою жінки? Ангела, цнотливого й напівпрозорого? Чи свою мармурову скульптуру, яку звільняв із безформної брили ночами і днями, збиваючи до кісток руки, наповнюючи легені брудом і пилюкою – і ось її кам'яна мертва блідість раптом запульсувала кров'ю подих наповнився людською солодкавістю, у кутиках вуст засріблились тонкі павутини слини... невже її?

І кого він бачить у мені – сколопендру, плюскву, блощицю? Якусь нав'язливу присутність, яка замість того, щоб безшелесно полегшувати життя, не

допускаючи у нього дрібних неприємностей – кіптяви, несвіжої білизни, несмачної їжі – непрохано вторгається у його існування, стає на перепоні плинному руху течії, мов сплутаний підводний корінь, підступна каменяка з гострими краями, роздуте тіло утопленика» [8, с. 56]. У припущеннях щодо Аделі в сприйнятті Петра вчувається явна відсилка до міфу про Пігмаліона і Галатею і загалом міфологізація образу молоді жінки, що можна інтерпретувати як проєкцію власного сприйняття Стефою Аделі на гіпотетичну свідомість її чоловіка-скульптора або ж як прояв бажання: оповідачка хотіла б, аби Петро ставився до її Аделі саме так.

Себе ж у сприйнятті Петра вона бачить приземлено, навіть принижено, де ключовою ознакою є «нав'язлива присутність», а решта порівнянь розбудовуються навколо неї: клопів важко вивести з білизни, корінь чіпляється, каменяку важко посунути тощо.

Стефа схильна до вигадкування, перебільшення і хибних інтерпретацій, але у разі продумування ставлення Петра до жінок можна висновувати, що її хвилювання не безпідставні, адже далі вона апелює до конкретних прикладів поведінки чоловіка: «Чому він проходить повз мене, ніби повз порожнє місце, де заносить неприємним душком? Чому уникає до мене звертатись напругу, передаючи свої розпорядження Аделею? Не дай йому Боже мимохідь торкнутись мене – він відсахується, як кінь, якому з очей несподівано здерли шори. Якщо вже мусить-таки на мене глянути, то звужує очі у вузькі щілинки, міцно стискає губи» [8, с. 56–57]. Це насправді ображає Стефу й підштовхує її до приниженого сприйняття себе та відповідних проєкцій-гіпотез.

Як поведінка Петра впливає на свідомість і почуття героїні, так і вплив фігури доктора Анґера є помітним – він набагато глибший, зокрема тому що доктор Анґер як персонаж роману фігурує лише в пам'яті Стефи, на момент фабульних подій його вже немає в живих. Крім уже розглянутого впливу слів доктора Анґера щодо стосунків Стефи з Аделею (це не тільки яскравий образ, який слугує наскрізною метафорою взаємин Аделі і Стефи і загалом твору, а ще й певна психологічна установка, вкрай важлива для особистості Стефи), цікаві

також і взаємини безпосередньо між доктором і Стефою. Об'єктивно оцінити постать доктора Ангера досить важко: доктор Ангер існує лише у спогадах з дитинства Стефи та її підліткового віку. Додається часовий фактор: читач не може бути певен, що пам'ять Стефи не викривилась, що через травму втрати близької людини (по суті був прийомного батька) Стефа не забула чогось, що передана Стефою інформація про доктора Ангера не викривлена сентиментальними почуттями.

«Понад два десятиліття, аж до самої смерті, доктор Ангер кричав уві сні: йому снилась пожежа. Він кричав довго і страшно, якимось чужим голосом, гудів сиреною, пугачем, протягом, паротягом. Не знаю, як таке сталося, але образи зі снів доктора Ангера змішані з моїми ранніми спогадами. Я бачу очима доктора» [8, с. 25]. Формується психологічний портрет людини травмованої, яку наслідки пережитої травми переслідують уві сні, адже «у цій пожежі, 28 вересня 1868 року, у Лотрінгера в саду смажили мармуляду і згоріло півміста, загинула його жінка, Аделина мати, і він так до самої смерті й не міг її віджалувати, і навіть мармуляди з того часу ніколи не було на нашому столі» [8, с. 27]. «Часто у тих снах доктор Ангер робив операцію» [8, с. 25], що свідчить про його відданість своїй роботі. Психічний стан доктора підкреслюється відповідними тілесними деталями: «Доктор сидів на софі, розбурханий і спітнілий, з невидючими очима, в які я зазірала, сподіваючись побачити відображення того, що тоді сталось. Але бачила в них тільки потріскані судини, відчай і жах, біль і провину» [8, с. 27]. Безсоння доктора стає випробуванням і для Стефи також.

Так розкривається прив'язаність дівчинки, а згодом і дівчини до нього: вона слушно зазначає, що «не знає, як так сталося, але образи зі снів доктора Ангера змішані з моїми ранніми спогадами» [8, с. 25]. Це не лише художня метафора зв'язку між людьми, умовність мистецького твору, і не тільки натяк на містичну магію шевальє Торна. Як цілком конкретне відображення психіки Стефи, цей епізод показує її як самотню дитину, що відчайдушно шукає зв'язок із близькою людиною. Стефа детально і яскраво переповідає сни доктора, проте жодного разу не згадує, що він справді переповідав їй ці сни (єдиний можливий

спосіб для неї щось справді знати про них), хіба що «тільки в ці миті, коли він уже не спав, але ще й не прокинувся, я могла розпитати його бодай щось про пожежу» [8, с. 27]. І навіть якщо припустити, що доктор Ангер розповідав Стефі свої сни, закономірно виникає питання: це спогади Стефи збігаються з оповіданими образами зі снів доктора, чи під впливом розповідей доктора Стефа сформувала свої спогади?

Стефа зізнається, що мала особисті фантазії щодо доктора Ангера: «Найулюбленішою була мелодрама про те, як я випадково довідаюся, що доктор Ангер мій рідний батько» [8, с. 28]. Власне, у цьому епізоді вперше в романі читач має змогу дізнатися про цю рису Стефи, її схильність до фантазування і вигадкування, яка з невинної дитячої риси перетвориться на серйозну проблему в дорослому віці. Важливе підкреслення: фантазія була не одна – лише цю фантазію Стефа ще здатна відрізнити від решти, проте немає певності, що, наприклад, загадковий зв'язок своїх спогадів зі снами доктора вона так само не нафантазувала колись.

Стефу як сентиментальну людину характеризує ще одна деталь, пов'язана з доктором Ангером: її ставлення до годинника, який лишився від нього: «Круглий годинник – “тисот”, як доктор його називав – завжди лежав у правій кишені камізельки» [8, с. 114]. Цей кишеньковий годинник доктор, за словами Стефи, отримав від батька, і дівчина явно прив'язана до нього як до пам'ятної речі: «Я знала кожну деталь: емалевий циферблат із чорними арабськими цифрами і живим крихітним диском, який відлічував секунди; тонкі стрілки гранатового кольору; опуклість скла. Напис “Ch. F. Tissot & Fils Locle”, наче макові зернинки. Позолочений механізм із 15-ма рубіновими камінцями, усі ці дрібні коліщатка, зубчики, мереживо точності й надійності, запорука вічного життя» [8, с. 115]. За життя доктора Стефа просила в нього потримати цей годинник: «Я любила притискати його до щік, чола чи ямки під шиєю, і годинник грів мене, наповнював спокоєм» [8, с. 115]. Можна сказати, що через цей годинник дівчинка шукала можливість зближення з доктором Ангером, шукала таке потрібне їй тепло, адже «живе тепло» годинника – ні від чого іншого, як від

людського тіла, яке в кишені доктора Ангера. І воно лишилося тільки в спогадах: «Уся моя безмежна любов до доктора Ангера, невисловлена і стримувана за надійним корпусом із жовтого металу, починала звучати симфонією, шуміти пінистою течією ріки і рватись на волю, коли я ніжно стискала в долонях “тисота”» [8, с. 115]. Крім ролі цієї речі в житті Стефи, її слова підкреслюють і вплив особистості доктора на дівчину, постаті втраченого батька, чию взаємну любов Стефа прагне заслужити, бо сама має глибоку прив’язаність до нього.

Насправді в цьому і полягає трагедія особистості Стефи, зображена через її взаємодію з юнаком Велвеле: Стефа не здатна прийняти любов до себе. Велвеле пропонує дівчині відбутися з ним у подорож, і, як уже було встановлено, Стефа має до нього почуття – і вони, виявляється, взаємні. Епізод фіналізує психологічний портрет Стефи: через пережиту в дитинстві втрату батьків, через відчайдушні пошуки любові у постатях доктора Ангера і своєї названої сестри Стефа виявляється травмованою, причому настільки глибоко, що сюжетно авторка доводить: персонажка не може бути зцілена. Стефа є заручницею свого соціального статусу служниці – і так само психологічно вона заручниця своєї травми.

Конструювання психологічних портретів у романі «Амадока» відрізняється від попередніх творів: нарація умовно позбавлена суб’єктивності, водночас занурення у внутрішній світ персонажів набагато глибше. Умовність відсутності суб’єктивності видається елементом гри авторки: читач не має явних підстав сумніватися в правдивості оповідачки через обране конструювання нарративу, але це все – вправно створена авторкою ілюзія, адже насправді все розказане ми знаємо саме від оповідачки Романи.

Чоловік у романі – «чистий аркуш»: його психологія і пам’ять втрачені, як і попередня «власна» тілесність, через амнезію, він не пам’ятає про себе зовсім нічого. У такому стані він перебуває більшу частину сюжету, хоча пробіски його справжнього «я» зрідка трапляються: так, наприклад, авторка описує його спостереження за акваріумними рибками, зацікавленість ними [3, с. 13]. Цей знаковий маркер справді свідчить про його справжню особистість, як це

підтверджується згодом у фіналі, проте така надзвичайно мала збережена частка ніяк не може охарактеризувати цього персонажа як особистість. Те саме стосується і напрочуд доброї взаємодії Чоловіка з вівчаркою.

Більш значущими видаються деталі, які нав'язує йому Романа, буквально ніби збираючи ідеальний портрет, «дивовижно» вдало підбираючи деталі й досвід, які мають сформувавши психологічний портрет Чоловіка на заміну втраченому. Найбільш очевидна деталь: це стосунки Чоловіка з «батьком»: на цю роль для людини, яка повністю втратила свою зовнішність, Романа обирає Професора, пластичного хірурга за професією. Зрозуміло, жодних справжніх відносин між чоловіками немає. Та Романа «доповнює» цим вигаданим фактом образ свого Чоловіка, ніби він так «вдало» має саме такого батька, який може допомогти йому відновитись навіть з настільки важкого стану. Або ж Романі цього хочеться. Деталь дає цілковиту свободу для інтерпретації читачем ситуації та головне – рис характеру жінки.

Інший фіктивний досвід, яким Романа наповнює Чоловіка, – образ та історія ніби його баби Уляни: її Романа переповідає за фотокартками, які вона розглядає разом із Чоловіком. Ця історія часів Другої світової війни стосується окупації земель України нацистами і більшовиками, зокрема міста Бучач. Сюжетно її визначає насамперед перебіг юнацького кохання українки Уляни і єврея Пінхаса, що є рушієм для зображення взаємодії української та єврейської культур і звірств нацистів щодо представників обох цих націй. Але з погляду конструювання психологічного портрету важлива саме сюжетна лінія кохання: Романа не випадково переповідає і закладає в нову пам'ять Чоловіка саме цю історію з «його» роду – як видається, у такий спосіб вона хоче встановити аналогії між власною постаттю в уяві Чоловіка і сформованим образом його «рідної» баби Уляни.

Аналогії доволі явні: Романа ховає свого Чоловіка від світу в будинку далеко від Києва, як баба Уляна переховувала Пінхаса від катів у сховку під підлогою; про Чоловіка, по суті, знає тільки Романа, як і про Пінхаса знала тільки Уляна (лише згодом дізналась і її родина), вони обидва є свого роду

персональною таємницею жінок; Пінхас, хоч і не так сильно, як Чоловік, але став невпізнаваним після своїх переховувань від нацистів (до Уляни він прийшов брудним, зарослим, беззубим, але Уляна все одно змогла його впізнати); Уляна і Романа мали особливу владу над своїми чоловіками, цілковито узалежнивши їх від себе. Через оповідь Романа формує в Чоловіка уявлення про стосунки, про образ жінки, до певної міри жінки-матері, адже, що характерно, батька для Чоловіка вона знайшла, проте, хоч Професор і має дружину, історії про знайомство «батьків» і їхні взаємини вона Чоловікові не переповідає.

Захоплення для Чоловіка Романа також добирає не випадково: вона робить його дослідником робіт Пінзеля і творчості Віктора Петрова (Домонтовича). Чоловік – за версією Романи – не просто знавець скульптур Пінзеля, він зміг відшукати *втрачену* частину його скульптури. Ім'я скульптора теж вибране не випадково, адже інформації про його життя відомо мало, в його біографії багато прогалин, які є можливість заповнювати. Цим Романа ніби формує в Чоловіка психологічну установку: якщо він зміг віднайти втрачену частину скульптури – то зможе віднайти і себе, втрачену частину себе. Більше того – в історію з порятунком скульптури Романа вписує себе, нібито вони разом рятували її, нібито вона була поруч: це чи не вперше, коли вона формує спогади про їхнє спільне життя, обираючи саме цю історію – історію віднайдення, історію порятунку, реалізовану спільним зусиллями.

Віктор Петров теж обраний не випадково: у розділі «Непроникне» – сворідному есе про Розстріляне відродження – Віктор Петров описується як «подвійний агент» [3, с. 537], біографічні факти письменника-науковця використані, щоб указати читачеві на таку саму подвійну сутність Чоловіка. Романа ніби знає: те, що вона робить з Чоловіком – а саме нав'язує йому іншу особистість – це дещо неможливе, і тому обережно додає пласт деталей, пов'язаних з Віктором Петровим, ніби сподіваючись, що її Чоловік так само зможе «втримати» в собі дві особистості. Образ Розстріляного відродження також важливий, адже ця плеяда зниклих для літературного життя митців, знищених радянською владою фізично і потім – силою цензури і заборон –

викреслених з культурного життя України. Романа «додає» цю інформацію, щоб відчуття зникнення не було для Чоловіка таким гнітючим, щоб він побачив і зрозумів, скільки українців так само, як і він, були знищені, були зниклими довгі роки, але все одно повернулися з цього забуття в українську культуру. Звісно, така інтерпретація не виключає того, що розділ «Непроникне» має й інше призначення: націлений на читача, він покликаний привернути увагу до митців Розстріляного відродження, поширити інформацію про них.

Виходячи з цих дій Романи по відношенню до Чоловіка, майже неможливо відтворити її справжній психологічний портрет. Її психоемоційні реакції в тексті роману постають або як цілковито нещирі – тож віднайти справжній мотив немає можливості, або як цілковита фікція. При тому, що Романа є вигаданим, а не історичним чи автобіографічним персонажем, у романі «Амадока» вона набуває здатності витворювати власні психоемоційні реакції, яких, можливо, вона ніколи не переживала.

3.3. Одоративно-густативні образи світу

Важливий пласт художніх деталей з царини смаків і запахів займає важливе місце в стилі Софії Андрухович. Це не лише додаткова характеристика утвореного художнього світу, а й спосіб сприйняття цього світу і себе в ньому. Найбільше такими деталями насичені світи романів «Сьомга» і «Фелікс Австрія». При цьому увага авторки до них зазнає не лінійного розвитку, а стрибкоподібного, відбуваються суттєві зміни і в кількісному, і в якісному аспектах.

Очевидно, найбільш важливою деталлю в романі «Сьомга» є безпосередньо образ риби, чия назва стала титульною у творі. Вона так чи так трапляється не більше п'яти разів у тексті – у першому розділі «Володар світла, повелитель води», «Морські розбійники та Діва Марія» і в останньому «Я хочу пізнати твій внутрішній світ». Сприйняття цього образу від початку визначається позатекстовим чинником, адже саме зображення шматка слабосоленого м'яса

риби служить обкладинкою для першого видання роману, причому розташування і ракурс зображення цього шматка створює асоціацію з із жіночою вульвою. Уже на цьому етапі читача залучають до гри, до відомих йому органолептичних і власне смакових властивостей страви додають смислові нашарування, щоб змінити сприйняття і деконструювати сталі уявлення.

Опис риби оповідачка дає такий: «Я думала про сьомгу. Про непристойну рожеву рибу, жирну і соковиту, м'яку і пахучу. Вона танула в роті, а присмак її залишався надовго» [7, с. 31]. У цій першій згадці образу авторка повертає читача до сприйняття риби як, власне, страви, проте неоднозначно вказує на її «непристойність», провокуючи розширення семантики образу. На цій підставі навіть виникла спроба концептуалізувати «смакування тілесності» за Софією Андрухович [43].

Загальна органолептична характеристика страви в романі «Сьомга» розділена: смакові її властивості починають текст, а характеристика запаху його завершує, утворюючи свого роду обрамлення: від відчуття наявності, присутності до невловного леткого марева аромату: «Різкий теплуватий запах, схожий на запах розкладу – ось що вперше привернуло його увагу. Запах зіпсутості викликав у нього слиновиділення. І легкі, майже невпізнавані спершу поколювання в паху – адже усім відомо, з чим ще асоціюється ця рожева жирна риба» [7, с. 331]. У загальному контексті семіозису роману образ цього запаху пов'язується із людським життям, яке приваблює вуаериста, за яким він так прагнув підглядати, не дарма авторка вже використала троп зі схожою функцією, порівнюючи людину з «будинком, що стоїть на гівні» [7, с. 57].

До того, як звести образ риби до майже невловного запаху, авторка розвиває семантику її смаку в доволі прямолінійному векторі: «Спробувавши сьомгу, я здивувалась. У ній було мало рибного. Вона мала в собі більше людського.

Ніби їси людське серце. Або, швидше, вагіну – присипану сухим базиліком і збризнуту лимонним соком» [7, с. 31]. Через таке сприйняття оповідачки авторка продовжує нашаровувати нові значення, які слугують для читача ключем до розуміння образу сьомги: установлюються асоціації між сьомгою і людським

серцем, яке часто пов'язують з її почуттями, переживаннями, якостями, внутрішнім світом загалом. Таким чином образ сьомги стає втіленням внутрішнього світу людини, що також може підтверджувати назва фінального розділу роману («Я хочу пізнати твій внутрішній світ»). Образ сьомги як внутрішнього світу людини підкреслює його крихкість, незахищеність від деструктивного впливу, який втілюється в образі вуаєриста, який у цей світ вторгається, якого вабить запах, смак і текстура сьомги, яку він хоче поглинути.

Асоціація з вагіною, яку авторка конструює крізь призму оповідачки, передусім вказує на те, що ідеться про внутрішній світ самої оповідачка, чия ідентичність як жінки безсумнівна. Власне весь текст створений саме крізь призму жіночого бачення і передає власне жіночий досвід. Отже, відкривається інший, додатковий простір інтерпретації: суб'єктивний, індивідуальний. Образ сьомги у такому трактуванні втілює крихкість і незахищеність внутрішнього світу *жінки* від деструктивного чоловічого впливу, адже образ вуаєриста має виражені типізовані маскуліні риси – див. портретну характеристику Едуарда/Леоніда.

У фіналі роману відкривається ще один шар значень образе сьомги: «Чоловікові хотілося, щоб я пахла сьомгою – так, як тоді, вперше. Але насправді я пахла папером, свіжим папером, як щойно надрукована книга» [7, с. 344]. Справа переходить у відверту гру з читачем і з текстом. Софія Андрухович використовує притаманний для її стилю прийом протиставлення: запах сьомги, який у контексті роману має значення запаху людини, життя, почуттів, протиставляється запаху свіжого паперу, книги. Натяк досить очевидний і прямолінійний: наголошується, що оповідачка – не більше, ніж персонажка, не більше, ніж частина книги, вона – вигадана і створена, вона – текст; вона не має властивого справжньому життю запаху сьомги, і, певно, не має і смаку. У контексті роману створення такого образу є необхідним, адже в такий спосіб авторка формулює відповідь на питання про те, чи може цей текст бути прочитаний як автобіографічний (чи достатньо для нього такої наративної структури – пор. [85]). Питання, що закономірно постає перед читачем, коли він

бачить оповідачку *Софію* в романі, який написала *Софія* Андрухович.

До того ж в інтерв'ю, записаному в часі виходу книги, авторка зауважила: «Мені цікаво було написати книжку, наскрізь і повністю вигадану, в якій немає жодної правдивої події, правдивої на всі сто відсотків – і зробити це так, щоб читач вірив у її правдивість, щоб навіть я сама повірила у правдивість того, про що пишу» [123], – хоч не можна виключати іронічності й цього висловлювання.

У романі «Фелікс Австрія» підхід семіотичного обігравання таких деталей суттєво змінюється: ідея сприйняття себе і світу через смаки та запахи стає важливою частиною ідентичності Стефи. У порівнянні із «Сьомгою» цей аспект тут не є одним із засобів епатувати читача «непристойними» асоціаціями, не просто елемент авторської гри, а повноцінний спосіб сприйняття і конструювання світу. Разом з тим зростає і роль одоративно-густативних деталей світу, їхня кількість.

Теж вартий згадки позатекстовий аспект: значна кількість страв, які готує Стефа в романі «Фелікс Австрія», спонукала «Видавництво Старого Лева» згодом після публікації роману підготувати збірку відповідних рецептів, що сприяло поновленню інтересу до твору.

Дібрані ретельно, страви в романі виконують одразу три важливі функції: 1) створення відповідної атмосфери у творі, відтворення духу епохи та культурної ситуації, адже панські, імперські страви, як-то печені голуби, ліні по-французьки, гуляш із серни і фазан співіснують зі традиційними українськими бульбою, компотом з порічки, зупою, голубцями, пляцками; 2) характеризування Стефи як майстрині в цій справі: за такої кількості страв, часом досить незвичних для читача, детальних описів процесу приготування їх немає, що, певно, має вказувати не те, що навіть складні рецепти для Стефи є рутиною, цілком звичною справою, яку вона виконує просто як обов'язок; звідси 3) вказівка на те, ця робота є основною діяльністю Стефи, настільки щільно переплетеною з її життям, що багато взаємодій у романі відбуваються саме під час виконання цього обов'язку. Через ці деталі читач має можливість не втрачати фокусу на сутності Стефи під час руху сюжету: важливо пам'ятати, що дівчина

виконує цю роботу як служниця. Приготування їжі для неї – не хобі, не добровільно взятий на себе обов'язок у родині, а власне частина її ідентичності як служниці, прив'язаної до своєї пані.

Так, наприклад, перша в тексті взаємодія із Петром проходить під час приготування обіду для нього [8, с. 8], з юнаком Велвеле Стефа знайомиться, коли прямує на ринок по рибу [8, с. 66], з Ернестом Торном розмовляє, коли пораяється на кухні, до отця Йосифа вона йде, аби віднести йому їжу, і навіть кульмінація роману відбувається під час обіду.

Кухня проникає навіть у саме світосприйняття Стефи – він для неї розкривається через образи їжі, що є частиною її мислення. Так для опису важкості в шлунку, викликаної тривожним і, певно, еротичним сном дівчини про юнака Велвеле, вона використовує порівняння «ніби я всю ніч їла вуджені ковбаси» [8, с. 71]. У такий спосіб вона сприймає і світ навколо, не тільки саму себе: «Монотонне шкварчання дощу не припиняється ні на мить, проникає і в сні, і в думки – на небесній пательні безперервно хтось смажить небесну цибулю» [8, с. 55] – дуже показова «кухонна» тропіка.

Або ж така образність: «Пологим схилом спускався вниз, чавлячи взуттям перестиглі сливки, з усіх сил намагаючись не послизнутись на драглистій м'якоті, яка під палючим сонцем сама по собі вже перетворилась на мармуляду. Мармуляда чигала на доктора всюди» [8, с. 44]. Образ мармуляди перегукується з травматичним досвідом Стефи, адже саме у «мармулядовій пожежі» загинула її родина; так само і для доктора ця подія була травматичною – тоді він втратив дружину. Наразі Стефа створює символічний образ, спільний для неї і доктора, через образ їжі передає травму, яка не полишає ані її, ані доктора, чигає всюди, нагадує про себе. У цьому епізоді мармуляди насправді немає: є лише сливи, з яких 1868 року варився той джем на вогнищі, від якого розгорілася пожежа.

Не тільки світосприйняття Стефи базується на образах їжі, довколишні також сприймають її постать крізь них. Так, в епізоді, коли Стефа зустрічає Велвеле вдруге і між ними відбувається розмова, юнак каже: «Я чув про вас. <...> Казали, що ви готували обід для архикнязя Отто, коли він повертався з

надвірнянських лісів із полювання» [8, с. 224]. Те пригощення Велвеле детально каталогізує: «Кажуть, ви приготували салату з сирого шпинату з порізаною редькою, помідорами без зернят, огірками, печерицями, калярепою і зеленими листочками, заправлену порізаною цибулею, петрушкою, сіллю, оливою і цитриновим соком, помідорову зупу, каляфіоровий накипляк, паштетики з грибів у налисниках, печених пстругів, обложених бульбою. Так кажуть» [8, с. 224]. З одного боку, це дійсно визначне досягнення, яке варте пліток і базарних розмов, але з іншого, воно пов'язане саме з приготуванням їжі – по суті, єдиною цариною досягнень Стефи. Важлива для правильного сприйняття і подальша розмова, адже Велвеле пояснює Стефі особливості її ролі: «Служниця мусить отримувати гроші за свою роботу. А пані, кажуть, не отримує. Не ставить себе ні в гріш!» [8, с. 225]. На думку довколишніх, Стефа принижує свої таланти, і вона могла б досягнути більшого, якби не обмежувала себе самовідданим служінням Аделі.

Через гастрономічні деталі розкривається і вплив Стефи на Фелікса – нову людину в її сталому світі й колі спілкування. Людину, що входить в нього дуже близько, починає ділити з нею та Аделею спільний простір. Стефа приймає хлопця поступово, але, як видається, повноцінне прийняття реалізується тоді, коли Стефа отримує можливість буквально впливати на Фелікса з допомогою їжі. Сюжетно це зумовлене нагальною потребою відгодувати Фелікса, який наділений надзвичайною, навіть надприродною гнучкістю і здатністю вміщуватися у вкрай вузьких просторах. Через те, що Фелікса розшукують у зв'язку з майстерними крадіжками, потрібно довести, що він не здатен бути гнучким – власне, замаскувати його здібності товщим тілом, хоча для Стефи це навпаки означає зробити його «своїм». «Я все ж почала пекти і варити, ніби цим могла порятувати життя Феліксові. Петро садив його за стіл, сам сідав поруч і з поважним виглядом запаковував малого книшами, паляничками з бульбою і горіхами, кнедлями зі сливками, галушками зі шкварками, різанцями з шинкою, лазанками з капустою, варениками, гречаними галушками, налисниками з м'ясом, киселями і пудингами, борщами, журом, гороховою і квасолевою юшками, вепровими товчениками, шинкою, запеченою в тісті, салом, кишками і

ковбасами, а запивав він це все жирним молоком, м'ясною юшкою та юшкою з печінки» [8, с. 215]. Цією їжею Стефа не тільки «рятує» Фелікса (якого називає «мій Фелікс»), не тільки змінює його, передусім ключову деталь його тілобудови, а ще й на певний час продуктивно співпрацює з Петром. Варто звернути уваги, наскільки сцена «Коли за комісаром зачинились двері, Петро вхопив мене за плечі: “Ану не реви, Стефо”» [8, с. 215] контрастує з більш ранньою оповіддю дівчини про сахання Петра від лише випадкового дотику між ними. І що важливе зі світоглядно-художнього погляду, цієї взаємодії Стефа не усвідомлює: у результаті читач отримує додатковий маркер, який підкреслює виняткову роль смаків і їжі у світосприйнятті дівчини, показує, наскільки глибоко вони вкорінені в нього.

Як видно з наведених переліків страв, саме через гастрономічний аспект роману «Фелікс Австрія» в стилі Софії Андрухович формується константне використання прийому каталогу.

3.4 Енциклопедія речей

Від роману до роману простежується еволюція прийому каталогу: у «Фелікс Австрія» це свого роду каталог смаків, кулінарна енциклопедія чи то вплетена у текст книга рецептів, роман. У «Сьомзі» це радше каталогізація як гра авторки з текстом (прийом синтаксичного накопичування). В «Амадоці» ця складова стилю Софії Андрухович сягає найвищого розвитку: авторка кладе цей принцип у саму структуру роману. Отже, прийом каталогу художніх деталей перетворюється на стильову домінанту, а тому більш доцільним терміном на позначення цього художнього явища видається *енциклопедія*.

Софія Андрухович застосовує каталог як структурний принцип у романі двічі: у другій частині, що побудована як каталог старих фотографій, і в розділі «Дійсне» третьої, де так само використовуються фотознімки, але вже цифрові, стилізовані під дописи в соціальній мережі, де окрім описів самих фото і відео присутні ім'я користувача (*anonymality*), підпис, геолокація, кількість лайків і

коментарів. Посутньо це дуже своєрідні назви розділів і підрозділів у романі, адже, по-перше, існує зв'язок між зображеним на фотографіях і подіями в тексті, по-друге, це описи фото є не відсилками до реально існуючих об'єктів, не відсилками до реальних творів конкретного фотографа, а цілковито вигаданими речами, як і будь-якими іншими в романі; цілковито створеними авторською уявою творами мистецтва. Читач не має змоги знайти оригінал описаної фотографії, дізнатися історію її створення тощо, єдиним джерелом інформації про кожен зі знімків виступає власне текст роману.

Частина друга складається із 79 фотокарток і двох сторонніх елементів: поштівки та копії мапи; розділ «Дійсне» має 44 дописів з профілю *anonymality*: окрім власне фотографій присутні відео, селфі (позначаються саме так, а не «фото»), анонс прямого ефіру та повідомлення про те, що сторінка видалена. Окрім власне природи походження «знімків» вони також відрізняються деталізацією назви: знімки в частині «Непроникне» мають набагато більш деталізовані назви, розлогі описи самих знімків порівняно з назвами знімків з другої частини. Як видається, це пов'язане з тим, що ці знімки Романа робить сама, у цій історії відчувається набагато більше її впливу, ніж у частині другій, хоча і там, і там вона виступає нараторкою.

Між текстами і фотокартками спостерігаються зв'язки кількох різновидів: безпосередній, образний, символічний і опосередкований. При цьому під *безпосереднім* слід розуміти такий зв'язок, коли «зображене» (у тексті всі зображення подаються у вигляді також тексту, опису) на фотокартці є виконавцем/виконавицею дії в тексті або з'являється, фігурує в ньому як об'єкт. При цьому важливою рисою при визначенні зв'язку як безпосереднього слід вважати не просто появу чи згадку названого фотокарткою об'єкта чи місця, а центральність цього образу в тексті. Наприклад, це такі фотокартки, як *стара жінка дивиться в об'єктив*; *сестри в садку*; *чоловік цілує голову покірного старого вівчура крізь сітку огорожі, очі обох заплющені від ніжності*, *у шпарину між фіранками за ними спостерігає сусідка*; *кістлявий темний чоловік, чие обличчя наполовину сховане у густій тіні*, що пов'язані з людьми,

персонажами історії, яку оповідає Романа, і які дійсно з'являються у тексті, який доповнює фотокартку; фотокартки *церква Покрови взимку; грот Святого Онуфрія під терасою монастирської церкви; крипта з розбитими вітражами, кам'яними вазами, гірляндами пластикових квітів у купах сміття; костел Внебовзяття Пресвятої Діви Марії; колодязь під'їзду, геометрія поруччя і сходинок; зроблене з дрону відео з видом на телевежу, телецентр, меморіал Голокосту, Кирилівський гай, Лук'янівське кладовище, станцію метро Дорогожичі* передають місця, які дійсно згадуються в тексті й часто є локацією, у якій або біля якої розгортаються події, описані в тексті. Також безпосередній зв'язок встановлюється між текстом і фотокартками, на яких «зображені» явища природи, їжа, побутові речі: *дощ; три яйця, цибулина, окрасць хліба, кілька картоплин; поле соняхів; ліхтарі в монастирському саду; розмитий вид на тин, рослини і високу ялинку крізь брудну шибу, в якій відображені вигини білих тіл.*

Під *образним* зв'язком тексту і фотокартки слід розуміти такий його різновид, коли «зображене» на фотокартці з'являється як художня деталь або принаймні згадується у тексті, але при цьому не є центральним образом чи місцем, а радше виконує допоміжну функцію. Наприклад, фотокартки *чорні гілки, воронячі гнізда над черепицею, лет пір'їни, гнаної вітром* пов'язується з текстом через, власне, названі об'єкти, але в тексті вони не є ключовими, хоча й мають художню семантику, слугують зловісним навіюванням, передчуттям біди. Схожим чином зв'язок між текстом і «зображенням» вибудовується на фотокартці *порожня площа біля зруйнованого фонтану навпроти неіснуючої синагоги*: назване місце на ній впливає на Пінхаса, бо є орієнтиром, який йому називає Авель Бірнбаум. Схожим чином такий вид зв'язку вибудовується на фотокартці *приблудний пес підставляє живіт для пестоців*, адже в тексті Пінхас сам порівнює себе з приблудним собакою. Фотокартка *чорна скриня* теж може бути розглянута в цьому різновиді зв'язку: «зображена» скриня описується, проте слугує не об'єктом фокусу уваги, а радше приводом продовжити історію. Фотокартка *неможливо зрозуміти, що це, схоже на тонкі ворсинки, які світяться, гладка поверхня персикової барви, поцяткована пухирцями, розмитий*

обрій западає в темну угловину пов'язується з текстом саме через образ ворсинок, що перегукуються з пушком на руках Романи, а з опису фотокартки читач може яскравіше уявити текстуру шкіри і тонкого волосся на ній; авторці це, звісно, служить додатковою деталлю портрету персонажки.

Під *символічним* зв'язком тексту і фотокартки розуміється такий, коли текст може вважатися інтерпретацією семантики «зображеного»: названий об'єкт може не бути присутнім, не виконувати жодних дій, навіть не згадуватися в тексті, але зображене матиме значення, близьке або тотожне до того, про що йдеться в тексті. Наприклад, фотокартка *весільний знімок Зени і Василя Фрасуляків*: текст же оповідає про їхнє подружнє життя, тому «зображення» стає символом початку цього періоду. Текст до фотокартки *листкове тісто, начинене ягодами* описує інтимний зв'язок між Романою і Чоловіком, його сексуальне пробудження, і «зображення», власне, стає складовою низки інших образів, що мають еротичний підтекст: «Віяловидне суцвіття щойно розпущеного іриса. Розламаний навпіл апельсин із сочистими, ледь роз'єднаними між собою дольками. М'якуш стиглої сливи. Розрізана пахуча диня, із заглибленням, повним кісточок у солодкому липкому сиропі Листкове тісто, начинене ягодами. Нірка в делікатно розтрісканій вологій землі. Тугий слинявий м'яз мідії. Пластична й ковзка глина, що розкриває плоть від найлегшого дотику. Пролуплені м'ясисті уста магнолії, що визирають із ніжного хутра бруньки. Вказівний палець, поволі введений у кокон шовкопряда. Напівпрозора товща рожевого помідора. Розгорнута на середині книжка з розхиленими сторінками» [3, с. 742]. Ідеться про евфемізми, асоціації до жіночих статевих органів – таке ж значення мало м'ясо сьомги в однойменному романі, прикметно, що цей перелік також завершується образом книги, як і в «Сьомзі». У тексті наявні й більш прямолінійні вказівки на сексуальний, тілесний підтекст: «Дотик тісних і гладких тканин, слизьке стискання, сплески і присмак морської води» [3, с. 741]. Фотокартка *згорнутий клубком їжак, якого штурхають палицею, намагаючись перевернути* теж символічна, адже текст до неї описує переховування Пінхаса – єврея, якого

розшуковують для страти. Як для їжака ця поза є захистом від нападу, так само Пінхас завмирає, ховаючись від загрози.

На межі образного і символічного зв'язків розташовуються особливі фотокартки: *пересвічена, темрява* та *звук роздирання кролячої шкіри вовчою пащею*. З них перші дві особливі тим, що зображують, по суті, ніщо, то на третій «зображене» те, що зафільмувати неможливо – звук. Вони є радше текстовими маркерами із глибокою семантикою, яку до певної міри можна навіть визначити як постмодерну. У кожному разі вони мають зв'язок не так із самим текстом власне підрозділу, який вони означають, як із його місцем у структурі оповіді: *пересвічена* підводить до моменту, коли Пінхас має дізнатися, що його сестра Фейга жива, *звук роздирання кролячої шкіри вовчою пащею* безпосередньо підкреслює кульмінацію, а *темрява* – розв'язку, завершення. Також *темрява* є повторюваною фотокарткою: ідентичну назву має й інша, що в частині «Непроникне» – щоправда там зв'язок вже безпосередній, адже текст оповідає про блукання Романи і Чоловіка тунелем.

Опосередкованим зв'язок тексту і фотокартки реєструється, коли співвіднести текст та «зображення» неможливо, коли фотокартка – просто привід для Романи розповісти або продовжити історію, яку вона оповідає. Наприклад, до цього різновиду можна віднести фотокартки, текст до яких оповідає притчі про Баал Шем Това: *відображення хмар у течії Стрипи крізь гілля верб; родинне застілля; священник святить великодні кошики, накриті вишитими рушниками і вилаштувані рядками біля людських ніг; бібліотечні стелажі тісного книгосховища у приміщенні колишнього повітового старовства Австро-Угорщини; Уляна в одязі медсестри, везучи каталку темним вузьким коридором, викладеним кахлями, роздратовано змахує рукою в бік фотографа; рука, яка змахує, нечітка і розмазана знизу догори; хлопчик сидить навпочіпки перед знайденими в гущавині лісу грибами*. Мета цих фотокарток – репрезентація єврейської культури, зображення зв'язку між євреями та українцями і розкриття фігури Баал Шем Това, що зіграє важливу

роль для подальшого тексту; однак безпосереднього зв'язку не встановлюється, наприклад, «зображена» на фотокартці Уляна в одязі медсестри, очевидно, аж ніяк не може бути персонажкою притчі про Баал Шем Това. Також деякі фотокартки – зазвичай зображене на них є цілковито нейтральним – розповідають жахливі та жорстокі історії, як-от страти євреїв нацистами (*омела у цвітінні на чорних гілках мертвих дерев, які обступили зруйнований будинок*) чи суїцид, підготовку до нього (*купання дитини в пластиковій ванночці; пеленають немовля, яке купали на одній із попередніх фотокарток*). У цих випадках зв'язок руйнується навмисне.

Кількісно переважають безпосередній і опосередковані зв'язки; у частині другій найбільша кількість фотокарток має опосередкований зв'язок із текстом – адже окремий пласт фотокарток присвячений притчам про Баал Шем Това, які, очевидно, ніяк не могли ані фіксуватися на камеру, ані відбуватися безпосередньо на очах баби Уляни. У розділі «Непроникне» переважає безпосередній зв'язок: Романа дійсно мала можливість фотографувати місця і людей, які фігурують в історії, при чому не виключено, що робити це безпосередньо під час подій, які описуються в тексті; інший фактор, який дозволяє чіткіше встановити зв'язок і якого немає в частині другій – Романа мала змогу давати коментарі до своїх знімків, створювати опис знімку в соціальній мережі, де їх публікує. Символічний і образний види зв'язку приблизно однакова кількість фотокарток/дописів.

Значущим є й інший вимір, у якому можна розглядати заголовки підрозділів роману, оформлені як дописи в соціальній мережі: роль соціальних медіа в сучасному світі. До кожного допису не випадково наводиться кількість позначок «подобається» і коментарів/переглядів: в інтерпретації зв'язку тексту із «зображенням» це, звісно, не відіграє значної ролі, проте, як зрозуміло, через них авторка показує зацікавленість людей зі світу роману «Амадока» в цій історії, показує їхню віру в цю дивовижну історію, яка розгортається на їхніх очах так само, як і перед очима читачів роману. Це цікавий та оригінальний спосіб показати вплив соціальних медіа на сприйняття глядача/читача, і водночас –

маркер часу, адже соціальні медіа є невід'ємною частиною суспільства вже досить давно; за допомогою фотокарток Романа впливала на пам'ять одного Чоловіка, за допомогою соціальних медіа змогла «змусити» повірити в цю історію тисячі людей.

Ще важливішу роль маркери часу відіграють у романі «Катананхе», оскільки для сучасного (співвідносно з появою роману) читача час, коли відбувається сюжет роману, – невизначений, але сприймається як недалеко майбутнє. Тут привертає увагу акцент на соціальних мережах, якими послуговуються персонажі роману, як-то «ТікТок», куди потрапляє відео сутички з котом за участі Лесі [5, с. 145–147], що має вкрай негативний вплив на Таю, «Телеграм», який використовують персонажі тощо. Закономірно, що немає і суттєвих відмінностей у технологіях: персонажі роману використовують названі соцмережі на цілком звичних і зрозумілих для сучасного читача смартфонах, грають у приставку, а подруга Таї Марина, наприклад, курить «одноразку» [5, с. 80]. З менш очевидних маркерів – алюзії до масової культури, як-от у такому епізоді: «Пам'ятаєш The Last of Us? – криво усміхаючись, Тая повернула свій екран до Марини. Та наблизилась обличчя, очі звузились від ніжності. – Класно було» [5, с. 81]. Ані персонажки, ані авторка не конкретизує, що мається на увазі: чи то гра The Last of Us 2013 року (ремейк 2022 року), чи то серіал за її мотивами, що вийшов під тією ж назвою у 2023 році. Важливо, що Тая і Марина говорять про «The Last of Us» з ностальгією, тобто за сюжетним літочисленням від 2022–2023 років минуло достатньо часу, щоб це відчуття сформувалося.

У романі «Катананхе» прийом каталогу авторка вже не використовує у звичний, сформований попередніми текстами, спосіб – у творі немає нанизаних каталогів деталей, натомість позірно розрізнені деталі формують семіотичне поле маркерів часу, які свідомість читача складає в цілісну картину. Віддалену подібність до фотокарток-підрозділів «Амадоки» міг би створити скетчбук Лесі, що теж використовуються для відновлення спогадів, теж є інтермедіальною відсилкою до візуального мистецтва і так само є художньою фікцією: ані фотокартки, ані скетчі не мають унікальних прототипів у реальності. Проте в

романі «Катананхе» скетчбуку Лесі присвячений один епізод і прийом каталогу візуальних образів не отримує застосування.

Висновки до розділу 3

Під час аналізу спостережені стильові константи семіотичного навантаження художніх деталей у романістиці Софії Андрухович, зокрема тих, які використовуються для тілесного і психологічного портретування персонажів, відтворення одоративно-густативного і речового наповнення художніх світів. Визначено прийом каталогізації як найбільш виразну стильову константу, що втім зазначає помітних трансформацій від твору до твору.

Спільною рисою для портретного та психоемоційного характеризування персонажів визначено прийом протиставлення, при цьому акторка формує опозиційні пари навколо різних ознак або груп ознак. Наприклад, у романі «Сьомга» Софія та Міша протиставлені, крім очевидного розрізнення за статтю і гендерною роллю, за їхніми психоемоційними реакціями на ситуації, в яких вони опиняються: Міша характеризується як людина рішуча, впевнена, комунікабельна, Софія ж навпаки, більш закрита, невпевнена; однак в той самий час Софія – більш емпатична, чутлива, Міша ж менш чутливий і більш раціональний. У романі «Фелікс Австрія» опозиційна пара формується і в психоемоційному, і у власне фізичному вимірах: Аделя більш «жіночна», легка, витончена, зі світлим волоссям, а Стефа описує свою зовнішність подібною до «чоловічої», має темне волосся, дівчата мають різний соціальний статус: Аделя – панянка/пані, Стефа ж – її служниця; Аделя має виразно фемінні риси психіки, натомість справжня чуттєвість Стефи прихована і може бути розкодована тільки зі смислових нюансів її нарації. Явне протиставлення персонажів «Амадоки» мовби затирається розкриттям ключової для роману теми забуття, зникнення, якій підпорядковуються навіть стильові константи портретування. Так, зовнішні унікальні риси Чоловіка фізично знищена, втрачені, а на тілесності Романи акцент навмисне не робиться: окремі риси згадані лише на початку тексту і в

кінці.

Акцент на деталях тілесності теж визначається як константа стилю Софії Андрухович: вони підпорядковуються або темі інтимності і в такому разі розкриваються прямолінійно, відверто («Сьомга»), або темі забуття, коли зникає не лише історичний культурний простір, а й сама зовнішність персонажів – у прямому чи метафоричному сенсі («Амадока», «Катананхе»). Психоемоційна і тілесна складові перетинаються в площині сексуальності, зокрема нараторка Софія розглядає мотивацію вчинків Едуарда/Леоніда саме в цьому ключі, а для Стефи зв'язок із Аделею охоплює ледь не всі аспекти життя, зокрема і сексуальний.

Образи смаків і запахів становлять суттєвий пласт деталей художніх світів Софії Андрухович, хоч така значущість і має позірно різну вмотиваність. У романі «Фелікс Австрія» приготування їжі – складова обов'язків служниці Стефи, тому текст насичений згадками про різноманітні страви, смаки і запахи, іноді з відтінком екзотичності. Окрім того, їжа для Стефи є інструментом впливу, контролю, самореалізації, опанування світу. У романі «Сьомга» образ цієї риби є наскрізним і визначає структуру тексту: він утілює тему сексуальності, внутрішнього світу і жіночності, яку оповідачка на початку тексту уперше «пробує на смак», поступово розвиває та семантично укладнює, проте в кінці лишає з неї тільки запах, який також зникає, поступаючись місце запаху паперу – ця образність зрештою маю постмодерністську металітературну природу.

Приєм каталогу в стилі авторки теж еволюціонує: у романах «Сьомга» і «Фелікс Австрія» він переважно має синтаксичну реалізацію та підпорядковується розкриттю тем, найвирізнішою і майже самостійною є його роль у структурі роману «Амадока», зокрема другої частини і розділу «Дійсне». Під час аналізу виявлено чотири види зв'язку (безпосередній, образний, символічний і опосередкований), між «зображенням» на фотокартці-підрозділі та текстом, який вона означає, а отже, і відмінні підходи до семіозису, які використовує авторка.

Фотокартки розділу «Дійсне» трансформують прийом каталогу знереальнених речей у площину цифрового контенту соціальної мережі та започатковують використання в семіозисі особливостей впливу соцмереж на думки людей. У цьому вимірі встановлено еволюційний зв'язок із романом «Катананхе», де соціальні мережі зокрема є складовою каталогу маркерів часу, які сприяють формуванню в читача фабульної хронології.

РОЗДІЛ 4

ТЕКСТОВІ ІГРИ В СТИЛІ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ

4.1 Комбінування жанрових структур

З погляду жанрової природи романи Софії Андрухович тяжіють до комбінування генологічних ознак і структур: однозначно визначити жанр кожного з її романів досить важко, та, певне, і недоцільно, адже саме представлення творів як продукту комбінування дає максимально повну картину. А отже, кожен із них вимагає індивідуального підходу, адже авторка використовує різні комбінації та в різні способи їх реалізує.

Крім того постмодерністський контекст вимагає розглядати жанр у творчості Софії Андрухович як елемент гри – гри безпосередньо авторки із жанром і її ж гри з читачем. Саме гра є провідним семіотичним ключем у конструюванні жанрової структури роману. Відповідно до концепції стильових констант і домінант актуалізовані авторкою жанри і модифікації не є рівнозначними: один з них домінує, другий чи загалом решта доповнюють його і трансформують.

У романі «Амадока» гра з жанром найкраще репрезентується розділом «Непроникне», присвяченим життю і творчості Віктора Петрова-Домонтовича, його стосункам з Миколою і Софією Зеровими, Розстріляному відродженню загалом. Власне, це гра із жанром біографічного есе.

Стилістично перехід до біографічного есе побудований на принципі протиставлення, адже на противагу цілковито фікційній другій частині та частково вигаданому розділу «Бажане» пропонується цілковито інший підхід: оповідь, підкріплена фактами, хронологічно чітка і послідовна. Читач не має змоги перевірити правдивості переказаної Романою історії Уляни, він навіть не має змоги порівняти фотокартку з її описом (сама фотокартка теж є цілковитою вигадка), але інформація, наведена в розділі «Непроникне», є достовірною, адже читач може отримати доступ до джерел про життя Віктора Петрова-Домонтовича

та інших людей, згаданих у розділі. Центральні персонажі оповіді – історичні персоналії, а саме вже згаданий Віктор Петров, Микола Зеров і його дружина Софія Зерова.

Сюжетно поява цього розділу обумовлена тим, що Богдан – а ним вважає Чоловіка Романа і хоче переконати в цьому читача – захоплювався творчістю Віктора Петрова, вивчав її, а разом з тим і життя самого автора. Мотивна функція така ж, як і в попередніх підрозділів: «відновити» пам'ять Чоловіка, змусити його пригадати, ким він нібито був. Але через використання іншої жанрової структури змінюється вплив на читача: умовної практичної користі для нього попередні розділи не мають, або ж вона мінімальна, бо безпосередні події в них цілковито вигадані, хоча й розгортаються на справжньому історичному тлі, тож читач отримує загальний досвід і картину взаємин українського та єврейського народів часів Другої світової війни – відділено це за принципом побудови нагадує історичний роман. Частина «Непроникне» дає читачеві змогу взаємодіяти з історичною пам'яттю, оскільки відсилає до реалій соціокультурного процесу, описує реальні трагедії (наприклад, розстріл в урочищі Сандармох), реальних жертв цих трагедій.

Наведений цілий каталог коротких біографічних нарисів про українських митців цього періоду: крім центральних, фокусувальних елементів (Віктора Петрова, Миколи і Софії Зерових), так чи так зображені у зв'язках з ними Олекса Слісаренко, Євген Плужник, Михайль Семенко, Олекса Влизько, Микола Хвильовий, Агатангел Кримський, Валер'ян Підмогильний, Максим Рильський, Освальд Буртгардт (Юрій Клен), Михайло Драй-Хмара, Павло Филипович і його дружина Марія, Юрій Косач та інші. Фоновим підґрунтям, джерелом цих нарисів виступає праця Віктора Петрова «Українська інтелігенція – жертва більшовицького терору» (або «Діячі української культури – жертви більшовицького терору» – у романі згадані назви двох її редакцій). Окрім діячів Розстріляного відродження згадуються і більш ранні постаті – Марко Вовчок і Пантелеймон Куліш, чий життя і творчість були у фокусі белетристики Віктора Петрова. Також увага приділяється зв'язку Миколи Зерова з його сином

Костянтином, якого поет втратив дуже рано і важко пережив цю втрату.

Досить чітко і конкретно наведена хронологія трагічних подій в лісовому урочищі Сандармох: «На честь 20-ї річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції за 5 днів було розстріляно 1111 людей.

Серед них були українські письменники Марко Вороний, Григорій Епик, Мирослав Ірчан, Микола Куліш, Валер'ян Підмогильний, Валер'ян Поліщук, Клим Поліщук, Михайло Козоріз, Олекса Слісаренко, Михайло Яловий, Павло Филипович, Микола Зеров та інші» [3, с. 670]. Важливим є конструювання образу Михайла Матвєєва – капітана держбезпеки, який здійснював розстріли; авторка витримує стилістику есе, посилається на чіткі й сухі факти: «Він закінчив два класи сільської школи і не був здатен без помилок написати навіть словосполучення “Зимовий палац”, у штурмі якого брав участь 1917 року» [3, с. 671]. Немає опису зовнішності чи характеру цього персонажа, але за допомогою наведених фактів відтворюється дійсно страшна картина: настільки темна і неосвічена людина знищує талановитих, провідних митців української культури того часу.

Усе ж варто пам'ятати, що ці нариси, хоч і мають під собою підґрунтя у вигляді праці Віктора Петрова, подані з частковою інтерпретацією Романи, точніше з її роздумами, накладеними на структуру есе. Як-от в епізоді щодо Агатангела Кримського: «Репресуючи власну гомосексуальність, він забороняв собі почуття і стосунки з чоловіками, які його приваблювали» [3, с. 595]. Фактів, що однозначно підтвердили б гомосексуальність Кримського, немає: вочевидь, це твердження є результатом інтерпретації того, що Агатангел Кримський майже не мав романтичних стосунків із жінками, одружився дуже пізно і, можна сказати, вимушено; партнером і коханням Агатангела Кримського називається його «секретар, читець і писар Микола Левченко» [3, с. 595]. Натомість згадується «нав'язлива плітка про те, що Агатангел Кримський протягом всього життя був безумно і болісно закоханий у Лесю Українку» [3, с. 595]. Зазначимо, що все ж ця інтерпретація не подається необґрунтовано: «Кожного літа Кримський, незважаючи на слабе здоров'я, долав велетенські відстані заради

побачень зі своїм колишнім секретарем» [3, с. 595–596].

Звісно, образ Віктора Петрова дає Романі можливість показати Чоловікові те, як можна узгодити в собі дуже різні риси: історичні факти дібрані й «підсвічені» таким чином, щоб показати нецілісність людини, продемонструвати, як вона може із нею жити. Очевидно, Романа розповідає це, можна сказати, з терапевтичною метою, щоб допомогти Чоловікові змиритися зі своєю нецілісністю. Віктор Петров в «Амадоці» – це не тільки письменник і літературний критик, а й подвійний агент, розвідник і, звісно, пристрасний коханець. Образу Віктора Петрова притаманний характерний для «Амадоки» мотив раптового і загадкового зникнення, щоправда з подальшою неочікуваною появою.

Висновки, якими закінчується ця частина, стилізована під біографічне есе, цікаві з того погляду, що ніби в однаковій мірі зроблені і для читача, і для Чоловіка – можливо, навіть більшою мірою для останнього: «Цілісність живої людини – це завжди хвороба.

Ми думаємо, що наша нецілісність – це те, що нам відомо. Ми відчуваємо себе кимось хворим і агонізуючим, хто стоїть на вершечку однієї гори і бачить там, у далині, крізь густий туман, власну нерухому постать, повернену спиною. Ця напружена самотня спина зраджує зусилля, з яким наша постать попереду вглядається кудись у протилежному напрямку, в безвість, когось намагаючись там роздивитись. І немає жодного шансу докричатися.

Те, що нас творить, те, з чого ми складаємось, – це також і все, що нам невідомо, що ми воліємо забути, до чого ми не можемо дістатися, до чого нам ніколи не докричатися. Оцей погляд, спрямований у спину собі самому, поки власний погляд спрямований у непроникне. Оця неможливість за волосинку від осяяння: просто озирнись – і помахай рукою» [3, с. 712]. Таким чином авторка грає з читачем і натякає йому на роль цього есе, або радше відповідає на очікуване питання читача, яка ж структурна та/або семантична функція цього есе: її можна визначити як «перевірку цілісності», адже ця частина ніби збирає до купи панораму долі діячів Розстріляного відродження, і читач лишається з

усвідомленням, наскільки мало він насправді знає про історію української культури. І що більшими будуть прогалини у знаннях – то меншою цілісність.

Ця особливість семіозису найяскравіше підкреслює авторський підхід до загального структурування «Амадоки»: при інтерпретації й аналізі цього тексту важливо звертати увагу не лише на те, що в ньому присутнє, виражене, що читач може сприйняти безпосередньо, а й на те, що в тексті відсутнє.

Переходячи від «Амадоки» до «Фелікс Австрія», можна помітити, що в більш ранньому творі Софії Андрухович поєднання жанрових структур більш стійке й чітко виражене, натомість пізніший текст тяжіє до свободи, до позірної рівноправності співіснування розділів з різними жанровими ознаками, що схиляє його до хаотичності й помітно довільних взаємодій – і між жанровими утвореннями, і з читачем. Виразну роль відіграє стиль авторки, який загалом уможливорює таке поєднання. У разі роману «Амадока» саме стилістична однорідність «тримає» текст, і за очевидної відмінності жанрових структур, стилістично перехід до есе не виражений різкою зміною наративу. Авторка створює враження, що саме Романа, а не хтось інший, оповідає цю історію й далі. Цей принцип розвивається від попереднього роману, де оповідачкою виступає Стефа, яка водночас ще й людина своєї епохи.

«Фелікс Австрія» можна розглядати як комбінацію історичного роману з романом-щоденником, за авторською дефініцією – як «історичний роман навиворіт». Як видається, у цьому «визначенні» йдеться саме про комбінацію жанрових структур: у традиційному історичному романі автор є максимально об'єктивним, його погляд у тексті всевидячий, читач не має сумніву, що інформація, яку йому надають, правдива, що історія, яку оповідають, була саме такою, і що важливо – почуття персонажів були саме такими, як їх описує автор-деміург. Для утвердження правдоподібності в історичному романі вигадані персонажі часто взаємодіють з реальними історичними постатями, однак зазвичай і ті, і ті в традиційному історичному романі позбавлені власного голосу, можливості вдавано безпосередньої комунікації з читачем. За твердженням авторки: *«Більшість персонажів роману – вигадані. Але живуть у справжньому*

Станіславові, там реальні будинки, місця і реальні епізодичні персонажі: аптекар, візник. Реальний персонаж, який видається найбільш вигаданим, – це ілюзіоніст Ернест Торн, який приїздив з різними виставами. Ще кілька разів згадую митрополита Андрея Шептицького. Але основні персонажі, світ яких намагаюся показати, є витворами моєї уяви. *Хоча у мене не вийшов історичний роман у строгому, класичному значенні цього слова*» [111].

Жанр щоденника є структурою, що прямо протилежна до історичного роману. Щоденник передбачає повністю суб'єктивну оцінку дійсності, особисті спостереження за подіями та явищами, власне сприйняття. Оповідач історичного роману – особа, яка згідно з умовностями жанру знає все про теперішнє, минуле і навіть майбутнє дійсності, яку описує; оповідач у щоденнику знає лише про себе (теперішнє і минуле дійсності в межах доступності окремій персоні) і свої враження. Тому, наприклад, свого часу саме жанр щоденника відкрив перед авторами можливість оповідати про вигадані або й цілковито нереалістичні події (як-от «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо, «Мандрівки Гуллівера» Джонатана Свіфта, «Дракула» Брема Стокера, «Франкенштейн» Мері Шеллі). Причина – у суб'єктивності, яка дає читачеві змогу самостійно вирішити, вірити в описане чи ні. Врешті, щоденник у своїй суті передбачає приватність: читач, який взаємодіє з таким текстом, взагалі не мав би його бачити, і тому те, що він його читає і розгадує заховані в ньому сенси, – це його відповідальність.

Спільним для щоденника та історичного роману – адже геть без спільних рис органічно поєднати їх було б неможливо – є збереження хронологічної послідовності, без якої ні той, ні той існувати не можуть. Для першого це обумовлене тим, що персонаж-оповідач, який веде щоденник, не здатен зазирнути у майбутнє і пережити дні, отримуючи враження від них, у нехронологічному порядку; для другого – тим, що історичні події зафіксовані в часі, змінити їхню послідовність чи то «розташування» на вісі часу неможливо, крім того дотримання хронології сприяє виявленню причиново-наслідковій зв'язків між подіями.

Поєднання жанрових ознак щоденника та історичного роману можна

розглядати як комбінування суб'єктивного і об'єктивного: це слугує для утворення додаткового, чуттєвого, виміру в романі, який відкриває перед авторкою можливість не лише передати «типові» почуття і переживання людини зображеної епохи, а й наділити цю людину унікальністю, голосом, здатністю самостійно розповісти про те, що вона переживає. Вибір жанру щоденника також доповнює жанр історичного роману в тому сенсі, що додає правдоподібності: ведення щоденника – цілком поширена практика для того зображеного часового періоду, тож його наявність – додаткова характеристика Стефи як людини своєї епохи.

Вибір часу перебування України під окупацією Австро-Угорської імперії в романі «Фелікс Австрія» відкриває для авторки можливість вписати сюжет у дискурс постколоніальних студій, а для читача, відповідно, простір для відповідних рефлексій. Соціальні характеристики ключових персонажок (нараторки служниці Стефи та її пані Аделі) відповідають історичному часові й теж сприяють вписуванню сюжету в цей дискурс. Тому можна стверджувати, що жанр історичного роману використовується, щоб сюжет утворився – відбувся – в принципі, а структура щоденника – для репрезентації семіозису цього сюжету, для його втілення. Це органічне поєднання, оскільки авторка апелює до знань читача про жанрові канони як історичного роману, так і роману-щоденника; модифікує їх тим, що зміщує фокус з об'єктивності на суб'єктивність: жанрова структура щоденнику дозволяє суб'єктивність, або ж навіть зобов'язує до неї, жанрова ж структура історичного роману виступає поясненням (для читача), чому оповідачка Стефа акцентує на конкретних важливих аспектах своєї епохи. При цьому авторка все ж не має на меті ані досконально й об'єктивно відтворити історичну епоху, як того вимагає жанр історичного роману, ані створити правдоподібний щоденник, бо з нього актуалізує лише структуру.

У контексті роману «Фелікс Австрія» йдеться про авторський *стиль гри* з цими жанровими структурами і про те, як авторка використовує їхнє комбінування для пошуку нових можливостей обох жанрів, доповнення об'єктивності історичного роману суб'єктивністю щоденника для творення

сюжету, який має можливість відкрити додаткові простори для читача, яких ці жанри окремо один від одного надати йому не можуть. Саме суб'єктивність щоденника дає можливість для глибшої інтерпретації зображених подій, адже читач бачить перед собою не просто власне локацію, а й сприйняття цієї локації, роль її для людей, що жили саме в цю історичну епоху; читач бачить не лише певну сукупність деталей і характерних для епохи предметів, а й те, які значення вони мають для персонажів, і, наприклад, у своїй інтерпретації може робити припущення про типовість не тільки самих предметів, а й реакцій на них людей, що з ними взаємодіють. Таким чином, можна стверджувати, що використання жанрової структури щоденника відкриває можливість для існування більшої кількості значень, творить багатовимірний знаковий простір.

Разом із тим без поєднання з історичним романом не було б досягнуте відчуття правдоподібності: читач розуміє жанрову умовність історичного роману і, хоч і не може довіряти Стефі як нараторці, тим не менш має довіру до авторки. Жанрова структура історичного роману переплітається зі щоденником, і тому читач сприймає згадки про «мармулядову пожежу», про реальних історичних постатей, які не є дійовими особами роману, тощо. Жанрова структура щоденника в тексті існує ніби для Стефи: це її приватний досвід, але жанрова структура історичного роману існує ніби для читача; і авторка в такий спосіб грає з ним, показує йому реальну історію України (звісно, фрагментарно), маскуючи її під оповідь Стефи. Очевидно, Стефа, як служниця, навряд чи цікавиться і здатна до глибокого аналізу історичного контексту, у якому існує (до того ж, за умовністю жанру, не знаючи майбутнього). На це здатен читач: кульмінацією цієї гри можна назвати згадане вже фаталістично-іронічне висловлювання: «Моя любов – надійна, незмінна, вічна. Вічна і непорушна, як Австро-Угорська імперія» [8, с. 278]. Для Стефи імперія цілком може видаватися «вічною і непорушною», сюжет роману розгортається в роки її розквіту, однак сучасний читач чудово знає, що станеться з нею вже зовсім незабаром. Це висловлювання є заграванням з досвідом читача і його знаннями: лише читач здатен відчутти іронію в цих словах, але не Стефа – для неї вони звучать цілковито без іронії.

Набагато більше саме *іронічної* авторської гри є в першому романі «Сьомга». Загалом у розвитку стилю Софії Андрухович від «Сьомги» до «Катананхе» цієї риси стає менше, і авторська гра з читачем, із жанром втрачає іронічність. «Амадока» і «Катананхе» іронії майже позбавлені: в «Амадоці» актуалізована гра з пам'яттю і сприйняттям читача, яка спонукає його до рефлексії на теми історичної та культурної пам'яті; у «Катананхе» – гра з теперішнім досвідом читача, який для фабули твору є зовсім недавнім минулим. Гра у «Фелікс Австрія» меншою мірою іронічна, стосується радше сприйняття тексту, безпосередньо читацького досвіду, пов'язана зі знанням читача про літературні жанри, про ненадійність оповіді тощо.

Роман «Сьомга» іронічно обіграє жанр автобіографії. На початку в читача створюється враження, що текст має автобіографічне маркування: оповідачка має ім'я Софія, як і авторка; згадується зачіска нараторки «під хлопчика», у чому також вгадується риса портрету Софії Андрухович (читачеві не обов'язково знати, яка вона з вигляду, – на зворотні палітурки книги наявне фото авторки). Сюжетно текст також видається автобіографічним, адже не містить нічого фантастичного чи містичного, а навпаки – оповідає досить типові історії: безтурботні дитячі поїздки на море із тіткою, ігри на подвір'ї, перші досвіди, зокрема й травматичні, проблеми підлітків з батьками тощо. Якщо читач не має упередження і недовіри, то текст цілком може видаватись правдивим. Саме з цього і починається гра авторки – зі «стирання» цього упередження, зі створення умов, у яких читача можна легко обманути і змусити повірити в те, що він читає автобіографію.

Як видається, мета цієї гри – створити привабливих для читача персонажів, зробити їх цінними для нього, переконавши його в тому, що він нібито справу з описом реальних подій, у яких брали участь реальні люди. Стилізація тексту як автобіографії дає авторці можливість скоригувати сприйняття читача, спрямувати його інтерпретацію в потрібному для неї напрямку. Така стилізація додатково підкреслює центральну ідею твору: цінність інтимності та приватного досвіду, який в романі проголошується найбільш значущим в житті не тільки

персонажів, а й людини загалом.

Іронічний вимір цієї гри полягає в тому, як будується текст, зокрема сюжетно: «автобіографія» Софії, яку вона розповідає, охоплює її життєвий шлях від початку – того моменту, коли вона починає пам'ятати й усвідомлювати себе як особистість, і до кінця – її смерті й перетворення на персонажа паперової книги. Очевидно, на цьому моменті автобіографія як жанрова ознака роману «Сьомга» для читача руйнується, оскільки автобіографія передбачає, що автор чи авторка пише її самостійно; написати про власну смерть у буквальному значенні неможливо. І в цьому моменті відбувається підтвердження того, що ця автобіографія – художня вигадка. Відповідні підозри мають з'явитися до того.

Читач здатен зрозуміти цю гру набагато раніше, адже в тексті присутні явні перебільшення: наприклад, уже згадані каталоги деталей, притаманні стилю Софії Андрухович. З погляду жанрової гри це явна іронія над реалістичністю тексту, авторка створює художній світ, який намагається вдавати з себе реальний, причому це робиться неприховано, навіть підкреслено неприховано, адже відсутня потреба додатково переконувати читача в справжності історії та змушувати його повірити у вигадку, з якою він має справу. Таким чином на читача ніби перекладається відповідальність: він, попри явні і очевидні натяки на художність тексту, має знайти для себе докази, що це дійсно правдивий, автобіографічний текст про Софію Андрухович; або ж порушити правила жанру і всупереч його автобіографічності вважати цей текст художнім. Насправді таке порушення не зруйнує роман і не зламає сприйняття – воно (порушення) є повноцінним, очікуваним способом прочитання тексту.

Якщо стосовно раніше розглянутих творів у критиків не виникало питань, чи є вони романами, то щодо «Катананхе» ситуація змінилася. Авторка і видавець позиціонують його як роман, такої ж думки більшість рецензентів, однак звучать і сумніви, наведені в підрозділі 1.3, зокрема Анастасії Євдокимової [41] і Марини Губіної [33].

Дійсно, неможливо заперечити вкрай невеликий обсяг тексту «Катананхе», особливо в порівнянні з попереднім, «Амадокою». Проте все ж настільки

однозначно стверджувати сюжетну однолінійність не варто: щонайменше є сюжетна лінія міфу, яка орамлює твір, є сюжетна лінія Лесі, присвячена її переживанню старіння й зіткнення зі зрадою чоловіка, є сюжетна лінія Таї, присвячена її підлітковому бунту. Межа між ними доволі чітко визначається у вимірі сприйняття наслідків війни: Леся й Олекса занурені в рефлексію минулого; Жанна, з якою зрадив Лесі Олекса, і її чоловік Максим – приймають теперішнє життя, в якому мають пережити втрату сина; Тая ж, як підліток, спрямована у майбутнє. Настільки складна й багатовимірною організація сюжету в часопросторі підштовхує до підтримання домінування жанрових ознак роману в тексті «Катананхе».

Загалом гра із жанровими структурами присутня в творчості Софії Андрухович ще від дебютної повісті «Літо Мілени»: після її публікації на цей аспект звернув увагу критик Сергій Яковенко. Він характеризує жанр повісті як «ідилія», а також називає її «метаідилією», «твором про ідилію», аргументуючи свою думку тим, що «цілковито щасливими мають бути лише герої ідилій», і уточнюючи, що при цьому повість «наскрізь просякнута іронією» [125, с. 5, 8]. Це підтверджує думку, що іронічна гра із жанром є однією зі стильових констант у авторському стилі Софії Андрухович, сформованою ще в ранній творчості та суттєво розвиненою і трансформованою пізніше.

4.2 Межитекстові зв'язки і взаємодії

Біографічність проявляється не тільки в розділі «Непроникне» «Амадоки» у вигляді використання жанрової структури біографічного есе: у попередньому розділі «Бажане» також спостерігається звернення до неї, однак дещо іншої природи. Важливим для розділу «Непроникне» був саме аспект застосування жанрової структури; у розділі «Бажане» сам біографічний аспект не подається в структурі есе або нарису, натомість наявна художня інтерпретація біографій трьох реальних людей: Баала Шем Това, Григорія Сковороди та Йогана-Георга Пінзеля. Тому в семіотичному плані в розділі актуалізовані межитекстові зв'язки

з біографіями митців. Цікавим є момент і щодо міжособистісної взаємодії: Баал Шем Тов, Григорій Сковорода і Йоган-Георг Пінзель, на відміну від тих же Віктора Петрова і подружжя Зерових, ніколи не перетинались, хоч і жили приблизно в один і той самий час та всі пов'язані з територіями, які зараз входять до складу України. Місцем, де їхні життєві шляхи перетинаються, стає саме текст Софії Андрухович.

Причина, з якої для сюжету обрані саме ці люди, – глибша, ніж просто збіг часу і простору: єдність Баал Шем Тов – Григорій Сковорода – Йоган-Георг Пінзель утворює своєрідну градацію від пам'яті до забуття, показує, як забуття може переходити в пам'ять, і навпаки – пам'ять у забуття. Особлива увага в тексті приділяється саме Баал Шем Тову і Йогану-Георгу Пінзелю як крайнім проявам цього спектру: про першого існує безліч переказів, про нього відомо аж занадто багато, про другого – навпаки, точних біографічних відомостей майже немає («Двоє цих таких різних чоловіків, без перебільшення, походили з різних, віддалених одне від одного світів, і все ж їхні шляхи пролягали на доволі близьких у часі і просторі траєкторіях. Вони діяли на тих самих землях у той самий час, і діяльність їхня, сенс їхніх життів був спрямований у трансцендентне. Обоє були тісно пов'язані з релігією, хоча й кожен зі своєю. Обоє робили Бога ближчим до людини, а людину – ближчою до Бога. Чи був би котрийсь із них готовий визнати подібності між ними» [3, с. 495]). Григорію Сковороді відведена особлива роль: акцент робиться на його пантеїстичному світогляді, інакше кажучи, Григорій Сковорода свідомо обирає розчинення у світі, природі – згадується, зокрема, напис на його могилі «Світ ловив мене, та не впіймав», – у той час як надмірна кількість спогадів про Баал Шем Това і відсутність спогадів про Йогана-Георга Пінзеля – це не вибір цих людей, вони не мали жодної можливості впливати на це.

«Але чи потрібно знати щось про саму людину і її життя? Хіба не вистачає дерев'яної, поточеної шашелем голови янгола з відрізаним носом?» [3, с. 497], – саме таке питання ставить Романа щодо життя Йогана-Георга Пінзеля, і воно є головним щодо життя скульптора, адже він, по суті, лишився в пам'яті людей за

допомогою своїх скульптур. Це спосіб пам'ятати про людину, спосіб зберігати спогади, адже дійсно, хоч про життя Йогана-Георга Пінзеля вкрай мало точних і перевірених фактів, неможливо стверджувати, що люди його не пам'ятають. Носіями пам'яті стають його скульптури, цей образ ми інтерпретуємо ширше – пам'ять про Йогана-Георга Пінзеля зберігається в його творчості. І незнання фактів його біографії не заважає ані пам'ятати про нього, ані сприймати його творчість.

Згідно із сюжетом, одну зі скульптур Пінзеля, скульптуру святого Онуфрія, яка зберігалася в місті Рукорак, «збираються забрати <...> до Лувру» [3, с. 468]. Про це повідомляє місцевий священник, отець Штунда, і, згідно з тим, що говорить Романа, він телефонував з цього приводу Богдану, що і послугувало приводом для їхнього разом із Романою візиту в це містечко. Богдан не розумів, чому отець Штунда не хоче віддавати святого Онуфрія. «Священник боявся, що вони заберуть святого Онуфрія назавжди. Що він більше ніколи не повернеться до Рукорака» [3, с. 469]. Ця сюжетна лінія працює на розкриття проблеми пам'яті про митців через їхню творчість: насправді в парафії забирають не скульптуру, не витвір мистецтва, а пам'ять про Йогана-Георга Пінзеля. Дійсно, Богдан має рацію, коли наводить аргументи на користь демонстрації святого Онуфрія в Луврі: «Ви тільки подумайте: ваш власний Онуфрій стане перлиною Лувру! Стоятиме в центрі каплиці Людовика XVI!» [3, с. 469], – але він не міркує в цьому разі категоріями пам'яті; для отця Штунди ж важливі саме вони, це непорозуміння й виступає рушійною силою конфлікту. Урешті виявляється, що люди, які нібито хотіли відправити Онуфрія в Лувр, – злодії, що планували викрасти скульптуру. Богдан запобігає цьому в останній момент, і в ході сутички для читача розкриваються дві важливі деталі: голова лева, яка відкололась від скульптури, і походження шраму Романи.

Голова лева – це вкрай важливий образ пам'яті про митця. Цей фрагмент вважається втраченим – і, знову-таки, справа не в знищенні чи пошкодженні власне мистецького твору – у знищенні пам'яті. Дещо раніше навіть звучить чіткий акцент на її крихкості: «Від нього майже нічого не залишилось, окрім

кількох десятків скульптур, кам'яних і дерев'яних уламків анатомічно досконалих тіл, наповнених рухом і нервовим дрижанням. <...>

Стільки людей було і зникло, і навіть натяку на них не залишилося. Камінь і дерево теж розпадуться на порошок (дерево – швидше)» [3, с. 465–466], – і тому сюжет лише підкреслює цей акцент. Інтерпретувати голову лева можна і ширше: це образ *вкраденої* пам'яті, адже саме цей фрагмент викрадають Романа і Богдан з квартири Професора – епізод, що є фактичною зав'язкою роману. «Випадкова жінка справді була, і йшлося тоді про якусь дитячу витівку, дріб'язкову помсту, про образу, від якої йому роздирало легені» [3, с. 760], – і, як каже сам Богдан про свій вчинок: «Не було б жодних пограбувань, якби ти мене колись не втягнув у ту історію. Я пограбував тебе, щоб виправити інше пограбування» [3, с. 761]. Тобто Богдан підтверджує справжність подій тієї ночі, підтверджує справжність свого зв'язку із Романою, це не є її фантазією, однак між ними не було якогось більшого зв'язку. Саме викрадення голови лева, яка символізує пам'ять, ніби спонукає Романа красти пам'ять і надалі – вже в самого Богдана, і передавати її Чоловіку.

Інтимний епізод у квартирі Професора на початку роману важливий однією деталлю: «Він став настирливішим, обома долонями міцно схопив Рому за поперек – і раптом відсахнувся, як обпечений: його пальці наткнулися на жорстку затверділу тканину, що на дотик нагадувала кору дерева» [3, с. 48–49]. На питання Богдана «що це?» Романа дає відповідь: «Це мій шрам» [3, с. 49]. Пояснювати, звідки він, у той момент вона відмовляється. Читач дізнається цю історію згодом: «Я тільки відчула, як мене розрізає навпіл, як чимось вогненним проорює мій живіт, мою спину, як із мене живцем зриває шкіру, як тріщить мій хребет, водночас лунаючи, як арфа чи радше кобза. Мене торкнулися складені в молитві руки мудрого старця» [3, с. 488–489]. Тобто Романа стверджує, що цей шрам вона отримала під час порятунку скульптури святого Онуфрія від викрадачів, що падіння цієї скульптури на неї стало причиною отриманої травми і шраму. У той момент, коли святий Онуфрій втратив голову лева, Романа отримала свій страшний шрам.

Однак справжньої історії походження цього шраму читач ніколи не

дізнається. Бо, як вже дізнався раніше, Богдан мав зв'язок із Романою, по-перше, дуже короткий, по-друге, що важливіше, – вже після спроби викрадення скульптури. Романа аж ніяк не могла бути присутня при цьому викраденні, не могла знати, що відбувалося в ту ніч, і тим паче отримати тоді свій шрам. Тому шрам Романи слід інтерпретувати в контексті пам'яті й у зв'язку з Йоганом-Георгом Пінзелем та його скульптурою. Шрам – художній образ пам'яті й травми: не випадково у вигаданій Романою історії вона отримує його саме від скульптури Йогана-Георга Пінзеля. В уяві Романи саме Пінзель лишив їй цей шрам: адже, що підтверджує Богдан, вони з нею викрадали саме частину його скульптури. Для нього Романа стала випадковим зв'язком – як у сенсі спільниці в злочині, так і в більш інтимному сенсі, адже між ними в квартирі Професора сталася інтимна близькість, яка, очевидно, не призвела до чогось більшого ані в романтичному, ані в сексуальному плані; але це змусило Роману прив'язатись до Богдана настільки сильно, що підштовхнуло її до спроби по суті викрасти його особистість і пам'ять.

Таким чином «пінзелевський текст» виконує ще й важливу роль у самій структурі роману, адже формує зв'язок між першою частиною і розділом «Бажане», що створює цілісність дуже різних між собою частин, допомагає об'єднати вигадану історію Романи з не вигаданими (в контексті світу художнього твору) подіями. Тобто утворюється зв'язок не тільки з текстом за межами роману, а ще й межитекстовий зв'язок усередині власне «Амадоки», а його підґрунтям є стилістична єдність.

Образ релігійного діяча, Баал Шем Това протиставлений образу Йогана-Георга Пінзеля: «Не дарма хасиди кажуть: “Хто вірить у всі історії про Баал Шем Това й інших містиків і святих – дурень; хто дивиться на будь-яку окремо взятую історію і говорить: “Це не може бути правдою”, – еретик”» [3, с. 498]. У романі «Амадока» оповідачка Романа стверджує, що Баал Шем Тов, як релігійний діяч, насправді існує не в спогадах у традиційному розумінні, а в «легендарній реальності» (за визначенням Мартіна Бубера) [3, с. с. 498]. Якщо в розповіді про Йогана-Георга Пінзеля важливими були акценти на його скульптури, себто

творчості, закономірно, що при відтворенні образу Баал Шем Това акцент робиться на релігійній сфері життя, а саме на вірі хасидів. Так, Романа розповідає про «ацвут, печаль», «гіркоту, мерирут» та двекут – стан безпосереднього спілкування з богом. Це важливі релігійні категорії у хасидизмі. Роль цих понять, уведених у текст, полягає насамперед у тому, щоб підкреслити релігійну іншість Баала Шем Това, адже в християнстві, найбільш розповсюдженій релігії на території України, саме таких категорій немає (проте є подібні), тому акцент робиться на їх інтерпретації в хасидизмі.

Перекази про Баал Шем Това вмонтовуються в текст у зв'язку з деякими фотокартками-підрозділами, а також в наступній частині роману, що забезпечує стилістичну єдність та підтверджує слова Романи щодо безлічі переказів про цадика. В одній з них міститься теза «Історію слід розповідати так, щоб вона сама по собі допомагала слухачам» [3, с. 501] – відверте звертання до читача, авторське самовизначення мети, а також самонастанова від Романи: вона розповідає – принаймні намагається або думає, що розповідає, – «цілющі» історії для свого Чоловіка.

Коли авторка описує смерть Баала Шем Това, раптом виникає зв'язок між частинами роману: «Наче не бажаючи отримувати жодної допомоги, яка могла б подовжити його життя, цадик відмовився викликати з інших міст тих своїх учнів, чії молитви мали особливу силу завдяки їхньому завзяттю й відданості, а тих учнів, які перебували поруч із ним у Мезбіжі (Меджибожі), відправив геть із міста. Тільки равві Пінхас вперся і відмовився від'їздити» [3, с. 523]. Ім'я Пінхас добре знайоме читачеві – його має один з центральних персонажів другої частини, єврейський хлопець, у якого була закохана Уляна. Інтерпретація цього зв'язку може бути подвійною. Перша – поглиблення образу Пінхаса Бірнбаума. Так, можливо для читача, який не сповідує хасидизм, персонаж равві Пінхас, який відмовився полишати Баала Шем Това в останні години його життя, не є відомим, тож і відсилка не є очевидною; однак батькові Пінхаса, Авелю Бірнбауму, шохету, глибокому вірянину, ці перекази точно відомі. Можна припустити, що саме на честь равві Пінхаса він і назвав свого сина. Друга

інтерпретація – сумнів. Спроба авторки вкотре змусити читача засумніватися в історії, яку оповідала Романа: це Авель Бірнбаум назвав Пінхаса на честь равві, чи це Романа цілком вигадала навіть історію кохання, давши одному з її персонажів ім'я равві? Незалежно від того, якої інтерпретації притримуватися, головна функція цього образу – поглиблення зв'язку з попереднім текстом, установлення внутрішньотекстового зв'язку вже з другою частиною роману «Амадока», переплетення таких, здавалося б, дуже різних частин в єдине ціле.

Окрім того, образ Баала Шем Това згадується у творчості Софії Андрухович не вперше: він вже фігурував у романі «Фелікс Австрія». У словах священнослужителів про загадкові крадіжки з-поміж інших (костел Святої Анни, монастир Воздвиження Чесного Хреста Господнього) згадується і синагога у Бродах, «міста відчинених дверей і благословенного мудреця Баал Шем Това» [8, с. 10]. Тут він залишається просто згадкою, його важливість для єврейської спільноти міста не розкривається настільки, як у романі «Амадока», однак це засвідчує зацікавленість авторки темою, і таким чином «Амадока» розвиває одним з мотивів «Фелікс Австрія», розширюючи простір єврейської культури у творчості авторки.

Романа наголошує на важливій відмінності Йогана-Георга Пінзеля і Баал Шем Това: «Звичайно, якщо порівнювати тишу навколо Пінзеля і легендарну реальність меджибізького цадика, різниця полягає у тому, що перший – художник, а другий – релігійний діяч, і що обоє належали до різних культур, і особливості цих культур диктували ставлення до особи, до її місця в громаді, до пам'яті про її життя, слова і діяння» [3, с. 498]. Дійсно, ці люди є носіями безумовно різних культур: Пінзель втілює культуру Європи і християнський вплив на неї, Баал Шем Тов – культуру єврейську і вплив хасидського руху на неї, і саме в контексті культури варто згадати Григорія Сковороду і його місце в біографічному тексті розділу «Бажане». Мислитель постає тут насамперед як носій культури власне української. Під час аналізу біографічного тексту в такому ключі питання простору стає дуже важливим, адже через таке поєднання в романі «Амадока» зображується взаємодія різних культур на території України,

утворюється самотній культурний простір, саме через такий зв'язок і можливість утворення цього зв'язку зображується культурне різноманіття. Разом з тим через образ Григорія Сковороди відтіняється самотність власне української культури. Так, зауважимо, можливість взаємодії – потенційна, адже реально ці люди між собою не перетинались і не взаємодіяли, але художній текст, у якому відтворюються біографії цих людей, виступає простором, у якому на рівні межитекстових зв'язків ця взаємодія відбувається. Саме стилістична єдність дозволяє утворити з непов'язаних між собою історій цільний текст, у якому біографії, трансформовані в художні образи, взаємодіють.

4.3 Алюзії до аудіальних і візуальних мистецтв

У романах Софія Андрухович вдається до посилань не лише на літературні тексти: життя Йогана-Георга Пінзеля трансформується в текст, його скульптури також стають текстом; фотокартки формують структуру роману, але їхня роль як витворів фотомистецтва не зникає повністю. Однак поряд із цим присутній великий пласт посилань на музичні твори, зокрема найбільша частка їх припадає на роман «Сьомга», зокрема його розділи «Володар світла, повелитель води», «Кров» і «Морські розбійники і Діва Марія».

Акцент на розділах важливий тому, що в кожному з них оповідачка має різний вік і, відповідно, перебуває в різних культурних контекстах, має різне сприйняття, що веде за собою зміну значення і ролі посилань на музичні твори. У першому розділі читач зустрічає таке твердження: «З часом незрозуміла музика стала для нього рідною. “This is what we have”, – співав він, той, хто не знав жодної іноземної мови – як і рідної, зрештою (оскільки не знав, яка мова є йому рідною). “Please, tell me the lies”, – мугикав собі під ніс» [7, с. 44]. Мова у наведеному епізоді про сприйняття Едуардом/Леонідом музичних смаків Софії та Міші, за якими він спостерігає, підглядає і підслуховує. Тут через посилання на неназвану англomовну пісню зображується, як між світом Софії й Міші та світом Едуарда/Леоніда стирається межа, як він інфільтрується в їхній,

незрозумілий для нього світ, як руйнується цей умовний бар'єр, яким від нього Софія і Міша були відмежовані – навіть незнання і нерозуміння тексту й музики не заважає вуаеристу вторгтися в приватний простір. Ідентичну функцію виконує цитування пісні «Лягіднення» польського поета і виконавця Марціна Светлицького, яку теж підслуховує Едуард/Леонід: «*Szalenie delikatny jestem na kaci. To taki stan, kiedy byle reclama zmusza do płaczu. W pościeli siedzę i patrze jak dnieje. W pościeli siedzę i patrze: już wieczór*» [7, с. 44]. Цю пісню, як і попередню, він теж починає наспівувати вслід за Софією і Мішею. Таким чином перед читачем відкривається ще один вимір, окрім власне просторового, у якому вуаерист, чужа людина, проникає у приватний простір двох інших людей.

Ймовірно, також присутнє посилання на пісню «Sophisticated Lady» виконавця Дюка Еллінгтона (або ж Наталі Коул): «Біг Сур, бурмотів він. Біг Сур. Жан Жене. Красиві, двадцятилітні. Sophisticated. (Це слово подобалось йому, бо нагадувало моє ім'я)» [7, с. 44], однак у тексті це не уточнюється, і слово *sophisticated* втрачає лексичне значення (зокрема й тому, що Едуард/Леонід не знає англійської мови), натомість актуалізується лише його фонетичний образ. Стверджувати, що ця алюзія стосується саме цієї композиції, можна ще й тому, що Софія Андрухович звертається до неї не вперше – у повісті «Старі люди» наявна пряма відсилка: «Музика Дюка Еллінгтона, слова Майкла Періша та Ірвінга Майлза. “Sophisticated Lady”, – назвав наступну пісню вокаліст» [4, с. 255].

У розділі «Кров» оповідачці Софії три роки, і на зміну згаданим раніше пісням і складним постмодерністським текстам (роман «Біг Сур» Джека Керуака, Жан Жене) приходять геть інші: «Потім Галя почала співати. “Ой, Марічко, чечері”, тоді “Кедь ми прийшла карта” і нарешті “Чорнобривці”» [7, с. 88]. Згадуються популярні українські пісні «Ой, Марічко, чечері», «Чорнобривці» (часто сприймаються як народні), лемківська народна пісня «Кедь ми прийшла карта». Тексти пісень не цитуються. Важливим у цих алюзіях є те, що, по-перше, ці пісні тітка Галя співає в роки радянської окупації України, що підкреслює її українську ідентичність, по-друге, акцентується на ролі тітки Галі в житті

оповідачки Софії: ця фігура є важливою для неї, тож можна висновувати про внесок тітки Галі у виховання оповідачки і вплив на формування її ідентичності, національної свідомості вже з малих років. Ці відсилки підкреслюють те, у якому культурному середовищі зростала і формувалась оповідачка, і додатково створюють контраст до середовища дитячого садочка, де вона опиниться вже в наступному розділі.

У «Морських розбійниках і Діві Марії» оповідачка – дівчинка підліткового віку. Точний вік названий лише в розділі «Кров», у решті – лише приблизно. Наприклад, цього разу читач знає, що події відбуваються, коли оповідачка Софія навчалась у ліцеї – від восьмого класу і до останнього. Центральними персонажами цього розділу, окрім оповідачки, є її подруги Муха, Христина Шубра і Оля Шовчик. Важливу роль у житті дівчат цього періоду відіграє музика: «Христина, її найближча подруга, тендітна і крихка білявка Юля, пухка дівчинка з пухнастими очима Зайка і руда, вільна від батьківської опіки Муха, намагаючись втертись у довіру до компанії зловісних хлопчиків у чорному одязі, з похмурими виразами на обличчях і галасом у навушниках касетних плеєрів, старанно їй віддано прослуховували записи усіляких хрестоматійних напалм дезів, сепультур, тіаматів, слеєрів, кеннібал корпсів, мегадезів і моторхедів» [7, с. 167]. Авторка використовує прийом каталогу, перераховуючи як класичні метал-гурти (*Slayer, Megadeth*), так і менш відомі широкому колу слухачів, але знані в тогочасних молодіжних субкультурах (*Cannibal Corpse, Napalm Death, Tiamat*); однак сама оповідачка всі ці гурти характеризує як «хрестоматійні». Простежується використання алюзій на музику як маркерів віку: у дорослому віці – польський виконавець Марцін Светліцький (та соул-виконавиця Наталі Коул), у дитинстві – українські фолк-пісні (авторська «Ой, Марічко, чичері» та лемківська народна «Кедь ми прийшла карта»), а зараз, у підлітковому, рок- і метал-гурти.

Окрім того, що музичні алюзії в тексті маркують персонажів як підлітків, вони виконують ще одну важливу функцію, адже музика виступає для підлітків засобом комунікації. Муха не просто слухала згадані гурти, а із цілком

конкретною і чітко окресленою метою: «Втертись у довіру до компанії хлопчиків» [7, с. 167]. Ця мета, що може бути описана як *комунікативна*, виходить за межі встановлення комунікації між персонажами роману – це зокрема і встановлення комунікації із читачем, звернення до його знань і досвіду у прослуховуванні музики, обізнаності в окремих жанрах; цей же спосіб інтерпретації може бути застосований і до згаданих раніше пісень, хоча в тому разі комунікативна складова не настільки очевидна, зокрема тому, що пісні не використовуються для налагодження власне комунікації між персонажами, а вже є частиною їхнього спілкування.

Також у цьому розділі музичні алюзії слугують ще й маркерами часу, що допомагає читачеві легше орієнтуватись у тексті. До них додається яскрава деталь-маркер – спосіб прослуховування, згаданий як «галас у навушниках касетних плеєрів», популярність яких припала в українських реаліях на 90-ті роки. Це доволі чіткий значущий маркер часового проміжку, бо зі швидким розвитком технологій такий вид плеєрів був досить швидко замінений на CD, а згодом MP3-плеєри, пізніше взагалі культура прослуховування музики з плеєрів поступилася смартфонам. Окрім плеєрів, дівчата слухають музику з відеозаписів: «Вмостившись якомога ближче до телевізора і увімкнувши відео з неякісною копією концерту *Анплатд* Нірвани» [7, с. 168]. Згаданий концерт гурту *Nirvana* був виданий 1 листопада 1994 року (вже після смерті лідера гурту Курта Кобейна), тому маркер часу знову чіткий: якщо дівчата прослуховують його «неякісну копію», то очевидно, події розділу відбуваються після 1994 року.

Цікавим і показовим є ставлення персонажок до Курта Кобейна: «Дівчатка плакали, милуючись його зображеннями на плакатах, в журналах і на футболках (найулюбленішою у них була та, де Кобейнові очі густо підведені чорним), тремтіли від трагізму в його голосі, а білявка Юля, вставши навколішки, навіть цілувала екран, коли *Куртик* трощив свою гітару» [7, с. 168]. Так будувались стосунки між виконавцями і шанувальниками, через ставлення до музики характеризуються персонажки і оповідачка, яка, на відміну від своїх подруг, розповідає про це з певною іронією і відстороненістю: «Вони заводили собі

спеціальні зворушливі зошити, куди записували назви груп, їхніх альбомів і пісень, а вечорами, замість того, щоб вчити хімічні формули і закони, зубрили всю цю інформацію» [7, с. 167–168]. Дівчата, хоч і не зовсім щиро, а лише для того, аби вразити компанію хлопців, усе ж дбайливо ставились до музики, намагались зберегти і запам'ятати її світ, не маючи постійного доступу до великих масивів інформації порівняно із сьогоденням.

Хоч у центрі музичних альянсів, як видається, перебувають гурти саме рок-і метал-жанрів, однак згадуються лише їхні назви. Натомість власне цитується в цьому розділі пісня гурту геть іншого музичного напрямку – українського «Фантом-2», популярного того ж часу:

Два сонця вгорі, два неба вгорі,
Між сонцем і небом горять дві зорі,
Подвійні слова, подвоєний крок,
У сні наяву я лечу до зірок, я лечу до зірок! [7, с. 170]

Цю пісню співає Оля Шовчик на прохання Христини Шубри, і на меті дівчата мають не більше, як трохи розважитися під час чергування в класі. Це знаково протиставляє їхнє ставлення до тієї музики, яку вони слухають, щоб сподобатися хлопцям, і тієї, яка, напевне, подобається їм насправді, адже в цій сцені виконання відбувається досить невимушено, у дружній атмосфері, і Олю Шовчик не зупиняє те, що вона, зі слів оповідачки, не має слуху і голосу.

У романі «Фелікс Австрія» музичні альянзи замінюються відсилками до візуального мистецтва, зокрема скульптури. Пов'язана така зміна зокрема із іншою структурою роману порівняно із «Сьомгою». Якщо в першому романі авторки дія кожного розділу розгортається в іншому часовому проміжку, а оповідачка постає перед читачем в різному віці, причому органічних і послідовних переходів майже немає, то «Фелікс Австрія», навпаки, цілком фокусується на конкретному часовому відтинку, і всі події, включно зі спогадами про минуле, відбуваються в ньому. Тому цілком слушно припустити, що стиль авторки потребуватиме інших альянсів, які підкреслять цілісність тексту: музика – мінлива і швидка, відповідні композиції можуть слугувати маркерами часу,

візуальне мистецтво – як-от скульптура – навпаки, стабільне і статичне, пронизує час і здатне об'єднувати епохи.

При цьому алюзії на візуальне мистецтво в романі «Фелікс Австрія» є лише початком семантико-стилістичних експериментів авторки: максимально ця риса розкривається вже в романі «Амадока», однак без розуміння їх у «Фелікс Австрія» важко повною мірою оцінити цю стильову константу і процес її формування.

«Петро не трунар. Він робить статуї на могили і гробівці. І всі ці панюсі ридають гіркими потоками, аж їм синіють носи, коли бачать на кладовищі Петрових скорботних янголів чи мармурових дів із розвіяними косами, що похололи навіки» [8, с. 8], – зміна об'єкта алюзії змушує змінити і спосіб його представлення: якщо в разі із музичними алюзіями у стилі авторки переважала конкретика, як-то назвати гурт, пісню або й навіть процитувати її, то з алюзіями до візуального мистецтва читач радше має справу з певними узагальненнями щодо витворів мистецтва, як-то скульптур для надгробків. У романі «Фелікс Австрія» авторка не вдається до перенесення в текст великої кількості реальних пам'ятників і скульптур, адже насамперед має за мету відтворити історичний колорит епохи, Станіславова в часи Австро-Угорської імперії. Тому радше ідеться про відсилання до певного стилю візуального мистецтва.

«Аякже – вибудувати то вибудував, але доглядати за будинком він не годен. Ні, йому важливіше тепер різьбити круглощокіх серафимів із закопченими губами для каплиці Воскресіння Христового у карному домі, аніж дбати, щоб його власний будинок не перетворювався на дірявий друшляк» [8, с. 54], – в образі Петра через посилення на мистецтво (різьблені круглощокі серафими) проступає важливий мотив руйнування. Петро створює серафимів, дійсно вишукані твори, що прикрашають каплицю, однак його власний будинок, на думку Стефи, занедбується, адже власник не приділяє тому достатньо уваги.

Натомість «частина стелі в салоні – із кольорового скла. Петро каже, що це карта зоряного неба: усі відтінки синього, розмежовані мідними перетинками, золотисті та прозорі скельця між ними, які вкладаються в сузір'я. Є полум'яна

комета з хвостом. Є планети – теж блакитні та фіолетові, майже чорні, і червона, і плямисто-брунатна, і золота» [8, с. 51–52]. Стефа не дуже любить цю стелю, оцінює її як просто «примху» Петра. До того ж стеля це протікає, немов би образ, пов'язаний з руйнуванням ілюзій Стефи про світ, з поступовим руйнуванням її світу, у якому вона живе з Аделею. В іншому епізоді Стефа спостерігає крізь стелю, як пливуть хмари, що теж є тривожним знаком-навіюванням. Тоді ж Стефа думає, як прогнати kota, що ходить по цьому даху: дівчина хоче кинути в нього жардиньеркою: «Мені уявилося, як сиплеться долу вітражний дощ із кольорових скелець, як дзвенить при цьому наш будинок, а кіт просто втікає, не зазнавши найменшого ушкодження» [8, с. 150]. Таке пророче руйнування художнього вітражу в уяві служниці виконує важливу сюжетотвірну роль, адже відсилає до фінальної сцени роману.

З такого погляду зв'язок стелі з образом космосу, всесвіту набуває глибшого сенсу: руйнується не просто декоративний елемент будинку, а сам всесвіт – всесвіт Стефи або ж всесвіт для Стефи. Мотив руйнування світобудови досягає піку саме у фіналі роману: «І водночас із нестерпним гуркотом на нас валиться стеля. Злива з кольорових скелець засипає розжарене пекло, а біля моєї голови, розколовши обвуглену підлогу, падає кам'яна жінка з простягнутими вперед руками» [8, с. 278]. Це руйнування витвору Петра символізує остаточний перехід Стефи до пекла, у якому вона опиняється раніше, ніж настає її фізична смерть.

Згадана кам'яна жінка – та сама «жінка-глек», яка теж є витвором скульптора Петра: «Кам'яна жінка, вирізьблена зі світлого пісковика, в якому при певній погоді (коли сонце не надто яскраве) починає рум'янитись рожевий відтінок – ніби під шкірою пульсує кров. Погляд жінки звернений до неба. Руки – простягнуті вперед в очікуванні чи проханні. Волосся – розвіяне і непокірне. А потилиця і верхня частина спини – порожнисті: такий був той камінь, з якого Петро зробив її» [8, с. 51]. Саме через останню особливість цієї статуї скульптор назвав її «жінка-глек». До цієї кам'яної жінки дивну любов має інший персонаж роману, Фелікс: коли він з'являється в житті Стефи, Аделі і Петра, то майже

одразу починає проводити час в обіймах цієї статуї. Уперше це дуже дивує і лякає Стефу: «Я перевела погляд туди і ледь не впала з драбини. На руках кам'яної пані з неспокійним обличчям, випростаних у простір у загадковому пориві, скрутившись, лежав Фелікс. Він зручно вмовстився там, ніби в гнізді або в материних обіймах» [8, с. 151]. Однак в подальшому ця поведінка Фелікса стає цілком звичною для Стефи і не дивує її: вона просто констатує факт, де зараз перебуває Фелікс, де він проводить час, без емоційної оцінки і подиву, сприймаючи це як норму.

Природа такої загадкової любові Фелікса до статуї теж викривається в кінці роману. Фелікс – злодій, якого Ернест Торн використовував для своїх крадіжок, і навіть коли хлопчик потрапив до родини Ангерів, то, як виявилось, не припинив своєї діяльності. А статую він використовував як сховок для краденого, користуючись згаданою раніше порожниною всередині. У фіналі роману, коли статуя падає, «з глека її голови висипаються коштовності. Вони лежать навколо нас з Аделею, їх пожадливо лиже вогонь. Тут і монстрація, схожа на сонце з промінням, і золоті патени (одна з зображенням Вифлеємських ясел, інша – гробу Господнього), і делікатна скринька, інкрустована темно-червоним камінням, і срібна цукерничка на гнутих ніжках для зберігання плоду етрог, прикрашена рослинним орнаментом, і потемнілий від часу кіддушний келих, ханукія з золотим левом, що іде, яд зі смарагдом.

А ось і прикраса для волосся, хромований гребінець із цикадою на гілці з вишневим цвітом.

І годинник “тисот” із тонким ланцюжком» [8, с. 279].

Речі Ангерів – це, власне, гребінець із цикадою та годинник «тисот»; решту Фелікс вкрав ще до потрапляння в цей дім. Таким чином у фіналі все збирається воедино: загадково зниклі речі віднаходяться, а Стефа востаннє перед своєю смертю і переходом до пекла опиняється в оточенні найважливішого і найціннішого для неї – Аделі, годинника «тисот», що втілює пам'ять про доктора Ангера, і гребінця із цикадою на вишневій гілці. Спочатку для неї руйнується всесвіт в широкому сенсі (скляна стеля), а далі вогонь забирає її власний, глибоко

особистий всесвіт.

Хромований гребінець із цикадою на гілці з вишневим цвітом – витвір ювелірного мистецтва, який для Стефи має стійку асоціацію з Аделею. Ця прикраса належить Аделі, але вона ставиться до неї буденно: іноді вдягає, пропонує подарувати його дружині отця Йосифа, дещо засмучується, коли він зникає, тощо. Однак для Стефи ця прикраса вкрай важлива, адже є ніби частиною Аделі, і Стефа постійно прагне доповнити «неповний», на думку служниці, образ пані цією прикрасою. У сюжеті більшість взаємодій, які відбуваються із цим гребінцем, – це або спроби Стефи помістити його у волосся Аделі, або акцент оповідачки на тому, що гребінець зараз скріплює зачіску пані. Тому в кінці роману віднайдення гребінця втілює повноту особистого світу дівчини.

У романі «Фелікс Австрія» алюзії до візуального мистецтва будуються здебільшого не на перенесенні реального витвору мистецтва в текст, а радше на посиланні на стиль і типовість того чи того твору мистецтва в контексті описаного історичного періоду. Семантично це втілює мотив руйнування, близький кінець, здавалося б, «щасливої Австрії», непорушної імперії.

В «Амадоці» Софія Андрухович якісно покращує цю рису, розвиває її та ускладнює семантично: у романі наявні і алюзії до певного стилю через нереальні, вигадані твори мистецтва, і посилання на цілком реальні витвори мистецтва, зокрема скульптури Йогана-Георга Пінзеля і фотомистецтво.

Фотокартки, представлені як короткі описи зображень, що слугують для організації структури розділів «Амадоки», є цілковито вигаданими творами мистецтва, однак цікавим є факт, що Софія Андрухович у інтерв'ю Олесі Островській-Лютій згадувала творчість Параски Плитки-Горицвіт: «Але мене зачарував момент з фотографіями – коли така звичайна сільська жінка, не дуже освічена, раптом відкриває для себе техніку і можливість робити фотографії, і вона просто фіксує багато щоденних, буденних моментів» [86]. Параска Плитка-Горицвіт, яку згадують у цьому інтерв'ю і Олеся Островська-Люта, і сама Софія Андрухович, – гуцульська фотографиня і письменниця. Її творчість саме як фотомисткині за її життя майже нікому не була відома: виставку її робіт у межах

«Мистецького Арсеналу» організували у 2020 році, пов'язавши з виходом книги про життя мисткині «Подолання гравітації» (виставка мала ідентичну назву). Її фотографії, на яких зафіксовані, як і каже Софія Андрухович, щоденні та буденні моменти з життя села, знайшли вже після її смерті.

Одразу постає подібність із сюжетом роману «Амадока», де схожим чином до рук Романи потрапляють старі сімейні фотографії Богдана, на яких зафіксоване життя міста Бучач – він здає валізу з ними в архів, де на той час працювала Романа. Ще більш значущою є стилістична подібність фотографій у романі «Амадока» з реальними фотографіями Параски Плитки-Горицвіт. Принаймні з наведених у тексті описів можна припускати таку подібність з картками, на яких звичайна сільська жінка фіксує побутові моменти із життя свого селища, родини, співмешканців.

У контексті розвитку стильової константи розбудови алюзії з посиланням не на реальний витвір мистецтва, а на певний стиль, відбувається вдосконалення, спроба передати стиль конкретної фотографії лаконічними описами зображень на фотокартках. Хоч Софія Андрухович у тому ж інтерв'ю стверджує, що забула про вплив творчості Параски Плитки-Горицвіт, однак визнає, що саме історія цієї жінки надихнула її на побудову сюжету «Амадоки». Відповідно, і її творчість, а не тільки життєвий шлях знайшли своє відображення в романі.

Якщо фотографії в романі вигадані й лише копіюють певний стиль, то скульптури Йогана-Георга Пінзеля відображені цілком конкретні. Центральним образом, скульптурою, на яку посилається Софія Андрухович, стає постать святого Онуфрія. Вона не просто називається в тексті, а є важливим сюжетним елементом, переплітається з образом Чоловіка: «Я відчуваю кожен твій м'яз під своїми пальцями, вагу твого тіла, відчуваю твою шкіру, притиснуту до моєї. Тільки м'язи твої болісно впивались у мою плоть, ніби то були гострі кам'яні виступи, шерехаті й холодні, і вага твоя втискала мене в долівку, немов у могилу. І тоді я зрозуміла, що лежу в обіймах кам'яної статуї святого Онуфрія. Фінікова пальма перетисла вени на моїх ногах. Лев'яча голова впивалась у стегно. Складені в молитві руки святого тисли просто на моє серце» [3, с. 474]. Головне

в цьому образі – передача сприйняття мистецького твору персонажкою. Для Романи святий Онуфрій має стійку асоціацію з Богданом, якого вона бачить у цьому Чоловікові, і тому в цьому чутливому стані напівсну вона сприймає Чоловіка не просто як Богдана, а як святого Онуфрія, скульптуру святого Онуфрія. Також це відкриває можливість проводити паралелі між долею скульптури і долею Чоловіка: як скульптура втратила компонент (голову лева), так і Чоловік втратив частину себе; як скульптуру намагалися викрасти, так і в Чоловіка намагаються викрасти його ідентичність. Щоправда конкретно в цьому епізоді читач напевне не зчитає, що викрадачем є саме Романа, яка намагається нав'язати Чоловікові ідентичність цілковито іншої людини.

Якщо у разі фотографій авторка копіює, відтворює певний стиль, то з творчістю Йогана-Георга Пінзеля стиль у тексті радше аналізується через призму бачення Романи. Жінка посилається не тільки на святого Онуфрія (хоча зокрема і на нього), а загалом на творчий доробок Йогана-Георга Пінзеля: «Взяти бодай Пінзелевих святих, мучеників, янголів – усі ці постаті, покликані символізувати виняткову святість і муку, чистоту та цноту, відірваність духа від земного бруду й метушні. Чи ж не повинні бути незворушними і спокійними, їхні обличчя – вмиротвореними й відстороненими, їхні тіла – стриманими й щільно загорнутими в одяг? Їхній вигляд мусив би наштовхувати на думки про аскетизм і мудрість, про відречення від земних утіх, про минущість усього матеріального і про цілковите розчинення в духові.

Натомість перед нами постають фігури, один вигляд яких хвилювання й тремтіння, будить знайомі почуття. Це герої, розтерзані складними пристрастями. Герої, що переживають навпроти глядача внутрішні конфлікти, яким ніколи не знайти розв'язання. Вони приречені на роздвоєність і нецілісність, на сумніви й докори сумління» [3, с. 507]. Навіть якщо читач ніколи не бачив скульптур Йогана-Георга Пінзеля, то через посилання на ці риси може сформувати певне враження: уявити в загальних рисах стиль скульптур Йогана-Георга Пінзеля, зрозуміти, у чому підхід митця і що виокремлює його з-поміж інших скульпторів. Романа пояснює цю особливість таким чином: «Святість і

мучеництво їхні тілесні: такі ж тілесні, як у будь-якого останнього грішника. Їхній аскетизм налитий вітальністю й еротизмом» [3, с. 508].

Еротизм далі розкривається як стильова домінанта скульптур Йогана-Георга Пінзеля: «У своєму жаданні дістатися до самої суті людського Пінзель роздягає власних персонажів. Йому замало просто тіла, він зображає тіло якнайтілесніше: ландшафти сухожиль і м'язів; що то випинаються, то ховаються під шкірою в чіткому тривожному ритмі; гострі суглоби, драматичні ребра й ключиці, невротичне закам'яніння м'язів черева, напружені гострі пиптики» [3, с. 508]. Звісно, ці стильові риси виражені й у скульптурі святого Онуфрія – Романа порівнює його позу з «танцювальними па» [3, с. 508].

«Але йому мало звичайного оголення: він знімає зі своїх творінь шкіру. Йому хочеться горлати про внутрішню напругу, хочеться зробити всі органи, всі частини не просто видимими, а просто-таки кричущими» [3, с. 508], – у цій спробі пояснити стиль Йогана-Георга Пінзеля проступає несподівана семантика: стиль авторки ніби взаємодіє з описаним стилем скульптора. Засобами, які дає їц художній текст, вона передає стиль Йогана-Георга Пінзеля замість наукового, фахового аналізу скульптур. Як, на думку Романи, скульптор «знімає шкіру», так і текст вчиняє зі стилем скульптора: особливості його стилю розкриваються перед читачем «шар за шаром». Спочатку стиль презентується як непересічний, потім відкривається ставлення до зображення святості, і текст відтворює відповідне враження, адже характеризувати постать святого як людину, що робить «танцювальні па», – виразно незвична характеристика такого образу. Факт тілесності стилю Йогана-Георга Пінзеля не просто констатується, а підтверджується текстовим каталогом яскравих моментів: «ландшафти сухожиль та м'язів», «гострі суглоби», «драматичні ребра й ключиці» тощо. Стиль не просто описується, він відтворюється, причому в особливий для тексту спосіб: сенси, вкладені скульптором у твори, перекодовуються в текстові образи й відтворюються в романі, стаючи невід'ємною частиною його образної системи.

Таким чином алюзії на візуальне мистецтво не просто з'являються в літературному тексті, а щільно переплітаються з його стилем, коли стиль

мистецтва, на яке посилається авторка, не просто відтворюється текстуально, а повною мірою стає текстом, впливає на роман: це розуміння дає можливість стверджувати, що в «Амадоці» в стилі Софії Андрухович алюзії до візуального мистецтва сягають найвищого розвитку порівняно з попередніми текстами.

Висновки до розділу 4

Софія Андрухович грає із жанровими структурами в кожному з проаналізованих текстів: у «Сьомзі» виявлена іронічна гра із жанром автобіографії, оскільки авторка намагається переконати читача, що він має справу з описом справжніх подій із життя авторки, а не із цілковито художньою вигадкою; у «Фелікс Австрія» комбінуються структури роману-щоденника та історичного роману; в «Амадоці» в структуру тексту вводиться жанр біографічного есе, за зразком якого будуються окремі розділи цього роману; у «Катананхе» жанр роману розчиняється в доволі лаконічному сюжеті, що проте не спрощує текст до рівня повісті, а навпаки органічно ускладнюється мотивами постапокаліптичного та екологічного роману. В усіх випадках комбінування жанрових структур пов'язане зі стилістичними ознаками письма авторки, допомагає романному семіозису. Так суб'єктивність роману-щоденника сприяє глибшому проникненню у відчуття оповідачки напередодні краху імперії (об'єктивність історичного роману).

Через біографічне есе авторка встановлює межитекстовий зв'язок із текстами-життеписами видатних постатей української та світової культури: Віктора Петрова (Домонтовича), подружжям Зерових, діячів Розстріляного відродження Григорія Сковороди, Баал Шем Това, Йоган-Георг Пінзель. Таким чином висвітлюється роль власне українського світогляду у світовому контексті, підкреслюється самотність, порівняння з іншими культурними світоглядами, зокрема європейським і єврейським.

Алюзії до інших видів мистецтва стосуються переважно музики, скульптури, фотографії, причому кожен роман відповідно до сюжету має окремі

алюзійні акценти. У «Сьомзі» центральну роль відіграють відсилки до музичних творів, у центрі «Фелікс Австрія» перебуває скульптура, в «Амадоці» алюзії до фотомистецтва взаємодіють з алюзіями до скульптури. Важливим семантичним аспектом є спроба авторки наслідувати стиль митців текстуально, а не лише описувати його.

ВИСНОВКИ

Стиль є невід'ємною частиною кожного тексту, і текстів, позбавлених стилю, не існує (Сьюзен Зонтаг, Жерар Женетт). Стиль присутній у структурі художнього тексту на кожному рівні, і розуміння стилю автора чи авторки є ключем до глибшого розуміння його/її творчості, способом інтерпретації, який може бути використаний і дослідниками, і читачами, адже кожен автор – свідомо чи ні – закладає в текст модель читача, який здатен зрозуміти зокрема і стиль художнього твору (Умберто Еко).

Стиль письма має внутрішню структуру, зумовлену взаємодією та ієрархією компонентів, у яких він проявляється. Передусім важливим є виокремлення стильових констант і стильової домінанти (Роман Якобсон), причому на різних рівнях організації тексту та, відповідно, проявлення стилю константи і домінанти можуть відрізнятися (Жак Дерріда, Хосе Ортега-і-Гасет). У кожному разі без участі читача неможливе їх виявлення і розкодування (Умберто Еко), отже, він потребує озброєння відповідним інтерпретаційним інструментарієм.

Особливо гостро це питання стоїть для літератури, що стрімко еволюціонує відповідно до соціальних трансформацій. Так, в українській літературі початку ХХІ століття розвиток постмодерних тенденцій збігся в часі з піднесенням національної ідентичності, постколоніальних поривань і необхідністю фізично захищати право нації на існування. Творчість сучасної української письменниці Софії Андрухович, а саме її романи, яскраво представляє означені зміни. Як засвідчують критика і наукові праці, твори письменниці є показовими і репрезентативними, охоплюють широке коло важливих і актуальних для сьогодення українського суспільства проблем і тем. На основі огляду точок фокусування уваги критиків важливими структурними аспектами стилю Софії Андрухович і, відповідно, сферою пошуку стильових констант визначено локус (Юрій Лотман), деталь (Ігнасіо Рібо) та інтертекст (Аллан Паско), що розглянуті в їхній еволюції та семантичній реалізації від роману до роману.

У «Сьомзі» ключовими рисами простору визначені приватність та інтимність, установлено, що цим романом у стилі авторки закладається увага до цього виміру простору. Представлені локації є найбільш різноманітними з-поміж усіх текстів, адже події розгортаються в різних часових проміжках: зображується дорослішання героїні, тому, наприклад, у першому та останньому розділах вона мешкає із чоловіком, Мішею, у квартирі в Києві, у другому – відпочиває з тіткою у Криму, у решті розділів опиняється в просторі квартири батьків, помешкань друзів, прилеглих територій, представлені в романі й території публічні, як-то дитячий садок. Міський простір у «Сьомзі» найбільш різноманітний, оскільки представлені різні міста з деталізацією локусів (вулиць, парків, будівель), однак авторка уникає прямого називання міст, даючи можливість читачеві самому їх віднайти.

Портретні характеристики в «Сьомга» будуються здебільшого на протиставленні: так, Міша протиставляється Софії за своїм психологічним портретом людини комунікабельної та рішучої; Софія ж подається у своїй чутливості, емпатійності. У розділі «Кров» тітка Галя протиставляється Валентину Геннадійовичу в тілесному вимірі: вона має гарне, здорове тіло, натомість чоловік зображений доволі занедбаним. Важливим є зародження в цьому романі стильової константи, пов'язаної з увагою авторки до смаків і запахів: образ риби сьомги, що винесена в назву, інтерпретується як людяність, «людське серце», людська сутність, або ж, вужче, втілює саму оповідачку Софію, її жіночність, адже текст прямо вказує на зв'язок образу сьомги і жіночої тілесності.

У романі «Сьомга» вперше виявляється схильність авторки до каталогізування деталей, тут – передусім на синтаксичному рівні. Наразі вона межує з авторською грою із жанром автобіографії: прийом каталогу забезпечує ефект надмірної уваги, перегукується з темою вуаеризму, стилістично формує враження підглядання за життям інших людей. У цьому творі авторка використовує алюзії здебільшого до музичних гуртів і творів, зокрема більшість їх міститься в розділі «Морські розбійники і Діва Марія», де в такий спосіб

відтворюється захоплення підлітків 1990-х років, тогочасна культура прослуховування музики, її роль у комунікації між людьми. Деякі алюзії на музичні твори семантично розгортають мотив порушеної інтимності, приватності, коли незрозумілі для себе пісні з квартири Софії та Міші чує і забирає у власне життя персонаж-вуаерист Електрик Едуард/Сантехник Леонід.

У романі «Фелікс Австрія» відбуваються кількісні та якісні зміни насамперед у аспекті художніх деталей, пов'язаних зі смаковими та/або запаховими відчуттями. Вони загалом зберігають семантику: все, що стосується їжі, має стійкий зв'язок з оповідачкою Стефою, служницею, чий один з обов'язків – готування їжі. Стефа ідентифікує себе і світ через цей процес (наприклад, порівнює звуки дощу зі смаженням «небесної цибулі»), інші персонажі (юнак Велвеле) сприймають її через їжу, через неї ж дівчина впливає, наприклад, на хлопчика Фелікса. У портретуванні принцип протиставлення лишається майже незмінним, лише увиразнюється: так, постаті центральних персонажок, Стефи і Аделі, явно несхожі, полярні. Додається ще протиставлення за соціальним статусом: служниці та пані, хоч вони й вирости разом.

Локус роману «Фелікс Австрія» доволі конкретний: будинок Петра й Аделі, де також живе Стефа, розташований у Станіславові часів Австро-Угорської імперії, чий урбаністичний образ доволі деталізований. Водночас це є частиною складнішої жанрової гри авторки: «Фелікс Австрія» вона ідентифікує як «історичний роман навиворіт», тобто зображає історичну епоху, але з позиції суб'єктивного сприйняття ненадійної нараторки Стефи. Тут скомбіновані дві майже рівнозначні жанрові структури: історичний роман (об'єктивний вимір) і роман-щоденник (суб'єктивний). У цій жанровій грі Софія Андрухович апелює не так до читацького сприйняття, як до задіяних під час читання знань.

Авторка продовжує вивчати проблему ролі особистого простору для людини: однак у «Фелікс Австрія» руйнування цього простору відбувається не ззовні, як-то вторгненням вуаериста, а зсередини, близькою людиною. Стефа, яка надмірно контролює простір будинку і життя Аделі в ньому, власне і руйнує особистий простір подружжя. Однак Стефа є нараторкою, крізь призму її

свідомості читач сприймає події, тому не одразу може зрозуміти її руйнівну сутність, її вплив на інших людей і головне – як це впливає на неї саму, нездатну цього впливу усвідомити.

У романі «Амадока» найбільш відчутні кількісні зміни стилістичних констант, зокрема й через суттєво більший за обсягом текст, що дає можливість для більш різноманітного і виразного проявлення прийомів. Суттєво зростає роль комбінованої та вмонтованої жанрової структури – так, роль біографічного есе стає більш чітко помітною на фоні загального задуму сюжету. Зростає роль межитекстових зв'язків: через біографічні есе авторка формує відсилки до біографій реальних людей: Григорія Сковороди, Баала Шем Това, Йогана-Георга Пінзеля, Віктора Петрова (Домонтовича), подружжям Зерових, діясів Розстріляного відродження. Замість згадок та алюзій у тексті повноцінно розкривається життєвий і творчий шлях історичних осіб.

Простір «Амадоки» більш широкий, повноцінно охоплює декілька населених пунктів: Київ, Бучач, Пороскотень, Рукорак, чітко названих і охарактеризованих. Еволюціонує і аспект художнього часу: якщо в «Сьомзі» діяв принцип «різний час – різні міста», у «Фелікс Австрія» – «один час – одне місто», то в «Амадоці» додається ще й принцип «різний час – одне місто» (Київ). Роль внутрішнього простору редукується: тема важливості особистого простору втрачає ключове значення, але не зникає повністю, і, наприклад, читач все ще може бачити вплив Романи на Чоловіка зокрема і через простір, через позбавлення його особистого простору, через постійний контроль над ним.

Каталог як стильова константа прози Софії Андрухович виходить на структуротвірний рівень: два розділи «Амадоки» побудовані як каталоги фотографій – фізичних карток і зображень-постів у соціальній мережі; кожна фотокартка є вигаданою і не має реального відповідника, однак авторка зізнається, що намагалася відтворити стиль української фотографки Параски Плитки-Горицвіт. Портрети персонажів зберігають характерну будову за принципом протиставлення, однак цього разу вагому роль відіграє мотив відсутності: Чоловік, якого Романа вважає Богданом Криволяком, повністю

втратив зовнішність; Романа ж зовнішність має, але насправді в ході сюжету метафорично вона зникає, втрачає себе.

Мотив зникнення в романі «Амадока», по суті, приходить на зміну темі приватності: саме на цьому авторка наголошує найчіткіше. Окрім втрати зовнішності, зникають цілі локації, зокрема озеро, за яким названо твір, зникає культурний простір, єврейський. Ця константа формувалася в стилі Софії Андрухович поступово (зникла вулиця Трудова у «Сьомзі», Австро-Угорська імперія у «Фелікс Австрія» тощо) і досягла апогею в романі «Катананхе», де стала сюжетотвірною.

Позірна «відсутність» війни в останньому в часі романі Софії Андрухович визначає його семантичну і стилістичну окремішність. Значно менший за обсягом, «Катананхе» представляє події недалекого майбутнього (відносно часу виходу), яке однак майже неможливо локалізувати, визначити. Можливо, через це ані персонажі, ані світ роману не отримують деталізації, хоча тяжіння авторки до каталогів – попри слабшу вираженість – усе ж зберігається. Локуси Києва у «Катананхе» пізнавані, проте семантика особистого простору отримує інший вимір – це простір пам'яті, втраченого комфорту, знищеного війною. Тема війни, «відсутня» у романі, сприяє залученню до формування твору елементів постапокаліптичного та екологічного роману, хоча загалом «романна» природа цього тексту лишається дискусійною.

Таким чином, виявлені в стилі великої прози Софії Андрухович константи демонструють динамічну еволюцію, взаємодію і вагому роль в інтерпретації глибоких семантичних шарів її творів. Доцільно в майбутньому задіяти науковий інструментарій постколоніальних, гендерних, меморативних студій, що сприятиме більш різнобічному і гнучкому аналізу. Подальші дослідження структурно-семіотичних аспектів стилю прози Софії Андрухович можуть розгортатися також на більш детальних і глибинних рівнях, як-то внутрішньотекстові зв'язки, алюзії до історико-географічних реалій, наративно-синтаксичні конструкти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агєєва В. Книга року BBC: «Амадока» – шрами як символ забуття і відродження. *BBC News Україна*. 28.11.2020. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-54936127>
2. «Амадока» і місця пам'яті: розмовляють Софія Андрухович і Ганна Улюра. *Фронтера | Frontera. YouTube*. 27.10.2020. URL: <https://youtu.be/73z2TfC4U2c>
3. Андрухович С. Амадока. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 832 с.
4. Андрухович С. Жінки їхніх чоловіків. Старі люди. Львів : Видавництво Старого Лева, 2023. 288 с.
5. Андрухович С. Катананхе. Київ : Комубук, 2024. 224 с.
6. Андрухович С. Літо Мілени. Київ : Смолоскип, 2002. 104 с.
7. Андрухович С. Сьомга. Київ : Нора-друк, 2015. 352 с.
8. Андрухович С. Фелікс Австрія. Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. 288 с.
9. Андрухович Ю. «Постмодернізм – не напрям, не течія, не мода...» : з інтерв'ю з Л. Тарнашинською. *Слово і час*. 1999. № 3. С. 56–66.
10. Баран Є. Світ Софії. *Дзвін*. 2004. № 8. С. 148–149.
11. Башкирова О. Гендерні художні моделі сучасної української романістики : Дис. д-ра філол. наук; 10.01.06, 10.01.01; Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2019.
12. Башкирова О. Межі «чоловічого» і «жіночого» в сучасній українській романістиці. *Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство»*. 2017. Т. 289. Вип. 301. С. 106–112.
13. Башкирова О. Принципи художнього моделювання жіночого світу в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». *Актуальні проблеми філології та перекладознавства. Збірник наукових праць*. 2016. Вип. 11. С. 20–26.
14. Башкирова О. Фемінне «буття в тілі» й утвердження гендерної ідентичності в сучасній українській романістиці. *(Nie)literackie przygody ciała / pod red. M. Brackiej i M. Źmudzkiej. Tom IV serii „Problemy współczesnej*

humanistyki”. Gdańsk–Kijów : Wydawnictwo Athenae Gedanenses, 2018. S. 95–108.

15. Башкирова О. Фемінне прочитання історії в сучасній українській романістиці: деміфологізація і поетика повсякденного. *Science education a new dimension. Philology*. 2018. Vol. VI (48). Is. 161. S. 15–19.

16. Безвозюк Н. Ілюзія жінки, яка пекла найкращі плячки, – рецензія на роман Андрухович. *BBC News Україна*. 05.12.2014. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141204_book_2014_reader_review_andruhovych4

17. Білецька Н. «Фелікс Австрія» – про вибір та ілюзії. *Видавництво Старого Лева*. 05.09.2014. URL: <https://starylev.com.ua/blogs/feliks-avstriya-pro-vybir-ta-ilyuziyi>

18. Бліндюк М. «Амадока» Софії Андрухович: занурення у бездонне озеро амнезії. *Видавництво Старого Лева*. 20.04.2020. URL: <https://starylev.com.ua/blogs/amadoka-sofiyi-andruhovych-zanurennya-u-bezdonne-ozero-amneziyi>

19. Бондар-Терещенко І. Безпека нашої сьомги. *Кур'єр Кривбасу*. 2007. № 216–217. С. 382–386.

20. Бриних М. «Читач повірить цій історії, бо її правдивість криється в мові» – Бриних про «Фелікс Австрія». *Gazeta.ua*. 29.10.2014. URL: https://gazeta.ua/articles/culture-journal/_citach-povirit-cij-istoriyi-bo-yiyi-pravdivist-kriyetsya-v-movi-brinih-pro-feliks-avstriya/585349

21. Булкіна І. Софія Андрухович «Амадока». *Критика*. 2020. № 9–10. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/amadoka>

22. Варецька С., Гречешнюк О. Голоси пам'яті жінок-авторок: наратив травматичного минулого в українській літературі на зламі ХХ–ХХІ століть. *Питання літературознавства*. 2024. Вип. 110. С. 101–119.

23. Вегеш А. Літературно-художній антропонімікон роману «Амадока» Софії Андрухович. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. 2025. Вип. 1(53). С. 56–62.

24. Герилів Н. Художній текст як втілення правди про минуле. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*.

Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. 2024. Вип. 2(36) С. 30–35. <https://doi.org/10.17721/1728-2659.2024.36.05>

25. Голобородько Я. Жінки не без чоловіків (проза Софії Андрухович). *Слово і час*. 2007. № 4. С. 63–66.

26. Голобородько Я. Флора жіночих файлів : монографія. Херсон : Айлант, 2015. 151 с.

27. Гребенюк Т. «Магічний трюк, який несла розгадати»: архітектурний екфразис у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». *Сучасні літературознавчі студії*. 2016. Вип. 13. С. 175–187.

28. Гребенюк Т. Механізми нарративізації семіотичних кодів житла в романі Софії Андрухович «Сьомга». *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2021. № 1. С. 224–230. URL: <https://doi.org/10.26661/2414-9594-2021-1-31>

29. Гребенюк Т. Таємниця як рушій романної дії: «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2016. Вип. 2. С. 97–101.

30. Гребенюк Т. Художнє втілення рис ‘ нової щирості ’ в романі Софії Андрухович «Амадока». *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2021. Vol. IX/1. P. 131–144.

31. Грищенко О. Онтологічний вимір Мілени як модель ідеального простору (за повістю Софії Андрухович «Літо Мілени»). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2016. № 1. С. 78–81

32. Грищенко О. Про потребу бути корисною – рецензія на книгу «Фелікс Австрія». *BBC News Україна*. 21.11.2014. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/11/141114_book_2014_reader_review_andruhovish

33. Губіна М. Погляд у (не)нормальне майбутнє. Особисті кризи у «Катананхе» Софії Андрухович. *Культура Критики*. 10.10.2024. URL: <https://kultkrytyky.com/poglyad-u-nenormalne-majbutn%D1%94-osobysti-kryzy-v-katananhe-sofi%D1%97-andruhovyh>

34. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми.

Київ : Грані-Т, 2013. 546 с.

35. Джойс Дж. Улісс / пер. з англ. О. Терех і О. Мокровольського. Київ : Видавництво Жупанського, 2018. 760 с.

36. Дзюбак А. «Фелікс Австрія»: убивча дружба, кулінарія і трішки магічного реалізму. *Видавництво Старого Лева*. 12.11.2014. URL: <https://starylev.com.ua/blogs/feliks-avstriya-ubyvcha-druzhba-kulinariya-i-trishky-magichnogo-realizmu>

37. Ділі Д. Основи семіотики / пер. з англ. та наук. ред. А. Карся. Львів : Арсенал, 2000. 232 с.

38. Дрозда А. Євґенові. *ЛітАкцент*. 15.10.2014. URL: <https://litakcent.online/2014/10/15/jevhenovi>

39. Дрозда А. Сам собі ілюзіоніст. *ЛітАкцент*. 29.09.2014. URL: <https://litakcent.online/2014/09/29/sam-sobi-iljuzionist>

40. Еко У. Роль читача: дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 383 с.

41. Євдокимова А. Відгук на роман Софії Андрухович «Катананхе». *Sensor Media*. 25.06.2024. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/vidguk-na-roman-sofiyi-andruhovych-katananhe>

42. Євдокимова А. Софія Андрухович про перші літературні досвіди та читацькі звички. *Розмови з Сенсом. YouTube*. 17.08.2023. URL: <https://youtu.be/I7-A1DCZTeA?si=RRkwYeMLz30gtJua>

43. Завітаєва І. Смакуй мене, смакуй, або Спроби концептуалізації смакування тілесності. *Гуманітарні науки*. 2010. № 1. С. 129–133.

44. Знак. Текст. Семіоза. Антологія текстів польської семіотики культури. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. ; упоряд. В. Дуркалевич. Дрогобич ; Люблін, 2016. 297 с.

45. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / пер. з англ. В. Дмитрука. Львів : Кальварія, 2006. 320 с.

46. Івченко В. Фелікс Софія. *ЛітАкцент*. 03.10.2014. URL: <https://litakcent.online/2014/10/03/feliks-sofija>

47. Ірванець О. Ті самі люди, той самий світ: тільки Софія Андрухович подорослішала. *Україна молода*. 04.10.2003. № 183. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/31/164/273>
48. Історія української літератури : у 12 т. / Національна академія наук України ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Т. 12 : Література після 1991 року / наук. ред. Р. Харчук. Київ : Наукова думка, 2024. 1007 с.
49. Кавун Л. Тема пам'яті й тотожності в сучасній українській прозі. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2023. Вип. 29(1). С. 1–7. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.1.1>
50. Кальвіно І. Якщо подорожній одної зимової ночі : роман / пер. з італ. Р. Скакун. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 304 с.
51. Каравай А. Буденні пророцтва квітки катананхе. *Postimpreza*. 14.10.2024. URL: <https://postimpreza.org/texts/budenni-prorotstva-kvitky-katanankhe>
52. Кардаш І. «Фелікс Австрія» Софії Андрухович: бестселер по-галицьки. *СОММА*. URL: https://comma.com.ua/articles/feliks_avstriya_sofii_andruhovich/
53. Кобалія А., Сокирко О. Фелікс Австрія по-українськи, або Міф про щасливе життя за Австро-Угорщини. *Громадське радіо*. 20.03.2016. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/intervyu/feliks-avstriya-po-ukrayinsky-abo-mif-pro-shchaslyve-zhyttya-za-avstro-ugorshchyny>
54. Когут О. Міфологічний хронотоп роману Софії Андрухович «Фелікс австрія». *Studia methodologica*. 2015. Вип. 40. С. 128–134.
55. Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 352 с.
56. Косарева Г. Концепти магії та карнавалу як ідентифікаційні маркери метаісторії у романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського: збірник наукових праць. Серія «Філологічні науки»*. 2017. № 2(20). С. 110–114.
57. Косьмій М. Полонізм в художній творчості С. Андрухович (на матеріалі роману «Фелікс Австрія»). *Соціально-гуманітарний вісник*. 2019. Вип. 28. С. 84–85.
58. Кочерга С. Пограниччя як текст: ретроспекція сучасної романістики.

Геопоетичні студії. 2020. Вип. 5. С. 6–15.

59. Крупеньова Т. Антропонімікон роману «Амадока» Софії Андрухович: функційний аспект. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2025. Вип. 213. С. 98–102. <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2025-213-12>

60. Крупка Л. Роман Софії Андрухович «Фелікс Австрія» як родинний наратив. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31(70), № 4(4). С. 29–33.

61. Крупка М. Дівчинка-жінка-стара: Іпостасі тілесності в романі Софії Андрухович «Катананхе». *Слобожанський науковий вісник. Серія: Філологія*. 2025. № 9. С. 100–103. URL: <https://doi.org/10.32782/philspu/2025.9.18>

62. Крупка М. «Я» та «Інший»: простір інтимності в романі Софії Андрухович «Сьомга». *Слово і час*. 2008. Вип. 8. С. 40–47.

63. Кульковець А. Роль уявного в сюжетотворенні роману Софії Андрухович «Амадока». *Студентські наукові записки НУ «Острозька академія»*. Серія «Соціогуманітарні науки». 2024. Вип. 3 (15). С. 35–41.

64. Кушнір Ю. Софія Андрухович: «Писання – одна із моїх життєвих справ». *Видавництво Старого Лева*. 14.11.2014. <https://starylev.com.ua/news/sofiya-andruhovych-pysannya-odna-iz-moyih-zhyttyevyih-sprav>

65. Левченко Г. Мармулядовий апокаліпсис або терапія постмодерном у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. 2016. № 1(326). С. 145–152.

66. Левченко Г. Образ-символ дому в романах С. Андрухович «Фелікс Австрія» і Г. Маркеса «Сто років самотності»: типологічні збіги. *Сучасні літературознавчі студії*. 2016. Вип. 13. С. 330–345.

67. Левченко Г. Утопічний хронотоп «щасливої Австрії» в сучасному українському романі (на матеріалі творів Ю. Винничука, С. Андрухович, Н. Гурницької). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки*. 2016. Вип. 9. С. 126–135.

68. Лессінг Г. Е. Лаокоон. Київ : Мистецтво, 1968. 292 с.
69. Лівін М. «Пам'ять і забуття». Про що нова книга Софії Андрухович «Амадока» – пояснює авторка. *Віледж*. 24.03.2020. URL: <https://www.village.com.ua/village/life/book-of-the-week/295665-pro-scho-nova-velika-kniga-sofiyi-andruhovich-amadoka-poyasnyue-sama-avtorka>
70. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 5–6. С. 15–38.
71. Логвинюк А. Колективна пам'ять та національно-культурна ідентичність у романах «Амадока» Софії Андрухович, «Букова земля» Марії Матіос та «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко : магістерська робота. НУ «Києво-Могилянська академія». Київ, 2024. 86 с.
72. Лукаш Н. Текстотвірні функції топонімів у сучасному художньому дискурсі (на матеріалі роману Софії Андрухович «Амадока»). *Філологічні науки*. 2021. Вип. 34. С. 80–84. <https://doi.org/10.33989/2524-2490.2021.34.250188>
73. Мокряков І. Іронія та ідилія: стильова єдність двох світів у повісті С. Андрухович «Літо Мілени». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2024. Вип. 23. С. 69–73. URL: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2024.23.7>
74. Мокряков І. Кліпова поетика Бучача в енциклопедичній організації тексту роману С. Андрухович «Амадока». *Українська література в просторі культури і цивілізації*. Запоріжжя : ЗНУ, 2022. С. 134–137. <https://dspace.znu.edu.ua/jspui/handle/12345/11462>
75. Мокряков І. Мова як маркер «свого» та «іншого» в романах Софії Андрухович. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2025. Вип. 3. Т. 2 (214). С. 96–103. <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2025-214.2-13>
76. Мокряков І. Роль жанру біографічного есе у структурі роману «Амадока» Софії Андрухович. *Закарпатські філологічні студії*. 2026. Вип. 45. Т. 1.
77. Мокряков І. Трансформація відсутності в стилі Софії Андрухович (на матеріалі роману «Катананхе»). *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2025. Т. 31.

Вип. 3. С. 181–186. URL: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2025.3.6>

78. Морі Є. «Спілкування — це те, що робить нас людьми». Софія Андрухович про свій новий роман «Амадока». *Суспільне. Культура*. 31.03.2020. URL: <https://suspilne.media/culture/23218-spilkuvanna-ce-te-so-robit-nas-ludmi-sofia-andruhovic-pro-svij-novij-roman-amadoka>

79. Названі переможці Книги року BBC-2014 та Книги десятиліття BBC. *BBC News Україна*. 12.12.2014. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141212_book_2014_final_winners

80. Неборак Б. Сучукрліт: тенденції, теми, імена. Лекція 1: Нова естетика. *Projector*. 31.10.2021. URL: <https://prjctr.com/library/playlist/suchukrlit-tendenciyi-temi-imena/suchukrlit-tendenciyi-temi-imena-lekciya-1>

81. Неборак Б. Сучукрліт: тенденції, теми, імена. Лекція 3: 2000-і. *Projector*. 31.10.2021. URL: <https://prjctr.com/library/playlist/suchukrlit-tendenciyi-temi-imena/suchukrlit-tendenciyi-temi-imena-lekciya-3>

82. Неборак Б. Сучукрліт: тенденції, теми, імена. Лекція 9: Софія Андрухович. Історична пам'ять та надійність. *Projector*. 31.10.2021. URL: <https://prjctr.com/library/playlist/suchukrlit-tendenciyi-temi-imena/suchukrlit-tendenciyi-temi-imena-lekciya-9>

83. Нестерович Є. Ляльковий будиночок «Фелікс Австрія». *LB.ua*. 23.09.2014. URL: http://culture.lb.ua/news/2014/09/23/280274_lyalkoviy_budinochok_feliks.html

84. Ніколенко О. Стиль та проблеми стильового аналізу. Тракткування стилю в різних науках. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2005. № 4. С. 22–28.

85. Оздемір О. Форми его-нарративної об'єктивації гінопрозової non-fiction альтернативи (на матеріалі роману С. Андрухович «Сьомга»). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки*. 2016. Вип. 11. С. 166–174

86. Островська-Люта О., Андрухович С. Дистанційна презентація роману «Амадока» Софії Андрухович в Мистецькому арсеналі. *Мистецький арсенал*. 2020. URL: <https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/dystantsijna-prezentatsiya->

[romanu-amadoka-sofiyi-andruhovych-v-mystetskomu-arsenali](#)

87. Панченко В. Генітальна література, або Дурдом Софії Андрухович. *ЛитАкцент*. 10.01.2008. URL: <https://litakcent.online/2008/01/10/volodymyr-panchenko-henitalna-literatura-abo-durdom-sofiji-andruhovych>

88. Петренко Т. «Вбивство священного оленя» на Оболоні: про «Катананхе» Софії Андрухович. *Читомо*. 14.06.2024. URL: <https://chytomo.com/vbyvstvo-sviashchenoho-olenia-na-oboloni-pro-katanankhe-sofii-andrukhovych>

89. Платонова А. Софія Андрухович: «Коли людина повертає собі спогади, вона повертає собі себе». *LB.ua*. 01.04.2020. URL: https://lb.ua/culture/2020/04/01/454180_sofiya_andruhovich_koli_lyudina.html

90. Поліщук Я. Роман про примарність щастя: Софія Андрухович. Фелікс Австрія: роман. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2015, 288 с. *Polonistyczne-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*. 2016. Vol. 2/2016. Ss. 213–222. <https://doi.org/10.15804/PPUSN.2016.02.13>

91. Попіль Д. Порівняльна характеристика текстів на тему постмодернізму в українському та польському інформаційному просторі. *Вісник Львівського університету. Серія журналістика*. 2013. Вип. 37. С. 200–204.

92. Презентація роману «Амадока». Розмова Софії Андрухович з Олесею Островською-Лютою *Mystetskyi Arsenal*. *YouTube*. 26.03.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EXR_OIMm23o

93. «Про художні тексти поки не йдеться, а все, що стосується війни – зарано» – Софія Андрухович. *Суспільне Культура*. *YouTube*. 17.05.2022. URL: <https://youtu.be/Wx8mbe7YINc>

94. Пруст М. У пошуках втраченого часу. Т. 7: Віднайдений час. Київ : Юніверс, 2002. 384 с.

95. Романцова Б. Лекція 1: У фокусі: німецькомовна нобелівка. *Онлайн-лекції «Література. Культура. Переклад»*. *Facebook*. 01.03.2021. URL: <https://www.facebook.com/share/p/1JrKYr3CHg>

96. Рябченко М. Наративні моделі прози Софії Андрухович. *Мова і*

культура. 2009. Вип. 12. Т. VII (132). С. 240–246.

97. Рябченко М. Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любка Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2011. 19 с.

98. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2004. 136 с.

99. Ситуація постмодернізму в Україні : круглий стіл. *Кіно-Театр*. 2001. № 6(38). С. 2–12.

100. Скляр І. Специфіка вираження емоційно-емотивного компонента в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». *Мова і культура*. 2018. Вип. 21. Т. IV (193). С. 328–334.

101. Софія Андрухович – про любовні історії, життя без пам'яті та Голокост в Україні / Україна розумна. *hromadske. YouTube*. 25.02.2020. URL: <https://youtu.be/kGe9tzAY0Z4>

102. Софія Андрухович: Хочу дослідити, як любов перетворюється на пастку. *Українська правда. Життя*. 09.07.2014. URL: <https://life.prawda.com.ua/society/2014/07/9/174687>

103. Софія Андрухович: як доглядати катананхе | Шалені авторки | Віра Агеєва, Ростислав Семків. *Шалені авторки. YouTube*. 31.07.2024. URL: <https://youtu.be/lbIBsFcGOBc>

104. Стасіневич Є. І один у полі воїн. *ЛітАкцент*. 19.09.2014. URL: <https://litakcent.online/2014/09/19/i-odyn-u-poli-vojin>

105. Стасіневич Є. Софія Андрухович: Я ніколи не напишу досконалої книжки. Але я писатиму. *Видавництво Старого Лева*. 17.09.2014. URL: <https://starylev.com.ua/news/sofiya-andruhovich-ya-nikoly-ne-napyshu-doskonaloyi-knyzhky-ale-ya-pysatymu>

106. Стасіневич Є. Фокусник поїхав, критика лишилася. *ЛітАкцент*. 10.10.2014. URL: <https://litakcent.online/2014/10/10/fokusnyk-pojihav-krytyka-lyshylasja>

107. Столітня А. Роман Софії Андрухович «Катананхе»: деструкція і пересотворення міфу про жіноче старіння. *Слово і Час*. 2025. № 1. С. 71–83.
108. Суровська О. Історичний роман навиворіт. *Видавництво Старого Лева*. 28.10.2014. URL: <https://starylev.com.ua/news/istorychnyy-roman-navyvorit>
109. Сушко С. Наративні лабіринти, дискурсивна палітра та структура психологізму в романі С. Андрухович «Амадока». *Література й історія: Матеріали всеукраїнської наукової конференції. Запоріжжя, 2024*. С. 350–355.
110. Сєдих А. Пам'ять та забуття у прозі Павла Віліковського та Софії Андрухович : магістерська робота. НУ «Києво-Могилянська академія». Київ, 2023. 58 с.
111. Тимощук Я. Як і про що пишуть історичні романи в Україні, Швеції, Фінляндії та Естонії. *Читомо*. 26.09.2014. URL: <https://archive.chytomo.com/news/yak-i-pro-shho-pishut-istorichni-romani-v-ukraïini-shveciii-finlyandiii-ta-estonii>
112. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / пер. з франц. Є. Марічева. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
113. Толковець К. До проблеми ідентичності в романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2018. Т. 1. С. 104–109.
114. Троскот І. Фелікс критика. *ЛітАкцент*. 20.10.2014. URL: <https://litakcent.online/2014/10/20/feliks-krytyka>
115. Улюра Г. Золотий перетин, або У природі немає симетрії: рецензія на «Амадоку» Софії Андрухович. *ЛітАкцент*. 25.05.2020. URL: <https://litakcent.online/2020/05/25/zolotiy-peretin-abo-u-prirodi-nemaye-simetriyi-retsenziya-na-amadoku-sofiyi-andruhovich/>
116. Філінюк В. Власні назви роману «Фелікс Австрія» Софії Андрухович: лінгвостилістичний аналіз. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2019. Вип. 50. С. 156–162.
117. Філінюк В. Лінгвопоетичні особливості онімного простору роману «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*. 2016. Вип. 10(3). С. 179–185.

118. Фурсова М. Міжкультурний контекст роману С. Андрухович «Фелікс Австрія»: постколоніальний підхід у літературознавстві, толерантність і деколонізація канону. *Європейські парадигми формування культури толерантності в освіті, медіа, мистецтві: Матеріали всеукраїнської наукової конференції*. Запоріжжя : ЗНУ, 2025. С. 377–380.

119. Чоп Г. Софія Андрухович: «Ця «щаслива Австрія» була сплавом любові-ненависті». *Високий замок*. 22.08.2014. <https://wz.lviv.ua/interview/128260-sofiia-andruxovych-tsia-shchaslyva-avstriia-bula-splavom-liubovi-nenavysti>

120. Штогрин М. Принципи сюжетної та образної організації міського простору в романі С. Андрухович «Фелікс Австрія». *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2015. Вип. 20. С. 273–281.

121. Шевальє С., Дзинглюк О. Лінгвостилістичні засоби створення психологічного портрета (за романом С. Андрухович «Фелікс Австрія»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2020. Вип. 44. С. 74–76. URL: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2020.44.17>

122. Штогрин М. Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000-2014 рр.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Житомир, 2016. 177 с.

123. Шульга Д. Софія Андрухович, письменниця: Моя нова книга має смак червоної риби з лимонним соком і приправлена прянощами. *Інтерв'ю з України*. 01.04.2007. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/03/25/sofiya-andruxovych-5>

124. Щур О. Фелікс Австрія: Роман [рецензія]. *Критика*. 2014. № 7–8(201–202). URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/feliks-avstriya-roman>

125. Яковенко С. Екзотичні квіти Софії Андрухович. *С. Андрухович. Літо Мілени*. Київ : Смолоскип, 2002. С. 5–8.

126. Яровий О. Лист самому собі. *Літературна Україна*. 19.04.2001. № 15(4912). С. 2–5.

127. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. 622 с.

128. Amir A. Európsky vektor súčasného ukrajinského románu Sofia

- Andruchovyč: Felix Austria. *Jazyk a kultúra*. 2017. Vol. 8. № 29–30. Pp. 1–7.
https://www.ff.unipo.sk/jak/eng/cislo29-30_e.html
129. Brown B. *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. Chicago : The University of Chicago Press, 2003. 245 p.
130. Brown B. *Other Things*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 2015. 396 p.
131. Casey E. S. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1998. 488 p.
132. Chandler D. Eco, Umberto // John Protevi (ed.). *The Edinburgh Dictionary of Continental Philosophy*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. P. 162–163.
133. Chernetsky V. Sofia Andrukhovych's Felix Austria: the postcolonial neo-Gothic and Ukraine's search for itself. *Canadian Slavonic Papers*. 2019. Vol. 61. Is. 4. Pp. 386–398. URL: <https://doi.org/10.1080/00085006.2019.1668337>
134. Chmielewski M. Semiotyka tekstu mistycznego (Podsumowanie Międzynarodowego kongresu semiotyki tekstu mistycznego). *Ateneum Kapłańskie*. 1991. T. 117. Z. 2/3. S. 364–366.
135. Dąbrowska E. Literatura i semiotyka. *Teksty Drugie*. 2003. T. 5. S. 95–104.
136. Derrida J. *Spurs: Nietzsche's Styles = Eperons: les styles de Nietzsche*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 1978. 165 p.
137. Eco U. *Postscript to The Name of the Rose*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1984. 592 p.
138. Freedgood E. *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 2006. 184 p.
139. Genette G. *Fiction & Diction*. Cornell University Press, 1993. 155 p.
140. Genette G. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. 289 p.
141. Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1997. 491 p.
142. Ğrebenjuk T. Postmemory in Sofia Andruhovych's Novel *Amadoka*: Unspeakable Historical Traumas vs. Therapeutic Narration. *KnjiŹevna smotra*. Vol. 53. Is. 202(4), 83-90. URL: <https://hrcak.srce.hr/270866>

143. Hübner I. Semiotyka a literatura i literaturoznawstwo. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*. 2005. T. 7/1. S. 15–35.
144. Ilchuk Y. The Multidirectional Turn in the literature about holocaust in Post-Euromaidan Ukraine (on the material of Sofia Andrukhovych's *Amadoka*). *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 2024. № 1. Pp. 125–142. URL: <https://doi.org/10.18318/td.2024.en.1.8>
145. Iser W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978. 239 p.
146. Jakobson R. *Selected Writings. Vol. 3: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. The Hague : Mouton, 1981. 832 p.
147. Januszkiewicz M. Znak i interpretacja. Czy możliwa jest semiotyka hermeneutyczna? *Przestrzenie Teorii*. 2017. № 28. S. 129–138. URL: <https://doi.org/10.14746/pt.2017.28.5>
148. Kazanova Y. 'A tree reaching out for the sky in despair': Intertextuality, memory and trauma in Sofia Andrukhovych's *Amadoka*. *Slavonic and East European Review*. 2022. Vol. 100. Is. 3. Pp. 455–478. URL: <https://doi.org/10.1353/see.2022.0037>
149. Kristeva J. *Revolution in Poetic Language*. New York : Columbia University Press, 1984. 271 p.
150. Kristeva J. *Word, Dialogue and Novel. Desire in language : a semiotic approach to literature and art*. Oxford : Basil Blackwell, 1984. P. 64–91.
151. Lotman J., Clark W. On the Semiosphere. *Sign Systems Studies*. 2005. 33(1). P. 205–229.
152. Ortega y Gasset J. *Phenomenology and Art*. New York : W. W. Norton, 1975. 220 p.
153. Pasco A. H. *Allusion: A Literary Graft*. Toronto : University of Toronto Press, 1994. 247 p.
154. Pavlešen D., Kliček, D. Felix Austria, or how to say farewell to myths (Polemics with the previous discourse on the example of Sofia Andrukhovych's novel). *Književna smotra*. 2021. Vol. 53. Is. 202(4). S. 71-81. URL: <https://hrcak.srce.hr/index.php/270865>

155. Ribó I. *Prose Fiction: An Introduction to the Semiotics of Narrative*. Cambridge : Open Book Publishers, 2019. 262 p.
156. Riffaterre M. *Semiotics of poetry*. Bloomington : Indiana University Press, 1978. 213 p.
157. Romaniuk N. *Natalka Śniadanko i Sofija Andruchowycz jako współczesne kontynuatorki idei pierwszych ukraińskich działaczek feministycznych : diploma*. Krakow : Uniwersytet Jagielloński, 2015. URL: <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/205486>
158. Święczkowska H. *Semiotyka Określoności*. Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2004. 140 s.
159. Świetlicki M. “A bojala si se nekaevih zamišljenih medvjedevza, bakice?” *Međugeneracijska solidarnost u slikovnici Suzirja Kurky (Sazviježđe Kokoš) Sofije Andruhovyč i Marjane Prohas’ko (2016)*. *Književna smotra*. 2021. Vol. 53. № 202(4)Ю S. 91–96. URL: <https://hrcak.srce.hr/270867>
160. Tally R. T. *Spatiality*. London & New York : Routledge, 2013. 171 p.
161. Tarku I. Family frames of the Russo-Ukrainian war in contemporary Ukrainian literature. *Australian and New Zealand Journal of European Studies*. 2022. Vol. 14. № 4 : Independence. Archive. Prognosis. Ukraine in 1991–2021 and Beyond. P. 47–58.
162. Thorn J. A Manifesto for The New Sincerity. *Maximumfun*. 26.03.2006. URL: <https://maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity>
163. Wall C. S. *The Prose of Things: Transformations of Description in the Eighteenth Century*. Chicago & London : The University of Chicago Press, 2006. 316 p.
164. Wiącek E., Wrona T. M. *Semiotyka – tradycja i współczesność. Semiotyczna mapa Małopolski*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 2015. S. 15–56.
165. *Znak – Tekst – Fikcja: Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego / pod red. W. Kalagi, T. Sławka*. Katowice : Uniiuersjitet Śląski, 1987. 143 s.