

## РОЛЬ ЖАНРУ БІОГРАФІЧНОГО ЕСЕ У СТРУКТУРІ РОМАНУ «АМАДОКА» СОФІЇ АНДРУХОВИЧ

### THE ROLE OF THE BIOGRAPHICAL ESSAY GENRE IN THE STRUCTURE OF THE NOVEL “AMADOKA” BY SOFIA ANDRUKHOVYCH

Мокряков І.С.,

[orcid.org/0009-0004-6333-6780](https://orcid.org/0009-0004-6333-6780)

аспірант кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства  
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

У статті нами проаналізовано роль жанру біографічного есе у структурі роману «Амадока» Софії Андрухович крізь призму стилю; гра з жанром, зокрема, визначається нами як виразна риса стильова константа у текстах Софії Андрухович, яка так чи інакше втілюється в кожному з її романів. Ми фокусуємось на аналізі жанрової моделі біографічного есе та модифікаціях, які привносить в його структуру письменниця в романі «Амадока». Актуальність дослідження полягає в тому, що аналіз зазначених аспектів важливий, по-перше, для розуміння змін у жанровій парадигмі як такій (яка за своєю природою є мінливою), а по-друге – для розуміння еволюції стилю власне Софії Андрухович, оскільки роману «Амадока» саме з точки зору структури і стилю уваги, з нашої точки зору, приділено недостатньо.

Тому метою нашого дослідження є саме охарактеризувати специфіку застосування структури жанру біографічного есе у романі «Амадока», з'ясувати, яким чином авторка застосовує його у своєму тексті і як поєднуються тексти фікційний та нефікційний в рамках одного роману, які функції виконують. У фокусі дослідження перебувають біографічні тексти, створені авторкою в розділі «Бажане»: Йоган-Георг Пінзель, Баал Шем Тов, Григорій Сковорода. В нашому дослідженні ми спираємось на ідеї Цветана Тодорова («жанрова модель»), Алістера Фавлера (роль жанру в інтерпретації тексту), Герміону Лі (принципи будови біографії) та Паулу Бекшайдер («голос біографіста»).

У статті нами проаналізовано динаміку розвитку жанрової структури біографічного есе у романі «Амадока», встановлено, які модифікації використовує авторка, виявлено стильові константи, а саме посилення на творчість згаданих постатей (скульптури Йогана-Георга Пінзеля, перекази про Баала Шем Тоба, філософські ідеї Сковороди), створення спільного простору в рамках художнього тексту, в якому названі постаті вступають у взаємодію, використання акцентів на спільних деталях; також висвітлено переплетення біографічного тексту із текстом художнім. Подальші перспективи дослідження полягають у глибшому аналізі гри з жанром у творчості Софії Андрухович, дослідженні модифікацій, які застосовує авторка, глибшому дослідженні структури біографічного есе у романі «Амадока» (наприклад, біографія Віктора Петрова).

**Ключові слова:** жанр, стиль, гра, біографія, Софія Андрухович.

This article analyzes the role of the genre of the biographical essay within the structure of Sofia Andrukhovych's novel *Amadoka* through the prism of style. Genre play is identified as a distinctive stylistic feature and a stable stylistic constant in Andrukhovych's prose, which in one way or another manifests itself in each of her novels. The focus of the study is the analysis of the genre model of the biographical essay and the modifications introduced into its structure by the author in *Amadoka*.

The relevance of the research lies, first, in the importance of examining these aspects for understanding transformations in the genre paradigm as such, which is inherently dynamic, and second, in contributing to the understanding of the evolution of Sofia Andrukhovych's individual style, as the novel *Amadoka*, particularly from the perspective of structure and style, has received insufficient scholarly attention.

Accordingly, the aim of this study is to characterize the specific ways in which the structure of the biographical essay is employed in *Amadoka*, to determine how the author integrates this genre into the novel, and to examine how fictional and non-fictional texts coexist within a single narrative and what functions they perform. The research focuses on the biographical texts created by the author in the section “The Desired,” namely those devoted to Johann Georg Pinsel, Baal Shem Tov, and Hryhorii Skovoroda. The study draws on the theoretical frameworks of Tzvetan Todorov (the concept of the “genre model”), Alastair Fowler (the role of genre in textual interpretation), Hermione Lee (principles of biographical construction), and Paula Backscheider (the “biographer’s voice”).

The article examines the dynamics of the development of the genre structure of the biographical essay in *Amadoka*, identifies the modifications employed by the author, and determines stylistic constants, including references to the creative legacy of the figures depicted (Pinsel's sculptures, narratives about Baal Shem Tov, Skovoroda's philosophical ideas), the creation of a shared artistic space within the fictional text in which these figures interact, and the use of emphases on shared details. The interweaving of biographical and fictional discourse is also analyzed. Prospects for further research include a more in-depth examination of genre play in Sofia Andrukhovych's oeuvre, a detailed study of the modifications she employs, and a deeper analysis of the structure of the biographical essay in *Amadoka* (for example, the biography of Viktor Petrov).

**Key words:** genre, style, play, biography, Sofia Andrukhovych.

**Постановка проблеми.** Гра з жанром шляхом комбінування жанрових структур – виразна риса стилю Софії Андрухович, увагу на яку не-

дноразову звертали дослідниці її творчості. Це стосується всіх романів авторки, написаних до повномасштабного вторгнення. Так, наприклад,

ця особливість роману «Сьомга» відзначається в «Історії української літератури в дванадцяти томах»: «У ньому [романі “Сьомга”] можна завважити змішування елементів роману виховання, психологічного роману, трилеру й детективу» [3, с. 361], а дослідниця Мирослава Крупка звертає увагу також на автобіографічну складову цього тексту: «Автобіографічні аспекти чітко втілені образною та оповідною структурою твору. Проекція своєї індивідуальності на персонажів набуває відкритих форм, культивується особливий тип відвертого наратора» [6, с. 41], – зазначаючи, що такий автобіографізм «ґрунтується на психоаналітичному принципі ретроспекції» [6, с. 41], що підводить нас до можливості розглядати цю особливість в тому числі і як авторську гру з жанром автобіографії, адже насправді текст «Сьомга» не є автобіографією авторки, а лише хоче здаватися нею. Наприклад, нараторку у цьому романі звати Софія, як і авторку тексту, і відвертість твору може легко ввести читача в оману; однак фінал роману дає чітко зрозуміти, що текст насправді є фікшеном, адже у фіналі нараторка Софія помирає.

Також гра авторки з жанровими структурами яскраво проявляє себе і виходить на якісно новий рівень у другому романі «Фелікс Австрія». Дослідниками жанрова природа роману інтерпретується по-різному: так, дослідниця Тетяна Гребенюк вводить роман «Фелікс Австрія» у контекст «історіографічної металітератури» [2, с. 97], Галина Косарева розглядає «Фелікс Австрія» як «метаісторію» [4, с. 111], а дослідниця Л. Крупка пропонує розглядати текст як «родинний наратив» [5, с. 29], адже вважає «Фелікс Австрія» родинним романом. Однак те, в чому сходяться всі дослідники цього тексту і що неможливо заперечити – це те, що текст роману є щоденником персонажки Стефанії Чорненко, що однозначно вказує на використання жанру роману-щоденника. І це досить нехарактерне поєднання жанрів – історичного роману зі щоденником, оскільки традиційно історичний роман передбачає певну об'єктивність, коли щоденник, навпаки, глибоко суб'єктивний і особистий.

Якщо ж питанням жанрової природи романів «Сьомга» та «Фелікс Австрія» приділено чимало уваги, то цей вимір у контексті роману «Амадока» досі залишається недостатньо висвітленим у наукових роботах, що і зумовлює *актуальність нашої роботи*.

*Метою* нашого дослідження є охарактеризувати застосування структури жанру біографічного есе у романі «Амадока».

### Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Цветан Тодоров у есе «Походження жанрів» ставить питання щодо природи жанру як такої. Розмірковуючи про можливість існування жанру і чи не є «невідступна увага до жанру <...> анахронізмом» [7, с. 22], науковець доходить до думки, що «те, що твір «не кориться» своєму жанрові, не означає, що жанр не існує» [7, с. 24]. Автор пояснює свою позицію тим, що для того, щоб «не кориться» – «потрібен закон – який власне і буде порушено» [7, с. 24]. Далі – розширює цей принцип на поняття норми: «норма стає видимою – живе тільки завдяки її порушенням» [7, с. 24]. Сам жанр Цветан Тодоров визначає як певну модель, причому цю модель застосовує як автор, так і читач: «жанри існують як інститут, вони функціонують як «горизонти очікувань» для читача, як «моделі писання» для автора» [7, с. 29]. Таким чином можна судити про те, яким чином функціонує і розвивається жанр: не шляхом просто застосування моделей (норм), а шляхом модифікацій цих моделей, шляхом доповнення цих моделей і утворення нових комбінацій (взаємодії між різними моделями в рамках одного тексту), гри як безпосередньо з їхньою будовою, так і з очікуванням читача від застосування цієї моделі.

Дослідник Алістер Фавлер також притримується схожих ідей щодо жанру як норми, по суті – жанру як моделі, однак висвітлює роль цієї моделі не тільки у категоріях, які відзначав Цветан Тодоров («модель для писання» - «горизонт очікувань»), а ще й у вимірі інтерпретації тексту. «Під час третьої фази критики – оцінки – поняття жанру є центральним» [9, с. 272]. Так, робота Алістера Фавлера фокусується на літературній критиці та інтерпретації саме в ній, однак, з нашої точки зору, ці ж принципи можуть бути застосовані для інтерпретації загалом. Дослідник наголошує: «Ми маємо не забувати про епоху, в якій живемо самі <...> тут роль жанру знову вкрай важлива» [9, с. 269-270], оскільки, як він зазначає пізніше «загальна парадигма суттєво змінюється від періоду до періоду» [9, с. 272]. Мінливість жанру, очевидно, вимагає від читача розуміння цих змін, що, у свою чергу, активно залучає його до гри з текстом: читач має не просто «знати» певні моделі, а й вміти побачити зміни, які в них відбулися у конкретному тексті. Автору у свою чергу не обов'язково робити зміни у жанровій моделі глобальними і революційними: наприклад, зміни можуть стосуватися стилю. Алістер Фавлер, уточнюючи свою думку щодо зміни парадигми, згадує про відносність поняття «високих» і «низьких»

жанрів, і що в різні епохи різним жанрам були відведені ці ролі [9, с. 272]. Для нас це вказує на зв'язок, зокрема, і зі стилем: наприклад, таким чином Юрій Андрухович перетворив жанр сонету на «низький», створивши «Кримінальні сонети». Очевидно, що модель жанру містить в собі і певні умовності щодо стилю: тому, коли ми інтерпретуємо жанр – ми не можемо уникати інтерпретації авторського стилю; правильним буде і обернене твердження – коли ми інтерпретуємо стиль, ми не можемо уникати інтерпретації жанру.

Біографія як жанр є однією з найдавніших та найбільш універсальних моделей літературного нарративу. На це можна поглянути в широкому сенсі: біографія не обов'язково має належати реальній історичній постаті, себто бути нефікційною, вона може втілюватися і у фікшені: по суті навіть вигадані персонажі мають свою біографію, кожен текст так чи інакше може бути прочитаний як біографія (біографії) персонажів. Особливо це помітно у великих художніх творах, наприклад, роман «Знедолені» Віктора Гюго зображує довгий життєвий шлях персонажа Жана Вальжана аж до самої його смерті, а також ця риса проявляє себе у літературних серіях («Відьмак», «Дюна» тощо).

Біографія як жанр, закономірно, має свої норми та певні правила. Це детально було висвітлено дослідницею Герміоною Лі, і з-поміж інших правил написання біографії вона виокремлює одне дуже важливе: зміна обсяг біографії не впливає на її суть, оскільки, наприклад, «біографісти, які були знайомі з тим, чию біографію складають, прагнуть сконцентруватися на тій частині життя, якою були свідками», і тому «тотальне охоплення не є незмінним правилом» [10, с. 8]. Це те, що, на нашу думку, дозволяє авторам використовувати біографії реальних історичних постатей у своїх художніх текстах, інтегрувати їхні образи при цьому не втрачаючи у якості, скільки б матеріалу і яку частину життєвого шляху вони б не перенесли у свій текст.

Паула Бекшайдер зазначає, що «найбільш непомітна людина в біографії є найбільш сильною», і ця людина, на думку дослідниці, – це автор [8, с. 3]. З одного боку, зазначає дослідниця, якщо ми «помічаємо» автора, тоді ми відчуваємо «штучність» створеного тексту [8, с. 3], однак з іншого – ми ризикуємо «забути, наскільки в біографії більше інтерпретації, ніж фактів і чому це так важливо» [8, с. 3]. Наше дослідження присвячене не власне біографії як нон-фікшену, а біографії у фікшені: в цьому контексті не є суттєвою проблемою «помітити автора», оскільки це загальноприйнята умовність художнього твору, для пов-

ноцінного сприйняття читач і має «забути», що текст, який він читає, є вигадкою; однак, як не парадоксально, проблема «забути інтерпретацію» залишається. Дещо, правда, видозмінено: біографіста можна звинуватити у неякісній роботі, вигадиванні фактів чи заангажованій інтерпретації; персонаж чи персонажка художнього твору ж таке право має – і це може слугувати, наприклад, додатковою характеристикою для образу. Однак постає проблема: що для тексту означатиме, коли в ньому поєднуються біографія фікційна і біографія нефікційна? І головне – яким чином можна поєднати «голос біографіста» (за Бекшайдер) з наратором у художньому тексті?

Таке поєднання фікційної наративної канви із нефікційними біографічними есе ми спостерігаємо у романі Софії Андрухович «Амадока». Безумовно, наявність біографічної складової у тексті «Амадоки» відзначається дослідниками. Так, Ірина Тарку [11, с. 54] згадує про Віктора Петрова, біографічне есе про якого утворює окремий розділ в романі, однак не розглядає це зі структурного погляду. Тетяна Гребенюк згадує біографічний вимір тексту у контексті «нової щирості», риси якої вбачає в «Амадоці». На думку дослідниці, «оповідь серйозна й виважена, подекуди позначена включенням філософських узагальнень, авторськими відступами про долю України й українців у історичних катаклізмах ХХ століття» [2, с. 135]. Очевидно, під «авторськими відступами» мається на увазі як раз застосування структури біографічного есе, оскільки авторка не вписує себе в роман і може подавати подібні відступи лише використовуючи образи персонажів тексту.

**Виклад основного матеріалу.** В нашому дослідженні ми сфокусуємось на інших персонажах, біографічний текст яких використовується для побудови структури роману. У фокусі нашого дослідження перебувають Баал Шем Тов, Йоган-Георг Пінзель та Григорій Сковорода, образи яких представлені у розділі «Бажане», який у структурі роману передує розділу «Непроникне». Таким чином у площині одного тексту авторки ми спостерігаємо певну динаміку, розвиток цієї структури: у розділі «Бажане» елементи структури біографічного есе інтегровані у художній текст, доповнюють власне сюжет роману, переплітаючись з історією Романи і Чоловіка, наприклад, скульптура святого Онуфрія Йогана-Георга Пінзеля, з біографією якого в тому числі і пов'язаний цей розділ, відіграє важливу роль у центральній сюжетній лінії розділу і слугує для побудови зв'язку з попередніми частинами роману. Тобто,

іншими словами, перетворюється на повноцінний художній образ, на важливу художню деталь, через яку читач може інтерпретувати історію Романи (зокрема поставити під сумнів її правдивість); розділ «Непроникне» використовує структуру біографічного есе в повній мірі для конструювання образу Віктора Петрова.

Біографія Віктора Петрова може бути сприйнята читачем як повноцінне есе, що ґрунтується на фактах з життя письменника. Причину такої відмінності у будові розділів ми вбачаємо насамперед у самому матеріалі, з яким працює авторка: так, Віктор Петров як історична постать, по-перше, хронологічно ближче до нашого часу, по-друге – у порівнянні щодо нього існує набагато більше фактів. В той час як щодо Баала Шем Това, Йогана-Георга Пінзеля та Григорія Сковорода фактів істотно менше. Власне, текст розділу «Бажане» - це спроба з'ясувати та пояснити причини цього, з'ясувати специфіку пам'яті про кожного з діячів.

Баал Шем Тов, Йоган-Георг Пінзель та Григорій Сковорода, хоч і жили приблизно в один і той самий час та всі пов'язані з територіями, що зараз входять до складу України, менше з тим в реальності ніколи між собою не перетинались. Тому місцем, де їхні життєві шляхи «перетинаються» стає як раз текст Софії Андрухович. Це поєднання не є хаотичним або дисгармонійним: з нашої точки зору, саме стильова єдність оповіді виступає тим елементом, який і об'єднує трьох настільки різних людей. Так, авторка при конструюванні біографій кожного дотримується, по-перше, структури біографії: текст кожного завершується смертю («Чому нам так хочеться знати якомога більше деталей про кожну конкретну смерть? Чому це настільки важливо?», [1, с. 523]); по-друге, виокремлює не тільки спільний простір (Україна), а також використовує однаковий набір стильових констант відносно кожного: наприклад, алюзії до творчості – скульптури Пінзеля, філософські ідеї Сковороди та вислів, написаний на його могилі, перекази про Баала Шем Това тощо. В авторському стилі чітко виокремлюється стильова домінанта: у цьому випадку нею виступає пам'ять.

В тексті пропонується своєрідна градація від пам'яті до забуття, яка втілюється у життєвих шляхах Баала Шем Това, Григорія Сковороди та Йогана-Георга Пінзеля. Для Софії Андрухович категорія пам'яті є амбівалентною та нестійкою, змінною – пам'ять може переходити у забуття, і забуття може перетікати назад у пам'ять. Ми пропонуємо розглянути єдність Баал Шем-Тов –

Григорій Сковорода – Йоган-Георг Пінзель, представлену в тексті, як своєрідний спектр, в якому художньо втілюється означений принцип.

Першим у текст авторка вводить біографічний текст Йогана-Георга Пінзеля. Як каже про нього Чоловік – «Йоган-Георг Пінзель, скульптор XVIII століття, який прийшов невідомо звідки і невідомо куди зник» [1, с. 438]. Це досить чітко задає для читача певний тон біографії Пінзеля, певна гра з традицією, оскільки, зазвичай, у біографіях чітко визначені початок і кінець; коли відбувається інакше – одразу виникає певна таємниця, що підсилює цікавість з боку читача. Чоловік як персонаж теж залучений до гри, яку з ним так само, як і з читачем веде Романа, тому виникає цікава ситуація, коли читач одночасно і залучається до гри, і спостерігає, як гру ведуть з кимось іншим. Зі скульптурами Пінзеля цікаво взаємодіє Чоловік: авторка посилається на специфіку стилю скульптора, і в цих характерних рисах Чоловік, обличчя якого понівечено внаслідок важких травм, ніби впізнає себе, бачить щось спільне з собою, бачить певну красу. Таким чином можемо стверджувати, що «пінзелевський текст» найсильніше інтегрований у текст художній. І для цього є об'єктивні причини, оскільки точних біографічних відомостей про життя Йогана-Георга Пінзеля, на чому неодноразово акцентує персонажка Романа, майже не зберіглося.

Чого як раз не можна сказати про Баал Шем Това, біографічний текст якого авторка інтегрує наступним. Баал Шем Тов і Пінзель як художні образи роману «Амадока» протиставлені одне одному починаючи від того, яким чином введені у текст: Пінзель – це повноцінна інтеграція, це проникнення у текст через образи своїх скульптур, це прямий і безпосередній вплив на сюжет роману; Баал Шем Тов – це введення у текст переказів про нього, перший з яких, в якому фігурує його дружина, з'являється на с. 492. Навіть візуально оповідь про Баала Шем Това завжди відокремлена: це завжди короткі абзаци, відокремлені від решти тексту.

«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”» [1, 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, [1, с. 498]). Якщо ж у розповіді про Йогана-Георга Пінзеля важливими були акценти на його

скульптурах, 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 є важливі поняття, релігійні категорії у хасидизмі. Роль цих понять, уведених у текст, полягає насамперед у тому, щоб підкреслити релігійну іншність Баала Шем-Това, адже в християнстві, яке є найбільш розповсюдженою релігією на території України, *саме таких* категорій немає (проте є подібні), і саме тому акцент робиться на їхній інтерпретації у хасидизмі.

«Але чи потрібно знати щось про саму людину і її життя? Хіба не вистачає дерев'яної, поточної шашелем голови янгола з відрізнаним носом?» [1, с. 497]. Саме таке питання ставить Романа щодо життя Йогана-Георга Пінзеля, і це – головне питання щодо життя скульптора, адже він, по суті, лишився у 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.

Однак протиставлення у тексті не є настільки категоричним, наскільки може видаватися на перший погляд. Романа, в ході своєї оповіді, знаходить і спільні риси між Йоганом-Георгом Пінзелем та Баалом Шем Товом. Так, наприклад, одна з них – це наявність послідовників, у другого – як релігійного діяча, що закономірно, у першого – учнів, які переймали майстерність скульптора. Однак більш помітна і значуща – це зближення людини з богом. «І діяльність їхня, і сенс їхніх життів був спрямований у трансцендентне. Обоє були тісно пов'язані із релігією, хоча й кожен зі своєю. Обоє робили Бога ближчим до людини, а людину – до Бога. Чи був би котрийсь із них визнати подібності між ними?» [1, с. 495]. Саме так зіставляє їхні життєві шляхи оповідачка Романа, таким чином ніби беручи на себе відповідальність «визнати подібність», і, очевидно, запрошує читача до своєї дискусії. Саме використання релігійного виміру відкриває можливість органічно ввести біографічний текст Григорія Сковороди.

Його біографічний текст вводиться в текст останнім з трьох. Григорій Сковорода вперше зга-

дується на с. 501, і те, що відрізняє його від двох попередніх діячів – це те, що його вводить в текст не Романа. Таким чином структурно для історії Романи біографічний текст Григорія Сковороди виступає певною силою, яку вона не може контролювати цілковито, яку вона має взяти під контроль. Це виражається в її психоемоційній реакції, адже коли Чоловік «говорить про Сковороду», Романа смикається, її «голос зраджує злість», вона «пирхає з презирством» тощо. Простір Сковороди у тексті окреслюється досить виразно: так, Романа каже, що «можна гіпотетично припустити, що двоє попередніх персонажів могли принаймні чути про існування одне одного, то Сковорода, звичайно, належить до планети, відірваної від двох попередніх планет іще мільйоном світлових років» [1, с. 503]. Його простір, з точки зору Романи, постає немов якась інша планета відносно простору Пінзеля та простору Баала Шем Това. Цікаво, що саме в контексті Сковороди Романа раптом згадує Віктора Петрова, посилаючись на його визначення епохи бароко та преромантизму. Це може бути інтерпретовано як раз як повернення контролю над історією, оскільки, як ми знаємо, про Петрова Романа планувала розповісти Чоловікові; Сковорода був введений у історію з його ініціативи.

Романа зазначає: «Природно, що трактування Бога в юдаїзмі і православ'ї надто різні», однак «і Баал Шем Тов, і Сковорода розмовляли з Богом, як людина розмовляє з людиною: чули Його слова, бачили Його усміх, відчували на собі Його любов» [1, с. 504]. Світогляд Григорія Сковороди, на думку Романи, викликав би спротив в Баала Шем Това, адже «Сковорода багато почерпнув від пантеїстів» [1, с. 504], і тому шукав Бога у самому собі, щоб знайти у світі. За переконаннями Баала Шем Това як послідовника юдаїзму, таке бачення Бога – ересь, оскільки навіть бачення Бога як Всесвіту – це звуження поняття Бог, яке є більшим навіть за Всесвіт. Богу «можна тільки віддатися» [1, с. 505], однак Романа акцентує на тому, що ідеї пантеїзму привели Григорія Сковороду до прагнення «розчинитися» у світі, тому він, на її думку, не такий вже й відмінний у своєму баченні від Баала Шем Това. Також Романа посилається на поняття, яким послуговується Григорій Сковорода – «біс нудьги» [1, с. 515], і зазначає, що, у своїй сутності, цей «біс нудьги» схожий на ацвут Баала Шем Това, що додатково вказує на їхню подібність. Однак в розумінні святості, що є важливою категорією релігії, вони все ж розходяться: «для Баал Шема недорікуватість і протакуватість певний час були маскуванням, при-

криттям, що захищало його святість від поглядів, рук і язиків грішників, то для Сквороди його «дурість» і є суттю святости, найчистішою святістю уповні. Він винайшов для себе формулу абсолютного щастя, шукаючи відповідей у запереченнях і протилежностях: мудрість – у дурості, велич – у ницості, багатство – в бідності, любов і близькість – у віддаленості й розлуці» [1, с. 512].

Романа проводить порівняння як між Баал Шем Товом та Пінзелем, так і Баал Шем Товом та Сквородою. У першому випадку це порівняння, яке базується на згаданій «легендарній реальності» Баал Шем Тоба та дуже обмеженій кількості інформації щодо Пінзеля («тиші»): «Звичайно, якщо порівнювати тишу навколо Пінзеля і легендарну реальність меджибізького цадика, різниця полягає в 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» [1, с. 498]. У другому випадку у слова Романи Софія Андрухович навіть закладає певну іронію (радше – самоіронію): «Про Бешта і Сквороду існує більше матеріалів, а отже, більше можливостей для спекуляцій. Відмінність культур, особливостей історій та історичних обставин загалом, які впливали на кожного, відмінність їхніх світоглядів, вірувань і мудрувань, відмінність джерел – усе це робить пошук паралелей ризикованим і безглуздим» [1, с. 503].

Так, 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, а Григорій Скворода постає тут насамперед як носій культури власне української. Коли ми аналізуємо біографічний текст в такому ключі – питання простору стає дуже важливим, адже через поєднання культури і простору в романі «Амадока» зображується взаємодія різних культур на території України, утворюється самобутній культурний простір, саме через такий зв'язок – можливість утворення цього зв'язку – зображується культурне різноманіття, і разом з тим (через образ Григорія Сквороди) відтіняється самобутність 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 тим простором, у якому на рівні межитекстових зв'язків ця взаємодія відбувається. І саме стилістична єдність дозволяє утворити з непов'язаних

між собою історій цільний текст, у якому біографії, трансформовані в художні образи, вступають у зв'язок між собою.

Першою описується смерть Йогана-Георга Пінзеля. «Про Пінзелеву смерть ми вже говорили багато. Тільки вона нічого нам не сказала у відповідь. Про Пінзелеву смерть відомо тільки те, що скульптор помер <...> дехто з дослідників вважає, що Пінзель помер у доволі молодому віці – мовляв, йому було близько 45 років» [1, с. 521]. Власне, з цього твердження можна зробити висновок, що смерть скульптора не має особливих відмінностей від його життя: про неї так само відомо дуже мало. І навіть у смерті знаходиться місце для спекуляцій і дискусій, зокрема, щодо віку: Романа ставить під сумнів те, що митцю дійсно було всього 45 років на момент смерті, адже, за її словами, дослідники посилаються на «вік дружини» та «виразну сексуальність його робіт». На користь того, що Йогану-Георгу Пінзелю було більше, ніж 45 років на момент смерті, Романа наводить аргумент, який, знову-таки, базується на роботах скульптора. Якби йому було 45 років, «у такому разі він мав би прибути до Бучача десь у віці двадцяти років, ще зовсім юним і неопереним» [1, с. 521], однак його роботи, створені у Бучачі, говорять зовсім про інше – «він мав набиту руку, власний стиль і добряче розворохоблену душу» [1, с. 522], і також Романа не забуває згадати, що він не тільки був сформованим і майстерним скульптором, а ще й «був здатен навчати інших» [1, с. 522]. Тому вона припускає, що смерть застала митця у віці близько шістдесяти або навіть сімдесяти років, однак сама зазначає, що це твердження – таке ж малоімовірне припущення, як і те, що він помер досить молодим. Це твердження базується на останній скульптурі – святому Онуфрію, яку, на думку Романи, навряд міг створити німецький старець, тому вона зупиняється на думці, що «помираючи, він був уже літнім паном, але все ще міцним і діяльним» [1, с. 522].

Скульптура святого Онуфрія, яка є важливою деталлю в образній системі роману, стає такою важливою деталлю у смерті Йогана-Георга Пінзеля: Романа висловлює «спекуляцію», що саме ця скульптура могла «вбити Пінзеля». Вона пропонує кілька версій: «Пінзель остаточно виснажив себе, цілодобово працюючи над статуєю єгипетського відлюдника, забуваючи про їжу, питво та сон. Або необачно поранився різцем і заніс у кров інфекцію. Або підірвався, вперто тягаючи важезного кам'яного Онуфрія самотужки» [1, с. 523]. На жодній з версій Романа не

наполягає, але, з нашої точки зору, це набуває певного символічного значення, оскільки саме сюжетна лінія, пов'язана у романі з викраденням скульптури святого Онуфрія, для читача остаточно знищує правдивість історії Романи через надто явні невідповідності. А саме те, що викрадення та повернення голови лева, відбитої від цієї скульптури під час викрадення, послугувало приводом для знайомства з Чоловіком, Богданом; однак, за словами Романи, вона була присутня в момент, коли це сталося.

Коли авторка описує смерть Баала Шем Това – раптом виникає цікавий зв'язок між частинами роману: «Наче не бажаючи отримувати жодної допомоги, яка могла б подовжити його життя, падиак відмовився викликати із інших міст тих своїх учнів, <...> а тих учнів, які перебували поруч із ним у Мезбіжі (Меджибожі), відправив геть із міста. Тільки равві Пінхас вперся і відмовився від'їжджати» [1, с. 523]. Ім'я Пінхас добре знайоме для читача: адже саме таке ім'я має один з центральних персонажів другої частини, єврейський хлопчик, у якого була закохана Уляна. Інтерпретація цього зв'язка може бути подвійною: перша – це поглиблення образу Пінхаса Бірнбаума. Так, можливо для читача, який не сповідує хасидизм, персонаж равві Пінхаса, який відмовився полишати Баала Шем-Това в останні години його життя не є відомим, не є очевидним посиленням на цей текст; однак для батька Пінхаса, Авеля Бірнбаума, шохета, глибоко віруючої людини, ці перекази точно відомі. Можна припустити, що саме на честь равві Пінхаса він і назвав свого сина. Інша інтерпретація – це сумнів. Спроба авторки вкотре змусити читача поставити під сумнів історію, яку оповідала Романа: це Авель Бірнбаум назвав Пінхаса на честь цього равві, чи це Романа цілком вигадала і цю історію кохання, давши одному з її персонажів ім'я на честь цього равві? Незалежно від того, якої інтерпретації притримуватися, головна функція цього образу – це поглиблення зв'язку з попереднім текстом, встановлення межитекстового зв'язку вже з другою частиною роману «Амадока», переплетення таких, здавалося б, дуже різних частин в єдине ціле.

Останньою з трьох описується смерть Григорія Сковороди. На відміну від попередніх, Григорій Сковорода готувався до своєї смерті і був готовий її прийняти. Його смерть відображає його філософію: вона стала для нього актом розчинення у світі, чого він і прагнув, адже «ніби точно знав, що ввійшов крізь одні двері, а вийде крізь інші» [1, с. 526]. Його смерть найбільш зрозуміла з усіх

трьох, адже про Йогана-Георга Пінзеля ми не знаємо майже нічого, а про смерть Баала Шем Това знаємо з переказів. Смерть Григорія Сковороди описується так: «він замкнувся у себе в кімнатці, переодягнувся у все чисте, помолився, ліг у ліжко, поклавши собі під голову кілька власних рукописів, і склав навхрест руки на грудях. На вечерю він не з'явився. Наступного дня не прийшов на сніданок і на обід. Здивований господар нарешті наважився увійти до кімнати. Сковорода лежав уже холодний» [1, с. 526]. Смерть описується стримано, без спекуляцій і домислів, відображаючи глибоке і смиренне прийняття філософом неминучого.

Романа стверджує: «Починати треба зі смерті» [1, с. 521]. З одного боку в цьому прослідковується певна авторська іронія, оскільки чітко видно, що біографічний текст цього розділу побудований повністю протилежно, себто з використанням традиційної структури біографії: від початку життєвого шляху і до його кінця. Однак з іншого саме в кінці проступає четвертий біографічний текст: окрім смертей Йогана-Георга Пінзеля, Баала Шем Това та Григорія Сковороди описується смерть Віктора Петрова. До Віктора Петрова того дня, як стверджує Романа, мав прийти кореспондент від журналу «Огоньок», однак «ніде не можна знайти згадки про те, чи кореспондент «Огонька» того дня взагалі приходив» [1, с. 528]. Дружина, Софія Зерова, зайшла до кабінету Віктора Петрова і помітила, що «чоловік кудись зник» [1, с. 528], і лише потім «побачила руку, що лежала поруч із ніжкою стільця. Петров розпластався під столом» [1, с. 528]. Віктор Петров помер внаслідок інфаркту, «лікар констатував шість» [1, с. 528]. Саме цей епізод, епізод смерті Віктора Петрова, є фіналом розділу «Бажане» і слугує переходом, по-перше, до повноцінного біографічного есе, по-друге – до розділу «Непроникне». І, власне, є «початком від смерті», про який і казала раніше Романа.

**Висновки.** В романі «Амадока» застосовується жанрова структура біографічного есе: в цьому дослідженні ми прослідкували динаміку розвитку цього явища у тексті та яким чином Софія Андрухович модифікує та видозмінює традиційну модель жанру біографії. Біографічний текст використовує систему стильових констант, які дозволяють йому не тільки не відчуватися чужорідним елементом у будові тексту, а й слугують для об'єднання біографій зовсім різних, майже не пов'язаних або пов'язаних суто номінально персон в єдиний текст, перетворюючи роман «Амадока» на простір для взаємодії цих

текстів. Авторка застосовує здебільшого інтертекстуальні посилання на творчість (діяльність) згаданих людей: скульптури Пінзеля, перекази про Баала Шем Тоба, філософські ідеї Григорія Сковороди; акцентує увагу на спільному просторі – як території (Україна), так і певний культурний простір, що також слугує фактором, який об'єднує життєві шляхи цих людей. Біографічний текст у розділі «Бажане» переплетений з сюжетом твору: по-перше, окремі деталі

(голова лева у скульптурі святого Онуфрія) або образи (Баал Шем Тов, равві Пінхас) використовуються для єдності тексту роману в цілому; по-друге, «голосом біографіста» (за термінологією Бекшайдер) стає не автор тексту, а персонаж-наратор, якого автор конструює. Поступово елементи структури біографічного есе перетікають у повноцінне використання цього жанру для конструювання біографії Віктора Петрова у розділі «Непроникне».

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрухович С. Амадока. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 832 с.
2. Гребенюк Т. Художнє втілення рис ' нової щирості ' в романі Софії Андрухович Амадока. *Studia ukrainica posnaniensia*. 2021. Вип. 9(1). С. 131–144. DOI: 10.14746/sup.2021.9.1.11
3. 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.
4. 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» / за ред. В. Д. Будака, М. І. Майстренко. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. Вип. 2 (20). С. 110–114.
5. Крупка Л. Роман Софії Андрухович "Фелікс Австрія" як родинний наратив. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Вип. 4(4). С. 29-33.
6. Крупка М. "Я" та "інший": простір інтимності в романі Софії Андрухович "Сьомга". *Слово і час*. 2008. Вип. 8. С. 40-47.
7. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / пер. з франц. Є. Марічева. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
8. Bacscheider P. Reflections on Biography. Oxford: University Press Oxford, 1999. 289 p.
9. Fowler A. Kinds of literature : An Introduction to The Theory of Genres and Modes. Oxford: Clarendon, 1982. 357 p.
10. Lee H. Biography: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2009. 170 p.
11. Tarku I. Family frames of the Russo-Ukrainian war in contemporary Ukrainian literature. *Australian & New Zealand Journal of European Studies*. 2022. Vol. 14 (4). pp. 47–58.



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 03.02.2026  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.03.2026  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 07.05.2026