

МІЖ ПАМ'ЯТТЮ І ВИТІСНЕННЯМ: РОЗЩЕПЛЕНИЙ СУБ'ЄКТ В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РОМАНАХ ПРО ДРУГУ СВІТОВУ

Стаття присвячена порівняльному аналізу романів «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко та «Амадока» Софії Андрухович у контексті студій пам'яті й літератури травми. Обидва тексти осмислюють досвід Другої світової війни, родинну пам'ять, замовчування та витіснення травматичного минулого, водночас пропонуючи принципово різні моделі наративної організації й репрезентації суб'єкта. Роман Забужко вибудовується навколо пошуку об'єктивної історичної правди, моральної відповідальності та можливості відновлення справедливості через оповідь. Натомість «Амадока» Андрухович деконструє цілісний історичний наратив, акцентуючи на фрагментарності пам'яті, ненадійності оповідачів, розщепленій ідентичності та множинності суперечливих версій минулого. Особливу увагу приділено функціонуванню родинної пам'яті, мовчанню як захисному механізму травмованого суб'єкта, взаємозв'язку пам'яті й влади, а також способам конструювання індивідуальної та колективної ідентичності. Можна констатувати, що «Амадока» вступає в продуктивний діалог із романом Забужко, переосмислюючи його етичну та наративну модель і пропонуючи складніше бачення пам'яті як простору невизначеності, травми й конкуруючих інтерпретацій минулого.

Ключові слова: українська література, пам'ять, травма, ідентичність, українсько-єврейські стосунки, суб'єктивність, ненадійний оповідач, проза про Другу світову війну.

Між публікацією роману «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко (2009) і «Амадока» (2020) Софії Андрухович лежить відстань в одинадцять років – забагато як для сучасників, що перебувають в синхронному вимірі. Між цими текстами багато спільного¹: обидва написані жінками, обидва так чи так стосуються теми Другої Світової, обидва багатофігурні, зі складною композицією, з кількома часовими лініями, з кількома поколіннями персонажів і кількома локаціями, що означають вісь Захід – Схід. Для обох характерні експерименти з різними наративними техніками або різними стилями. Критики відзначають і виразніші паралелі, наприклад, історія єврейських дітей: знайденої в криївці дівчинки Фейги Бірнбаум, всиновленої офіцером НКВД, і Павла Бухалова, всиновленого після самогубства його матері Леї Гольдман в радянській в'язниці. Насправді таких паралелей значно більше, аби вважати це випадковим збігом. Топос таємниці, в романі Забужко означений через ритуал закопування секретів, а в Андрухович – через влаштований у хаті Фрасуляків сховок, що перетворюється на символ моторошних родинних таємниць. Архіви, в яких працюють Павло Бухалов і Романа – дарма, що це різні архіви, їх об'єднує катастрофічна неповнота і неможливість реконструювати історію як об'єктивний перебіг (його й не існує, цього об'єктивного перебігу, натомість є множина приватних оповідей, розказаних подеколи ненадійними оповідачами). Це родинні фотокартки, любовним вдивлянням у які починається і завершується «Музей покинутих секретів» і валізи з якими перекидають із місця на місце персонажі «Амадоки», що їх жахає перспектива дізнатися правду про минуле свого роду. Це «зві-

¹ В одному з інтерв'ю Софія Андрухович згадує про «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко як про читаний текст [11] <https://craftmagazine.net/sofiya-andruhovich/>.

ряча» метафорика в обох романах: Адріян Ортинський з «Музею» бере собі псевдо Звір, пишаючись своєю здатністю уникати небезпеки, а в «Амадоці» звірині образи стосуються чоловіків, загнаних у пастку: Пінхас ховається під ганком у Фрасуляків, і спочатку Уляна думає, що то їжак; також Пінхас, що реве, як звір, дізнавшись, що його сестра жива і Уляна йому брехала; Чоловік Романи, в якого трапляються неконтрольовані напади люті. Мауглі – так називає Дарина Гощинська посиротілих дітей, і себе серед них; капітан Красовський, який переконує Нусю, що негоже людям жити в норі, як звірі, негоже тримати там дитину. Історією про зраду називає свій майбутній фільм Дарина Гощинська, маючи на увазі не тільки подвійного агента «Стодолю», через зраду якого гинуть його дружина і дитина, а й Павла Бухалова, що прожив чуже життя². Софія Андрухович пише історію подвійного агента Віктора Петрова, якому вдається вижити, і подвійного агента Василя Фрасуляка, якому вижити не вдається, а також Нусі, що через ревності до сестри здає капітану Красовському того, кого кохає, і Професора, що працює на Красовського, бо надто любить комфорт. Схожі також кар'єрні траєкторії енкаведистів: у Забужко капітан Бухалов отримує житло в центрі Києва за віддану службу, як і капітан Красовський у Андрухович. Нуся отримує від Красовського квартиру в Києві і кар'єрне просування племінника як винагороду за те, що здала криївку Матвія Криводяка (але передусім за Фейгу, яку всиновлює Красовський). У Забужко дружина Павла Бухалова боїться перспективи переїзду з Києва, коли становище Бухалова в органах похитнулось через скаргу і анонімку. Андрухович розвиває лінію з покаранням, відправляючи з Києва в Маріуполь службіста, що цупив листи Петрова. Топос сентиментального службіста

² Ігор Котик зазначає, що в романі Оксани Забужко «порушено дуже важливу проблему зради (під цим поглядом у романі є різні типи зрадників – Стодоля, Вадим, Юля; різні типи тих, хто загинув, але не зрадив – Геля, батько Дарини, Влада; десь на грані фолу перебувають «гергеписте бабисько», мати Влади і мистецтвознавець)» [9].

в «Музеї» втілюється через історію Павла Івановича і Ольги Федорівни, а в «Амадоці» – через історію Вікторового діда і листи Віктора Петрова. Романтичний конфлікт у «Музеї» (любовний трикутник Гельця – Ліна – Адріян) переростає в романтично-ідеологічний конфлікт в «Амадоці» – Нуся здає підпільний осередок таки не в останню чергу через ревності до сестри. Розширює Софія Андрухович також побіжно згадану Бухаловим в «Музеї» історію про дитину єврейки і шуцмана – деякі деталі вказують на те, що Романа є нащадкою Мішке, згвалтованої поліцаєм. Зрештою, дочка Бухалова Ніка є музиканткою, як і дружина Професора з «Амадоки». Навіть журналістка Лана Лялюк, яка з'являється у фінальній частині «Амадоки», підозріло нагадує іронічно перекручену Дарину Гощинську, – адже її коханий Адріян у поривах ніжності зве її Лялюсею. Всі ці історії обертаються навколо родинної пам'яті, забуття, неможливості або небажання знати, а також неможливості чи небажання бути тим, ким ти є.

«Музей покинутих секретів»: оповідь як пошук правди

З огляду на це, «Амадока» не тільки цілеспрямовано вступає в діалог із «Музеєм», а й докорінно переозначає його проблематику. Світ «Музею» тримається на динаміці мовчання / проговорення, пов'язаної з ідеєю об'єктивної, чітко визначеної правди – вона є, її можливо дошукатись, нею вимірюються траєкторії особистих доль. Персонажі в романі діляться на тих, хто чітко знає, ким є, і тих, хто цього не знає. Дарина, обидва Адріани, Ольга Федорівна знають, хто вони є, і приймають себе такими. Якщо в долі персонажа відкривається подвійне дно, що повністю міняє оптику, або його родинна пам'ять складається з конфліктних історій, він чи вона перекреслюють, відкидають один наратив заради іншого. Таким є Павло Іванович Бухалов, який раптом дізнається, що він нерідна дитина – більше того, його названий батько причетний до загибелі його рідних батьків. Але такою є і Владка Матусевич, дитина батька, чия родина причетна

до українського підпілля, і дитина матері, чия родина причетна до розкуркулення і Голодомору. Владка Матусевич – батькова дочка з народження і вибору: Нінель Устимівна виявилася також поганою дружиною і матір'ю, що полегшило вибір сторони. Але ми бачимо цю історію з перспективи Дарини Гощинської, і в межах цієї перспективи Владка не є роздвоєною, у неї немає проблем із самоозначенням. А все ж вона є зламаною – через свої неправильні вибори, через чоловіка Вадима, цинічного, продажного політика, від якого вона, як підозрює Дарина, хотіла піти й не наважувалася. Зрештою, її смерть у тих етичних координатах, що їх окреслює Дарина, є викупною жертвою – за невинноубитих в часи Великого Голоду. Але якою була б історія Владки Матусевич, якби Нінель Устимівна виявилася доброю матір'ю і відданою дружиною, залишаючись при цьому послідовною комуністкою?

В цьому сенсі цікаво подивитися, хто в «Музеї» контролює наратив і як прописується оця динаміка проговореного і непроговореного. На перший погляд здається, що Оксана Забужко весь час залишається в межах добротного послідовного реалістичного письма, ретельно працюючи з документами й нерідко вдаючись до розлогих публіцистичних відступів (Забужко неперевершена есеїстка, і це не дивно, що її оповідачка час від часу вислизає крізь шпарину ліризованого монологу в історіософські чи морально-етичні екскурси – вона ж-бо є журналісткою, тому таке перемикання є органічним і не викликає спротиву у читача). А проте несподіваний відступ у містику, замасковану під фізику (розділені на двох спільні сні, голоси з потойбіччя, мертві, що буквально волають про свої непрожиті і неоплакані життя, – це все пояснено через теорію хвиль, через «залипання» інформації в часі) звучить дисонансом на тлі умовно міметичної оповіді. Проте тільки на перший погляд, адже Забужко вибудовує дуже послідовну і дуже аргументовану концепцію трансляції правди про минуле. Недарма в романі згадано не тільки хронологічно задокументовані хвилі палення архівів (1954 року, після смерті Сталіна, і 1991 року, після здобуття Незалежності), а й справу

Погружальського, коли згоріло, як бідкається до Адріана Дарина, шістсот тисяч одиниць зберігання, серед яких – історичні літописи, а також архів Центральної Ради [6, с. 709]. До того ж навіть паперові сліди, коли йдеться про політичні справи чи рішення, як натякає Дарині Павло Іванович, могли бути сфальсифіковані чи перекручені. Себто, СРСР доклав усіх зусиль, аби знищити документи, фальсифікувати історію, позбавити пам'яті. Ідеться як про знищення інституцій, так і знищення людей, носіїв спогадів – пам'ять, за Яном Ассманом, не тільки культурну, а й комунікативну [16, с. 36-40]. З огляду на це, Забужко досить послідовно протиставляє *history* та *story* – якщо не залишилось інституалізованої, зафіксованої в документах історії, то єдине, на що можна розраховувати, – це приватна оповідь, зіперта на спогади, речі і здогадки³. Наратив про минуле постає з невербальних слідів – фотокарток, речей, збережених практик. І виводяться ці невербальні сліди в площину публічного знання через тих, хто розповідає історії – в «Музеї» це журналістка (розслідувачка + письменниця) Дарина Гощинська. І якщо Дарина розповідає переважно історії людей, то антиквар Адріян Ватаманюк розповідає історії речей. Показово, що поділ на системних і антисистемних персонажів теж досить чіткий і виразний: колишня партійна номенклатура і службісти, як і нинішні цинічні політики, прагнуть знищити не тільки пам'ять, а й правду: Павло Іванович слухняно палив архіви, як підозрює Дарина, а Вадим досить послідовний в тому, щоб довести – правди не існує, існують лише інтереси сторін. Себто, системній брехні чи замовчуванню протистойть контрнاراتив, збудований на правді – правда об'єктивно існує, на неї можна спертися у своїх уявленнях про себе, громаду чи світ. Розмірковуючи про історичне мислення, Войцех Вжосек звертає увагу на той спосіб, в який метафори дзеркала, істини пов'язані

³ Ярослав Поліщук наголошує, що «в конкретному вимірі героїв Оксани Забужко минуле постає чимось, що слід відпокутувати, створивши з нього “сторі”, тобто поєднавши в логічний, переконливий зв'язок окремі суперечливі повідомлення, які лишилися в історії» [10, с. 190].

з іманентним «зороцентризмом» європейської традиції, що спирається на кореляцію між знанням і баченням. Вже в античних часах безпосередність істини «розуміли як засновану на доторку до видимої дійсності. Розуміння історичного пізнання на підставі метафори дзеркала оприявнює другий домінуючий спосіб, в який артикулювався – як це називає Козеллек – наївний реалізм. Ідеї «безстороннього дзеркала» та «голої правди» виражають саме таку філософію і метод історичного дослідження» [5, с. 237]. Таким є уявлення про правду в «Музеї» – намацальну, об'єктивну, таку, що може бути віддзеркалена в оповіді без спотворень і перекручень.

Саме тому ідея правди органічно пов'язана з ідеєю справедливості – світ «Музею» телеологічний, він спирається на принцип винагороди за стійкість і вірність собі. Така винагорода поширюється на всі сфери життя – публічне і приватне улягають єдиному морально-етичному принципу, нечесність із родиною обертається нечесністю в соціальному житті і неуспіхом у професійному, і навпаки. Дарина Гощинська в цьому сенсі є взірцевою персонажкою – улюблена справа, ніжний партнер, вірні друзі в її житті є тому, що вона залишилася вірною своїм принципам, а ще тому, що вірними своїм принципам були її батьки. Натомість талановита й успішна, але нещаслива з Вадимом Влада гине не тільки за гріхи материного роду, а й тому, що обрала «неправильного» чоловіка. Так само, через «неправильного» чоловіка, гине Гельця Довган. Адріян Ватаманюк зрікається себе, коли кидає науку заради шматка хліба – все ж, йому незле ведеться, бо має улюблену роботу і кохану жінку. Адріян Ортинський мріє про Гельцю, але спить з Рахелею; він гине в боротьбі, залишаючись вірним своїм побратимам, хоч і не був вірний своєму кохання, і продовжує жити у своїх нащадках, отримуючи пророцтво про те, що кров його буде в Києві. Проте тут важить також гендерний нюанс. У світі «Музею» вірні собі чоловіки помирають, а ті, хто зважується чи охоче йде на компроміс, продовжують жити. Натомість вірним собі жінкам подеколи вдається вижити. Оксана

Забужко будує свою оповідь передусім навколо морального вибору, й ця етична перспектива чи не найяскравіше виявляється в історії Миколи Семеновича, який ніколи вже більше нічого вартісного не напише, бо списався в доносах до КГБ («Не напише він нічого про той «маловідомий пласт нашої культури» [...] не напише тому, що один раз він усіх тих людей вже описав – у доносах») [6, с. 457]. Що цікаво, Софія Андрухович продублює цей момент історією Віктора Петрова: на запитання молодих наївних комуністок, чому Петров не напише спогади про всіх тих письменників, Петров мовчить, а Софія відповідає, що він уже написав – у КГБ [2, с. 708].

У фінальному епізоді «Музею» Дарина ловить себе на непоясненній симпатії до Павла Івановича: «А може, річ у тому, що я просто люблю лузерів? Принаймні совкових люблю точно – в тій-бо системі тільки лузери й були симпатичні» [6, с. 722]. Історія лузера Павла Бухалова не є центром оповіді, адже Оксана Забужко вибудовує наратив навколо етичної перспективи, що орієнтується на вірність людини своїм принципам, – саме тому в центрі Дарина. Вельми показовим є фінал, візуально підсилений зображенням на обкладинці – Дарина дізнається, що вагітна: життя перемагає тому, що в світі потроху відновлюється лад, але це відновлення можливе завдяки правильному моральному вибору персонажів. З огляду на це роман дивовижно оптимістичний, попри нестерпну важкість теми – він дає надію не тільки на тривання життя, а й на справедливу винагороду за правильні вчинки. Контроль наративу – таки за тими, хто знає правду і вірний їй. Отже, «Музей» перебуває в межах перспективи, яка окреслює світ як телеологічний, ієрархічний, етично визначений.

Ненадійні оповідачі і проблема контролю над наративом

Натомість Софія Андрухович в центрі оповіді цілеспрямовано ставить лузерів – роздвоєних і розчавлених, слабких і надламаних, непослідовних та ірраціональних. В «Амадоці» немає взір-

цевих персонажів, що втілювали б моральний ідеал або могли стати рольовою моделлю (такою моделлю в «Музеї» є Дарина для Ніки). За винятком хіба Матвія Криводяка, що в смерті своїй подібний до Христа – прив'язаний до сосни померлий чоловік із прозорою шкірою, крізь яку просвічують внутрішні органи, а особливо непомірно велике серце. Проте велике серце тут – не метафора, а іронія: «Він робив дуже багато доброго, – думала Уляна. Сказати, що він був доброю людиною, вона не могла б. Хоча й поганим також його не назвала б. Вона думала про нього як про машину або велику комаху з жалом, яка з'явилася серед людей» [2, с. 333]. Цей кафкіанський образ надивовижу точно окреслює стратегію Софії Андрухович щодо зображення персонажів – вони можуть бути вкрай відразливими людьми, але робити багато доброго, і навпаки – вони можуть бути дуже симпатичними (красивими, освіченими), і при цьому коїти страшні злочини. Читачеві важко визначитися зі своїм ставленням до персонажа або події через ненадійність нараторів і складність мотивації, що подеколи має подвійне чи потрійне дно. Андрухович постійно перемикає перспективу, сіє сумніви, розхитує читачеве уявлення про світ – вочевидь, націлена не так на окреслення відповідей, як на постановку питань (і їх насправді чимало, як для роману, цих питань, які ідуть без пауз і без відповідей). Взяти хоча б, до прикладу, Василя Фрасуляка – лайдак, нерідко жорстокий до дружини і доньок, ризикує своїм життям і життями своєї родини, рятуючи оунівця Гоголю, а потім знайомих і незнайомих євреїв. При цьому він служить в загонах допоміжної поліції, спеціально створених, аби цих євреїв нищити. Правда, він нікого не вбиває власноруч, «лише» копає могили і допомагає грабувати трупи. І він залишається вірним Криводякові, якого Тернопільський провід ОУН хоче ліквідувати через його непримирненість і принциповість щодо расового питання. Фрасуляк – подвійний агент: він не може піти з поліції, бо йому наказано залишатись і наглядати за Якимчуком, а ще, імовірно, він продовжує робити те, що робив розстріляний Гоголя, себто фіксувати

пересування німців. Ця історія в цікавий спосіб буде доповнена словами Красовського, який розповідає Нусі про взаємодію радянських партизанів з упівцями – попервах одне на одного не нападали, визначивши німців як спільного ворога. Андрухович при цьому робить спробу відцентрувати мотивацію персонажа співвіднесенням із певним умоглядним етичним ідеалом: «Ти не міг знати, чому він пішов у загін добровільної поліції – через обіцянку винагороди? Гарантію безпеки? Через погрози його родині? Він боявся за доньок? Вважав, що тільки таким чином насправді можна буде щось змінити – для себе, для сім'ї, для всіх людей? Тому що хотів відчувти владу? Уліг впливам? Вірив, що тільки так повинен вчинити свідомий чоловік? Ненавидів більшовиків? Був злий на жінку? Поважав німців? Зневажав євреїв? Поважав конкретного єврея? Зневажав себе? Думав, що зможе таким чином комусь допомогти, когось врятувати?» [2, с. 275]. Але така орієнтація на умоглядний етичний ідеал, у світлі якого Фрасуляк неминуче постає пособником нацистів і мародером, – це тупиковий хід, обманний випад. Андрухович ніби запрошує читача приєднатися до мисленнєвого експерименту: як зміниться перспектива, якщо взяти до уваги тільки один факт із життя персонажа (а саме – службу в поліції) і оцінити його за щонайстрогішими етичними стандартами, не враховуючи інших факторів (а саме – порятунку євреїв із ризиком для свого життя і життя своєї родини та шпигунську діяльність)?

Зберігаючи симетрію, Андрухович доповнює історію Фрасуляка дзеркальною паралеллю. Амель Бірнбаум є чоловіком посправжньому добрим, достойним і шанованим. Його застереження зумовлені глибиною його переконань. Він забороняє бачитися своєму синові Пінхасу і Фрасуляковій дочці Уляні, бо його непохитна моральна впевненість спирається на уявлення про доладність світобудови, різні виміри якої не мають перетинатися: «Світ впорядкований, і впорядкований він, на щастя, не людьми. Цей порядок мудрий і єдино можливий. Якщо його не порушувати, людина житиме в щасті та спокої, на радість собі й іншим.

Є речі, в яких нібито не закладено нічого злого, але вони просто неможливі, їх не можна допускати. Є стежки, яким не можна перетинатися. Є світи, які можуть існувати лише відокремленими один від одного» [2, с. 239]. Андрухович таким чином у дуже цікавий спосіб описує ефект сліпої плями: є життєві вибори людини, що спираються на освячені традицією приписи, правила і заборони, і є соціальна практика, що постає з реальної взаємодії, хоч подеколи ігнорує традицію. Ідеальний світ Авеля Бірнбаума навіть не є довоєнною даністю – він є візією бажаного, що передбачає не-взаємодію, не-перетин, не-дотикальність («Бажане», «Непроникне» і «Дійсне» – це не тільки назви окремих розділів роману, а й рамка розуміння, спосіб прочитання сплетених в «Амадоці історій»). Але цей світ, як його уявляє собі Авель, не є закритим, – він вразливий, крихкий і рухомий: гойка, що підглядає за шхітою, стане гойкою, що візьме до рук халеф. Знаком такої взаємодії різних світів стає паркан (той самий, через шпари в якому Уляна підглядає за Авелем) – така собі ілюзорна перепона, що нічого не приховує, не розділяє, і, що найважливіше, не рятує. Ганна Улюра, аналізуючи проблематику роману, замислюється над уявленнями, що лежать в основі такого світогляду: «Та невже ця гіпотеза справді полягає в тому, що *«людям різної крові і різної віри»* не можна змішуватися, що спроби поєднати такі життя ці самі життя винищує й за порушену заборону розплачуватимуться нащадки? Яке жорстке й імморальне, так, саме імморальне, послання. Саме воно тут звучить? Чистих від нечистих знову відокремлюємо?» [12]. Коли подумати про причини появи таких уявлень, на думку спадають і спроба триматися за «нормальну» реальність не порушеного війною світу, і зафіксована в юдаїзмі вимога ритуальної чистоти (тахара), що впливає з ідеї незмішування, розділення⁴, а отже, ставить цілісність

⁴ Як зазначає Мері Дуглас, атрибутом Божества є святість, а «гебрейський корінь *k-d-sh*, який зазвичай перекладають як Святий, базується на ідеї відокремлення. Усвідомлюючи складність перекладу *k-d-sh* безпосередньо як Святий, версія Старого Завіту Рональда Нокса використовує

світу в залежність від поведінки людини з огляду на морально-ритуальну структуру реальності. Можливо, річ також у зневазі й неприязні, що її відчував Бірнбаум до Фрасуляка: «Чи помічав його Авель? Чи зневажав він його? Чи вважав він, що Василь заслужив на можливість бути свідком того, як Авеля не стане? Чи навпаки – це була найбільша з несправедливостей, найтяжча дикість: бути приниженим, знівеченим і вбитим на очах у Фрасуляка?» [2, с. 289]. Проте насправді причиною сліпої плями, що не дозволяє Авелю бачити реальність, в якій кривно, релігійно, культурно різні світи змішуються і взаємодіють, є страшна трагедія, про яку в його родині воліють не говорити. Коли Авель повернувся з війни, він виявив, що після погрому з п'яти його дітей живою залишилась лише одна донька, яка відтоді втратила дар мови і весь час ховалась. Ефект сліпої плями стає захисним механізмом для психіки, що ладна зісковзнути в божевілья під тягарем невимовного: «Коли Авель запитав у Пуи, де діти, Пуа запитально на нього поглянула і у відповідь перепитала: які ще діти? Ось лежить Нехамке, вона дуже втомилась, їй треба спати. Авель спершу наполягав, навіть кричав на Пуу. Він тисячу разів перерахував імена зниклих чотирьох, тримаючи щоки дружини в своїх долонях і торкаючись кінчиком свого носа її носа: де Ривка, де Буна, де Фроймке, де Йокі? Де Ривка, де Буна, де Фроймке, де Йокі, Пуо? Пуа не запліщувала очей, але Авель знав, що вона на нього не дивиться. Так само, як не чує імен, які він називає, хоча не закриває вух» [2, с. 243]. Авель воліє не помічати реальності, де світи проникні, де вони змішуються і взаємодіють, бо ця реальність убила його дітей. Він спирається на те єдине, що в змозі контролювати – образ світу у своїй голові, де існують межі і дистанція. Шукаючи Уляниного розуміння, Авель запрошує її

вислів «виокремлений / встановлений окремо» [23, с. 8]. І навпаки, слово «перверзія» показове в сенсі неправильного перекладу рідкісного гебрейського слова *tebhel*, що має значення змішування і плутанини [23, с. 54]. Отже, святість вимагає, аби різні класи речей не були змішані, й передбачає відокремлення різних категорій творіння [23, с. 54].

до перетворення уявного на реальне. Так само, як його син Пінхас, знемагаючи від кохання, але не в змозі піти наперекір батьковій волі, запрошує її до підміни реального уявним: «Він давно хотів їй сказати дещо, хотів із нею домовитись, але зовсім не знав, яким чином зробити це, щоб не порушити заборони. Він хотів поділитись із нею своїм винайденим способом, з допомогою якого вони зможуть бути поруч, коли тільки заманеться, і ніхто не буде мати нічого проти. Нехай вона, Уляна, теж уявляє, що Пінхас робить тієї чи іншої миті, і нехай насправді вірить, що це не вигадка, не фантазія, що вони просто знають усе до найменших подробиць одне про одного, що вони здатні одне одного відчувати на відстані. І таким чином їх ніколи не розлучать» [2, с. 256]. Ця свідомо обрана сліпота Авеля, його спроба скасувати хаотичну реальність впорядкованим космосом помисленого, призведе до загибелі його самого і його родини. Він продовжує бути шанованим членом єврейської громади, а образ світу в його голові продовжує бути доладним і збудованим на етичних засадах, в якому захистом є довіра до своїх і дистанціювання від чужих. Дисципліновано виконуючи настанови Юденрату, він прямуватиме до місця своєї страти: це будуть свої, що зрадять, сподіваючись таким чином врятуватися самим, і це будуть чужі, що спробують врятувати його дітей.

Світ, якому відданий АVELЬ, нагадує світ «Музею покинутих секретів» – попри все, там панує принцип справедливості і винагороди за відданість етичним ідеалам, тому що він визначається об'єктивною правдою, що лежить в його основі. Натомість світ «Амадоки» хаотичний і розламаний, виживання тут є випадковістю. Зрештою, помирають усі: й добра людина АVELЬ Бірнбаум, і Василь Фрасуляк – погана людина, що намагалася вчинити добре, і непримиренний Матвій Криводяк, якого по смерті вважатимуть мало не святим. Помре навіть генерал Красовський – в глибокій старості, правда, паралізований і неспроможний говорити, споглядаючи власноруч зібрану колекцію ікон і статуй святих. І цей епізод повільної смерті Красовського в оточенні

релігійної символіки дуже промовистий: знання про мораль, усвідомлення морального закону не є автоматичною запорукою морального вчинку.

Що в «Музеї», що в «Амадоці» виживають переважно жінки. Із чоловіків – лише ті, хто є частиною системи (як Красовський і Бухалов) або ті, хто іде на добровільну чи вимушену співпрацю. Софія Андрухович дуже правильно і дуже послідовно показує інфляцію поняття справедливості, коли йдеться про тоталітарні режими. Причинно-наслідковий зв'язок, раціоналізація світу цілеспрямовано руйнуються – вбивають і тих, хто співпрацює, і тих, хто вперто стверджує відсутність власної провини. Радянський режим ув'язнює як Михайла Драй-Хмару, який заперечує всі обвинувачення проти нього, так і Петра Колесника, улюбленого учня Михайла Зерова, який виголошує проти свого вчителя промову на партійних зборах. Зрештою, ув'язнення відбуде і Віктор Петров, який вижив тому, що погодився співпрацювати з режимом.

Якщо повернутися до питання контролю над наративом в «Амадоці», ми побачимо, що тут розповідають історії не ті, хто має на це моральне право, як це відбувається в «Музеї». В «Музеї» ті, хто знають правду, мертві – саме тому трансляція правди про минуле відбувається в містичний спосіб, а трансляція цієї правди здійснюється голосом емпатичного і морально цілісного суб'єкта. В «Амадоці» ті, хто знають правду, переважно мовчать, а ті, хто говорять – ані емпатичні, ані морально цілісні. Романа – та, хто розповідає історію і та, про кого ми знаємо найменше. Цілком можна погодитися з версією Ганни Улюри, яка припускає, що Романа може бути онукою Мішке – вона має щербинку між передніми зубами, як і Мішке, і звивистий шрам на тілі від падіння з велосипеда, що римується зі слідом від удару нагайкою на тілі самої Мішке в день, коли втік Пінхас [12]. Версія Ганни Улюри про те, що Романа може бути дочкою Зої, видається значно менш переконливою – передусім через генерала Красовського, що маніакально прив'язаний до родини і не дозволив би

гіпотетичний правнуччі вислизнути з-під його контролю. Історію родини Криводяків розповідає не учасник подій, не співчутливий знайомий, навіть не байдужий сторонній: Романа пристрасна, зацікавлена, навіть обсесивно перейнята чужою історією, але це пристрасть від урази, ймовірно – від зневаги і навіть ненависті. Вродливий чоловік Богдан Криводяк, від якого в захваті всі співробітниці архіву, чимось вкрай неприємний Романі – навіть тоді, коли вона з ним спить. Це дологічне знання, сховане в тілі, дуже важливе, бо здатне, як потім з'ясується, охоплювати також минуле інших.

Романину хворобливу зацікавленість і її уразу ми можемо пояснити ймовірними обставинами появи на світ Романиної матері – дитини зґвалтованої шуцманом єврейки. Про Василя Фрасуляка відомо, що він теж був шуцманом – отже, згідно з Романиним переконанням, він не просто причетний, він винний. Отже, Романа, зважаючи на свою родинну історію, мстить на його нащадках. Проте питання виникають тоді, коли замислитися про джерела Романиної поінформованості. На запитання Слонової, чи вона зі Львова, Романа заперечно хитає головою. Проте вона дуже добре знає побут, обставини, ландшафти, речі, слова і людей, тож можемо припустити, що Романа місцева, себто з Бучача. Про це свідчить вигадана історія її знайомства з Богданом, що відбувається на тлі порятунку статуї святого Онуфрія. Ця історія не про Богдана, а про Роману – вона знаходить схожок зі статуєю і зрештою рятує як статую, так і замлілого від клаустрофобії в підземних переходах Богдана. Прикметна деталь – перекупника культурних цінностей й історичних реліквій Руслана, якому спочатку довірилися Романа і Богдан, знаходять в його власній машині, застиглого в неприродній позі, з піднятими догори руками, нерухомого і холодного: як потім з'ясується, з крововиливом у мозок, після якого той так і не відновився. Така сама доля і в його спільників: одному відібрало мову, інший «белькотів щось настільки несусвітнє, що краще б і він мовчав» [2, с. 491]. Романа оповідає про диво, внаслідок якого було покарано

винних, врятовано реліквію і відновлено справедливість. Її оповідь дуже нагадує оповідки про Баал Шем Това, що їх Пінхас розповідав Уляні – оповідки, в яких диво було можливе саме тому, що світ був огорнутий Божою волею і збудований на етичних засадах. Симптоматичним є шлях переозначення тіла-як-свідчення в Романиній оповіді: свій шрам вона пояснює жертвним поривом – вона рятує Богдана від удару порятованої ними статуї святого Онуфрія, натомість наодинці з собою вона згадує падіння з велосипеда літньої ночі. Романині історії – про відновлення справедливості, порятунку і допомоги, і можна припустити, що травма, з якої ці історії постали, волає зсередини несправедливості і відсутньої допомоги. Це нагадує ситуацію Мішке, яку несправедливо обмовили і жорстоко покарали і від якої втік її єдиний друг. Отже, Романине знання про Бучач питоме, а не набуте з розповідей. Частину родинної історії Криводяків їй розповідає Богдан, із яким Романа перетинається в архіві – але не аж так багато, і значно менше за свого батька. Від Професора Романа дізнається чимало, бо взаємодіє з ним довше і розмовляє більше, але Професор знає все ж менше за Роману. Правду про його родину розповість Професорові священник в саду під час похорону Професорової матері Уляни – священник буде ображений тим, що не його покликано правити поминальну службу. Професор відмовиться вірити в розповідь священника, відмовиться прийняти свою історію і озвучить її вперше лише тоді, коли в нього відбудеться відверта розмова з сином після його повернення з війська. Наріжним каменем Професорового знання стане не тільки те, що його матір убила його батька і сама намагалась накласти на себе руки, а й те, що він по батькові Бірнбаум, а не Криводяк. Зоя знає значно більше за Професора, але своїм знанням із ним не ділиться. Тим, хто поєднає дві оповіді в одне, стає Віктор – саме він, знаючи те, що розповіла йому Романа, знаходить Зою, яка доповнює історію. Віктор тут – непричетний, сторонній, медіатор; його роль дзеркалить ту, що була в його діда: дід був перешкодою в комунікації адресанта Петрова і адресата

Зерової, і ця перешкода не так спотворювала, як утруднювала комунікацію. Віктор же – вимушений адресат, ця двонаправлена розповідь (лінія Професора і лінія Зої) не його стосується і не йому призначена, але він у певний момент стає тим, на кому ці два кінці замикаються. Проте і ця цілісність двох історій позірною, адже для того, хто збирає цей пазл, вона позбавлена цінності: Віктор забуває її не тільки через перебіг ретроградної амнезії, а й тому, що в цій історії він є байдужим стороннім.

Отже, джерела Романиної поінформованості – це не тільки розповіді Богдана і Професора, знання яких про себе є далеко не повним, а озвучена ними історія і поготів – уривчаста і суперечлива. Тоді в який спосіб Романа знає про їхнє родинне минуле більше, ніж батько і син Криводяки? В «Амадоці» побіжно згадано епізод спілкування Уляни з особою у владних кабінетах, куди Уляну викликали через її активні спроби відродити релігійне життя в громаді. Також згадано роздратування Уляни через те, що так багато подробиць її життя, вочевидь, містилось у папці, що лежала на столі перед особою, і страх в очах особи, на яку Уляна замахнулась пробивачем. Тут важить точка зору: особа була не тільки захоплена почуттям власної всевладності, а й висловлювала певні моральні судження щодо Уляниного батька: «Йому посмертно дали героя ССРСР? – особа вдала, що зазирає до папки, щоб з'ясувати цей момент. – Хоча насправді він заслужовував на те, щоб бути оголошеним ренегатом!» [2, с. 457]. Себто, особа засуджує Фрасуляка не тільки з позиції влади (бо тоді б вона не ставила під сумнів нагородну політику державного апарату, частиною якого, вочевидь, вона є) – це засудження глибше, особистісніше, воно випливає з її власного уявлення про світ і з її власної історії. Романа теж говорить про родину Криводяків із позицій осуду, попри те, від початку оповідь маскується під любовний наратив: про це свідчить як її майже фізіологічна відраза до Богдана, так і відчуття співпричетності щодо Професора, а також упевненість, з якою вона хазяйнує в квартирі Професора і розпродує його речі. Вона не тільки багато знає про родину Криводяків – вона почувається морально вищою. Отже, можна

припустити, що Романа – не тільки онука зґвалтованої шуцманом єврейки, а й дочка службітки, що «вела» Уляну. Романі відомо багато, але все ж вона не знає основного – що батьком Професора був не упівець Криводяк, а єврей Пінхас Бірнбаум. І це відсутнє знання ніколи не стане тим фактором, який змінить її зневагу і ненависть на солідарність і симпатію.

Андрухович конструює дуже цікаву наративну ситуацію – це передусім розповідь про Іншого, але суб'єкт цієї розповіді хоч і зацікавлений, але не емпатичний. Історія, що маскується під любовну, виявляється оповіддю з позицій викриття і осуду, але і цей звинувачувальний наратив усе ж народжується з глибин травми. І тут вельми цікавими є причини, які змушують Роману оповідати історію Криводяків. Чи знає Романа, що її мати – дитя гвалту? Чи була ця історія виповіджена, попри біль і жах, а чи вона є лише зяючою лакуною, ніколи не омовленою, але такою, що кидає тінь на кожне покоління жінок цієї родини? Можна лише припустити, що Романа оповідає історію Криводяків, аби не оповідати свою – за умови, що вона знає свою історію. По суті, це оповідь, яка приховує, оскільки власна історія Романи німує (чи таки промовляє) крізь лакуни і розриви виповідженого – ця історія є тим, для чого в Романи немає слів; це зяяння вразливості, сорому і жаху. Енн Вайтгед наголошує, що постколоніальні тексти намагаються замінити публічний і колективний історичний наратив внутрішнім приватним актом пам'яті. Пам'ять улягає або, навпаки, чинить спротив способу, в який історія приховує відмінності й ігнорує неоднорідність. Постколоніальні прозаїки прагнуть відродити історії, що досі залишалися поза увагою, і прагнуть донести до громадської свідомості маргіналізовані чи замовчані оповіді. Література травми перетинається з постколоніальною літературою у своїй спрямованості на відновлення пам'яті і визнання запереченого, притлумленого чи забутого [27, с. 82].

Чим же можна пояснити акт гвалтовного нав'язування Романою чужої пам'яті людині, яку вона вочевидь кохає? На символічному рівні це такі іронізування зі спроб сконструювати спільну

історію, не верифіковану спільним досвідом. Як зазначає Марія Бліндюк, «Софія Андрухович і сама проговорює цю розверстану метафору: «вони віддалені одне від одного, як Схід і Захід». Адже так само, як Романа нав'язує Чоловікові галицький міф і західне минуле, – Україна через політику, культуру й підручники з історії переконує Донбас, Крим і Закарпаття в спільній матриці» [4]. На сюжетному ж рівні йдеться про ототожнення оповіді і досвіду: кількість історій скінченна, оскільки вимірюється пережитим, а не помисленим (письменники, звісно, виняток, а тому прямої кореляції між досвідом і оповіддю може і не бути; проте структурною частиною «Амадоки» є якраз роман-есеї про Віктора Петрова, де пошук таких кореляцій є стрижнем сюжету). Романа не уявляє, вона втілює: буквально вписує Віктора як персонажа в готову історію, оскільки ця історія – єдине, що вона знає. Якщо Пінхас і Авель тікають в уявлене від реального, то Романа уявлене намагається зробити реальним – так само, як і Зоя, розбудовуючи свої стосунки з Професором.

Ганна Улюра у своїй проникливій рецензії говорить про динаміку недовіри і непам'ятання: «В одній із розмов «Амадоки» персонаж вигукує: *«Я вам не вірю. Я не хочу знати»*. Ідеально! Недовіра і невігластво, що мають забезпечити спокій окремої людини і стабільність спільнот. Бракує на позір хіба компоненти «Я не пам'ятаю», але ж «не пам'ятаю = не вірю + не знаю». В цьому спектрі можна розташувати і три сюжети роману: Романа і Богдан нічого одне про одного насправді не знають і знати не можуть; Уляна і Пінхас – це стосунки довіри: зрадженої довіри (якщо вам так подобається) чи вищої жертви довіри (якщо так хочете). І нарешті історія Віктора Петрова, у якій загадок більше, ніж відповідей, – це сплав невіри і невігластва, який прагне стати забуттям» [12]. І справді, комунікація персонажів в «Амадоці» – суцільні розриви і невідповідності, які є знаком чогось більшого, а саме колективної травми й непроговореності цієї травми, відсутності інструментів і просторів для порозуміння і зцілення. Приклад дискретної, перерваної комунікації –

листи Софії Зерової і Віктора Петрова, опосередковані присутністю цензора. Це також історія Зої, чий контакт із минулим був перерваний і згодом відновлений ціною великих зусиль. Це історія Віктора, який не має доступу до свого минулого, оскільки інформаційний канал забитий іншими повідомленнями. Це історія Богдана, що намагається досягти до минулого опосередкованим шляхом, уможливно – через археологію. Приклад односпрямованої комунікації, коли адресат не отримує / не бажає отримувати повідомлення – це відмова Професора прийняти оповіджену священником історію його матері або емоційний вчинок Богдана, який здає в архів валізи з фотокартками. Та найбільше «Амадока» має справу з комунікацією, яка не відбулася – похованими історіями, замовченими оповідями. Такою є оповідь Романи, яка говорить і мовчить одночасно. Романин осуд намагається мімікувати під дистанційовану безсторонність етичного судження, але ця об'єктивність позірна – це радше засіб для приховування власної вразливості й заангажованості. Ця заангажованість багатошарова, тому що багатошаровою є наративна ідентичність Романи: крізь виповіджену історію Криводяків просвічує неказаною не тільки її власна історія, а й історія жінок її роду – матері і баби. З одного боку, Романа мовить як жертва – оповідаючи, вона мовчить, себто оповідаючи про інших, вона мовчить про себе і свою родину. Її осуд верифікується її досвідом – стражданнями, яких зазнала її родина, і неможливістю ці страждання виповісти. В Романину наративну ідентичність вписана історія Мішке, яка промовляє крізь Романині оповіді про інших власним боєм і жахом. З другого боку, Романа мовить з позиції влади, якщо моє припущення правильне і неназвана на ім'я особа, що працює в державному апараті і «веде» Уляну, є матір'ю Романи і дочкою Мішке. Позиція влади тут сконструйована в тому числі відповідно до ідеї Мішеля Фуко про зв'язок знання і влади [13, с. 36-37]. В «Амадоці» влада дає доступ до знання, але і знання стає інструментом здійснення влади – спроба маніпуляції поведінкою Уляни зазнає фіаско не тому, що мані-

пуляції є неефективними, бо історія Нусі якраз доводить зворотне. Позиція влади, безумовно, є ідеологічною, але ідеологія тут є не серцевиною висловлювання, радше обґрунтуванням і прикриттям. В цьому сенсі цікаво подивитися, як в «Амадоці» ідеологічні силові поля просвічують крізь любовну історію.

Любовні лінії в «Амадоці» ніколи не є просто романтичними стосунками. Кожне притягання і відштовхування чимось зумовлене, у щось закорінене. Іншими словами, любовні стосунки – завжди вихід або в ідеологічне, або в символічне. Промовистим прикладом є роман Професора і Зої: раптова пристрасть, що враз спалахує між ними, приховує нерівноцінність їхніх позицій, адже Зоя про їхнє спільне минуле знає значно більше, ніж Професор. Професорова одержимість Зоєю є вдвиганням у безодню, адже він її пізнає як через взаємодію (секс), так і через перетворення (пластичні операції). Але спроба розгледіти Зою – це насправді завуальоване бажання пізнати себе: схильний до конформізму і боягузливий Професор не впізнає себе у стосунках із Зоєю, йому незнайома ця людина, ладна відмовитись від свого влаштованого і передбаченого життя заради непевного майбутнього з жінкою, про яку він нічого не знає. Натомість Зоя своїх мотивів свідомо: її роман із Професором – це спроба переписати минуле: «...вона вирішила, що син коханої її дядька – це і є її особистий пункт призначення. Рівняння здалось їй досконалим у математичному сенсі. Всі кінці сходились. Те, що не змогло відбутися два покоління тому, що завдало непоправної шкоди її матері, тепер повинно було скластися єдиноможливим чином. Як ні у що досі, вона вірила в те, що кохання з Професором... (Моїм батьком, - докинув Чоловік, але Зоя заперечно похитала головою, продовжуючи розповідь) ...подарує їй спокій і сповненість, стане знаком шани для покійної матері й залікує біль» [2, с. 772]. Себто, роман Зої і Професора – це метафора віднайденної пам'яті, занурення в минуле у спробі його пізнати / переписати. Що цікаво, історія «допроживання» обірваних стосунків Уляни і Пінхаса через Професора і Зою в «Амадоці» пере-

гукується з таким само «допроживанням» Гелиного життя в стосунках Адріана і Дарини в «Музеї». Ця метафора випрозорується, коли Професор і Зоя згадують про своїх холодних і відсторонених матерів. Материнська дистанційованість є способом пережити втрату – про це знає читач, здогадується Зоя і не відає Професор. Андрухович підсилює цей мотив пошуку пам'яті топосом тіла-аркуша: видимі знаки (такі, як шрами чи каліцтва) мають до діла з персональним досвідом, тоді як інстинктивні реакції сягають до-досвідного, родового, колективного. Г. Улюра аналізує епізод на похороні Уляни, коли напівпритомна Зоя зазнає оргазму на руках у Богдана, і це римується з іншим епізодом, коли було зачато Професора і вбито його батька: «Зміст же такий: сексуалізовані тіла в цьому світі мають свою пам'ять, некеровану, хтонічну й порівняно з усім іншим – чесну» [12].

Так само епістолярний роман Петрова можна, серед іншого, пояснити його бажанням тримати контакт зі своїм власним минулим; це минуле для Петрова – ще й стан невинності в біблійному сенсі, себто до гріхопадіння. Софія Зерова, по суті, єдина, хто пам'ятає його тодішнього. Їхні листи – це також те, що калібрує ідентичність Петрова, дозволяє йому не загубитися серед власноруч сконструйованих персоналій. Цей роман – не тільки про пошук, а й про втрату: для Андрухович той факт, що Софія тримає в домі, де живе з Петровим, портрет Зерова, видається вкрай промовистим. Любов Уляни і Пінхаса – це зачарування Іншим, чистий акт пізнання, коли відмінності стають точками зародження бажання; проте подеколи це пізнання вбиває. Стосунки Романи і Віктора складніші, бо Романа – в тіні, про її мотиви, її минуле ми здогадуємось, але не знаємо достеменно. Саме цей факт підштовхує до прочитання Романи як метафори архіву (в якому вона, до речі, працює): вона переповнена історіями, але не має власної; в якомусь дивному сенсі вона є місцем, але не вмістом. Натомість Віктор підключається до свого минулого опосередковано, через архів: в особистому листуванні Віктора Петрова він намагається прочитати історію свого діда-цензора.

Але зумовлені цензурою місця замовчувань і розривів у листах Петрова відсилають до його власного особистого досвіду, натомість присутність цензора не є персоналізованою – він залишається функцією, погрішністю, перепорою, а не повідомленням. Спільне між Віктором і Романою – те, що вони роблять спробу віднайти себе в чужих історіях: самі залишаючись невидимими, вони просвічують крізь історії інших. Є деякі деталі, які пов'язують їх експліцитно. Губи – те, на що звертає увагу Романа, коли бачить Віктора вперше, і те, що дозволить їй упізнати його в шматковій покремсаній плоті. Чоловікові губи можна було би витлумачити як знак жіночого бажання, але буквально кожна деталь в романі є виходом на глибші контексти. Губи вимовляють слова, вони пов'язані зі словом, мовленням, і чи не є ця деталь ознакою того, що Чоловік – це той, чию історію вона прагне почути, але натомість змушена розповідати історії сама? Ще однією точкою дотику є, власне, Віктор Петров, особистість якого є об'єктом дослідження для літературознавця Михайла Борецького (можна припустити, що вибір імені пов'язаний із реверансом в бік літературознавця В'ячеслава Брюховецького, автора розвідок про Віктора Петрова), з яким Романа зав'яже теплі стосунки і на дачі якого потім живе з Чоловіком. На відміну від інших історій «Амадоки», життєпис Петрова розгортається з позиції емпатичного оповідача, що за життєвими виборами і перипетіями, за інтелектуальними головоломками літературних сюжетів письменника прагне побачити людину, що любить, помиляється, прагне вижити. Спосіб, в який Петров з'являється в «Амадоці», навдивовижу іронічний – оповідь постає в межах жанру, в якому сам Петров почувається чи найкраще: це романізована біографія, що напружено дошукується мотивів і літературною переконливістю подеколи компенсує брак документальної інформації. Разом із тим, Андрухович підштовхує нас і до пошуку інших можливостей – приміром, який би вигляд мала біографія Петрова, якби її взявся писати цензор, навіть такий зачарований об'єктом своїх спостережень, як Вікторів дід? Чи був би Петров у цій оповіді

тільки розвідником і агентом, а чи також письменником і археологом? Лише наявність такої можливості ще раз актуалізує вкрай важливе для Андрухович питання про те, хто оповідає історію і як вона змінюється з огляду на байдужий чи упереджений погляд. Петров – ключ до Вікторового минулого і Романиного теперішнього. Але чому Романа взагалі закохується, чому вона прагне привласнити Віктора через оповідь, чому прагне володіти ним, як володіє історією Криводяків? Цією точкою входження можуть бути спільні цінності або, принаймні, спільність поглядів. Коли Романа на передачі в Лани Лялюк згадує про піонерську організацію в Галичині, її слова лунають без спротиву чи відрази, що їх можна було би очікувати, зважаючи на суспільний консенсус. Також вона не почувається шокованою, дізнавшись від Слонової, що Чоловік говорить уві сні російською і присягає жити так, «як заповідав великий Ленін» [2, 809]. Така нехарактерна для Галичини настанова може бути пояснена з огляду на сімейну історію Романи – в будь-якому разі, Віктор чимось дуже близький Романі, і це не тільки замилювання його губами.

Розщеплений суб'єкт: між пам'яттю і витісненням

Чи справді розірвана ідентичність неодмінно пов'язана з травмою? Жак Лакан стверджує, що цілісність суб'єкта є засадничою ілюзією, натомість він є структурно децентрованим і приреченим на внутрішній розкол через драму входження до символічного порядку Великого Іншого. Саме мова через ланцюжок означників спричиняє цей розрив між буттям людини і спробою це буття окреслити, оскільки «суб'єкт слідує каналами символічного» [26, с. 21]. Лакан наголошує, що суб'єкти моделюють власне буття за траєкторією означувального ланцюжка, що пронизує їх [26, с. 21].

Та хоч би яким ілюзорним був цей модус цілісності, він існує бодай як вектор руху у спробі побудувати несуперечливий образ Я. Розрив у Лакана є мовним і онтологічним: якщо первинна ілюзія цілісності закладається на стадії дзеркала, то остаточний

розкол структурується саме під час входження в мову – себто, ідеться про універсальність і нормативність такого стану речей. Натомість у теорії травми розрив є феноменологічним і хронологічним, оскільки ідеться про відстань між досвідченням і усвідомленням. Кеті Карут виходить із позиції, що прагнення до інтеграції всіх психічних досвідів є наріжним для людини. Отже, розрив – зокрема, між свідомістю і сенсорними відбитками, – стає психічною травмою тоді, коли травматичні переживання виявляються не повністю інтегрованими. Травма є відгуком на несподіване, приголомшливе насильство або подію, що їх людина не усвідомлює в ту мить, коли вони стаються, але які потім наздоганяють її у нескінченних флешбеках, нічних жахіттях та інших повторюваних феноменах [21, с. 91]. Патологія, як наголошує К. Карут, пов'язана виключно зі структурою переживання або сприйняття події, коли вона є не асимільованою, не пережитою уповні в часі її здійснення, а відкладеною, такою, що реалізується в її постійному повторенні через одержимість того, хто її зазнав [20, с. 4]. Травматичний наратив – це «промовляння про і промовляння кризь глибину історії травматичного досвіду» [21, с. 4], що звертається до нас у спробі виповісти реальність або правду, до якої немає прямого доступу; ця правда пов'язана не тільки з уже відомим, а й із тим, що залишається невідомим в серцевині наших дій чи нашої мови [21, с. 4].

Як зазначає Джеймс Бергер, теорія травми має справу з тим, що не може бути репрезентоване в конвенційний спосіб, з подіями чи об'єктами, що дестабілізують мову і вимагають словника і синтаксису, неспівмірних із тими, що існували доти [17, с. 573]. Ідеться як про мовлення окремої людини, так і про мову спільнот. Себто, травма є не просто переформатуванням психічної реальності – вона впливає на спільноту на рівні соціальних взаємодій, політики пам'ятання і мови. Саме соціологічна теорія культурної травми уможливила розуміння соціальної природи травми, адже травма – це не безпосередня подія, а наслідок складного процесу соціокультурної інтерпретації. Себто, травматичний статус приписується реальній чи уявленій події не так через те, що вона

завдає жакхливої шкоди чи стається раптово, як через переко-
нання, що ця подія чинить шкідливий і радикальний вплив на
колективну ідентичність [15, с. 14], на її стабільність в термінах
значення, а не дії [15, с. 15]. Травматичною подія стає тоді, коли
усталені смисли колективу раптово руйнуються [15, с. 15]. Власне,
підважування значень спричиняє шок і страх, а не подія сама по
собі [15, с. 15]. Для того, щоб травма стала колективною, соці-
альна криза має перетворитися на культурну, оскільки ідентич-
ність зумовлена культурним контекстом [15, с. 15].

І якщо соціологічний підхід пояснює, як спільноти конструю-
ють відповідь на кризову подію, то постколоніальний підхід
розглядає травму як структурний і системний феномен. Гомі
Брабга, аналізуючи тексти Франца Фанона, посилається на ме-
тафору «маніхейського деліріуму», коли ідеться про таке роз-
щеплення колоніального простору свідомості і суспільства, за
якого відбувається взаємодія політичного і психічного насиль-
ства всередині громадянської чесноти, а відчуження має місце
в межах ідентичності [19, с. 43]. Амбівалентна ідентифікація ра-
систського світу ґрунтується на уявленні про людину як про її
відчужений образ; ідеться не про Я та Іншого, а про інакшість Я,
вписану в перверзивний палімпсест колоніальної ідентичнос-
ті [19, с. 44]. Оскільки «існувати – це бути покликаним до життя
у взаємозв'язку з іншим, його поглядом чи місцем», саме місце
ідентифікації у світі колоніальних стосунків, позначене напру-
гою між вимогою і бажанням, є простором розщеплення [19,
с. 44]. Це не колоніалістське Я і не колонізований Інший, а бен-
тежна відстань в помежів'ї, що конструює фігуру колоніальної
інакшості [19, с. 45], адже питання ідентифікації не зводиться
до ствердження передзаданої ідентичності – це завжди витво-
рення образу ідентичності і трансформація суб'єкта в процесі
прийняття цього образу [19, с. 45]. В постколоніальному тексті
проблема ідентичності пов'язана з постійним переглядом кон-
цептуальної основи, простору репрезентації, де образ стикається
зі своєю відмінністю, зі своїм Іншим [19, с. 46].

Як у такому разі формується зв'язок між пам'яттю та ідентичністю, особливо якщо йдеться про її колективний вимір? Аляйда Ассман звертає увагу на те, як Ніцше формулює концепцію «вольової пам'яті», що не лише зберігає «колись закарбовані враження», а також щільно пов'язує їх із певними змістами пам'яті» [3, с. 261]. Цю вольову пам'ять Ніцше називає сумлінням, що стає основою для формування культурної моралі і відповідальності, адже «до цієї пам'яті не вписується біографічний досвід, вона має набагато більше спільного з культурним письмом, що прямо й невитравно закарбовується на тілі» [3, с. 261]. А. Ассман робить висновок, що «цим поворотом Ніцше полишив теорію пам'яті як історію внутрішності й індивідуальних рис, щоб уперше прив'язати її до владних і насильницьких інституцій» [3, с. 261]. Таким чином, «до тілесних закарбувань у культурі слід у широкому сенсі зарахувати інституції соціалізації, а також – контролю та покарання, однак при цьому йдеться про те, що люди мають інкорпорувати певні цінності й норми співжиття (Ніцше говорить про «фіксовані ідеї») і за допомогою пам'яті дотримуватись їх у сьогоденні» [3, с. 262]. Як зазначає Барбара Шацька, зв'язок колективної пам'яті з груповою ідентичністю реалізується через «усвідомлення спільного минулого, тобто спільного тривання в часі, що породжує емоційний відгук серед членів спільноти, якою б вона не була» [14, с. 51]. По-друге, це також «переказ вартостей і зразків поведінки. В колективній пам'яті постаті та події минулого не мають нейтрального характеру. Вони однозначно моральні: або добрі, або погані, відтак їх або шанують, або засуджують. Тут немає місця для байдужості. Звідси характерне для колективної пам'яті витіснення з неї усього, що забруднює чіткість чорно-білого образу, підмальовування парсун історичних героїв та опір спробам надати їм більш людських рис» [14, с. 53]. Крім того, колективна пам'ять є сукупністю символів, на які перетворюються постаті та події минулих часів. Б. Шацька наголошує, що «ці символи творять особливу, притаманну групі «мову», яка стає однією із її специфічних ознак, вправність послу-

говування якою чинить особу її повноправним членом. Наявність цієї мови зміцнює почуття спільноти в тих, хто її вживають, і дає їм усвідомлення, що вони інші, ніж ті, хто її не знають і не розуміють» [14, с. 54].

Проте на процес формування колективної ідентичності впливає не тільки пам'ятання, але також і забуття – так, Пол Коннертон згадує тоталітарні практики, «коли державний апарат застосовують для того, щоб у систематичний спосіб позбавляти громадян їхньої пам'яті. Усі тоталітарні режими діють саме таким методом; тобто ментальне поневолення суб'єкта починається тоді, коли в нього/неї тоталітарний режим відбирає пам'ять. Коли велика держава хоче позбавити маленьку країну її національної свідомості, вона застосовує метод «організованого забуття» [8, с. 33]. Саме тому в посттоталітарних суспільствах проблема пам'яті значно актуалізується, оскільки ідеться про «крах попередньої ідентичності й необхідність пошуку нової», але також і про «сам факт набуття пам'яті суспільством, що вивільнилося з-під жорсткого державного контролю над публічною й приватною сферами» [7, с. 146]. Проте сама природа пригадування пов'язана не так із відтворенням, як зі створенням, а тому наратив про минуле неминуче спирається не тільки на пригадування, а й на витіснення чи замовчування: як зазначає Алла Киридон, механізми пригадування і забування є двома основними категоріями історичної свідомості [7, с. 147].

Розщеплений суб'єкт, про якого тут ідеться, постає з оприявленого взаємозв'язку між ідентичністю, пам'яттю і непам'ятанням, причому непам'ятання може набувати як форми витіснення, так і форми забуття або незнання. Ідентичність розщепленого суб'єкта відрізняється від тієї гібридної ідентичності, про яку говорив Г. Бгабга, оскільки спирається не так на переозначення чи трансформацію самонаративу, що інтегрує як самовідчуття колонізованого, так і об'єктивуючий погляд колонізатора, як на самоусвідомлення, що впливає з існування двох альтернативних версій ідентичності. Це парадоксальна ситуація одночасної

присутності і відсутності, пам'ятання і витіснення, що існує за мить після входження в точку біфуркації, де замовчане виходить на яв, стає видимим, оповідженим, таким, що його не вийде ігнорувати. Власне, оця точка біфуркації – це момент, коли персонажі або усвідомлюють свою інакшість, або дізнаються правду про своє походження. Ця правда (або усвідомлення інакшості) руйнує гомеостаз, оскільки знищує підстави, на яких трималась ідентичність суб'єкта. Саме неможливість інтеграції цих двох версій в єдиний наратив і породжує розщепленість, що випливає зі зв'язку оповідженого і замовчаного, які не перетинаються в часі самооповіді.

І в «Амадоці», і в «Музеї» ідентичність суб'єкта визначається (не)повнотою його знання про себе. Історія Павла Бухалова з «Музею», попри її потенційну нелінійність і драматизм, залишається в тіні саме тому, що на світоглядному рівні в романі Забужко повнота знання корелює з дієвістю правди і зав'язана на ідеї етичного влаштування світу. Натомість Андрухович таку захитану ідентичність ставить в центр оповіді – не тільки з огляду на імпліцитну кількарівневу полеміку з романом Забужко, а й через власну її прихильність як авторки до ідеї тілесної пам'яті, тілесного знання (втілення цієї ідеї можна побачити в інших романах, зокрема, «Сьомга» і «Фелікс Австрія»).

Павло Бухалов є сином упівця Адріана Ортинського і радянської агентки, єврейки Леї Гольдман, вихований чекістом Іваном Бухаловим. Павло Іванович у чомусь симпатичний, у чомусь відразливий Дарині, і ця двоїстість відображена навіть у зовнішності й мовленні Бухалова: вродливе обличчя і присадкувате жіночне тіло, гострий розум і спостережливість поєднуються з простакуватим суржилом і схильністю до виголошування банальних житейських істин. Персонаж радше гротескний, проте не є пласким чи непереконливим: Забужко накреслює драму внутрішнього роздвоєння Бухалова і неможливість з'єднати в єдину цілісність всі грані свого Я.

На перший погляд, Забужко експериментує із зіштовхуванням концепцій народження і виховання, аналізуючи, що саме визна-

чає людину більше – походження чи оточення. Старий чекіст Бухалов у Забужко не тільки виправдовує своє прізвище хронічним алкоголізмом – як образ зла, він є банальним м'ясником, прямолінійним виконавцем наказів, який намагається перекроїти людей і світ відповідно до власних ідеологічних уявлень. Прийомного сина він сприймає як свій останній проєкт, покликаний перетворити дитину ворогів на взірцевого радянського громадянина. Тут Забужко не тільки іронічно апелює до радянської концепції перевиховання природи з ключовими ідеями управління еволюцією та масової акліматизації, сформульованими Іваном Мічурінім, а ще й нагадує про радянські практики інституалізованого виховання та специфічні способи упокорення і дисциплінування тіла⁵. Проте як персонаж Іван Бухалов не є карикатурним – Забужко пунктиром накреслює його внутрішню драму, коли той починає замислюватися, за що і з ким він воював, і висловлює повагу до бандерівців, які «стояли за своє» [6, с. 725], а також доходить до болісного усвідомлення, що світ, який він намагався збудувати, починає розвалюватися.

Та чи є оця внутрішня розхитаність Павла лише наслідком виховання? Поява на світ Павла Бухалова пов'язана з неоднозначністю здійснених його батьками виборів. Подвійна агентка Лея, вочевидь, закохується в того, за ким вона мала спостерігати. Забужко не дає вичерпних відповідей на питання, що підштовхнуло Лею до співпраці з радянським режимом – щирі переконання чи бажання вижити. Про це свідчить фінальна розмова Дарини з Бухаловим: попри відвертість Павла Івановича, Дарина деякі моменти його розповіді ставить під сумнів, особливо ті, що стосуються Леї. Невідомо, чи зазнала Лея зміни переконань, але, попри все, їй вдалося зберегти людяність у страшні часи. Лея обирає вірність своєму серцю, вірність почуттю, яке в неї з'явилося із появою в її житті Адріана. Натомість для Адріана їхній зв'язок

⁵ Про різні засоби упокорення тіла як механізм створення контролю пише Мішель Фуко в розділі «Дисципліна» свого дослідження «Наглядати і карати» [13, с. 168-286].

є лише епізодом, що ніяк не впливає на його глибоку і віддану любов до Гельці. Щодо Гельці він не має ніяких зобов'язань, адже вона не тільки заміжня за іншим, а ще й навряд чи здогадується про його почуття до неї. Проте в етичних координатах світу «Музею» зв'язок з іншою жінкою – не з любові чи прихильності, а через самотність і відчуття приреченості, – такі є Адріановим переступом. Себто, на глибшому рівні дихотомія походження / виховання знімається моральною надломленістю усіх причетних до життя Павла Бухалова людей.

Чи обумовлена, в такому разі, життєва драма Павла Бухалова його власними виборами? Коли у фінальній сцені спільної риболовлі Павло виливає душу перед Дариною, він досить відверто говорить про страждання, яких зазнав у юності – спроби самогубства, бажання вбити батька, про якого почав здогадуватися, що він нерідний. І тут знову Забужко проговорює мотив зради, що вже виринав в історії Адріана Ватаманюка, який зрікся свого покликання заради виживання. Павло вочевидь пишається, розповідаючи, як став наймолодшим в органах капітаном, а проте згадка про те, що він хотів був вступати на мехмат, бо мав хист до науки, дозволяє глибше дослідити його мотивацію. Павло так само, як і Адріан, зрікається свого покликання, і за цим вибором стоїть глибший конфлікт: послух батькові, а не пошук власного шляху, улягання обставинам, а не опір. Це контрастує з долею його біологічних батьків, які таки стояли «за своє»: Адріан воліє пожертвувати життям, але не відступити в боротьбі, а Лея віднаходить сенс у своїй любові, власною смертю потверджуючи її чистоту. Глибинною основою, що в подальшому визначає життєву траєкторію Павла, стає родина. Позбавлений підтримки дружини, яка вочевидь більше переймається статусом і добробутом, Павло рятує Дарину від сирітства, написавши позитивний рапорт на Ольгу Федорівну, вірність якої чоловікові викликає в нього захват. Так само думкою про родину продиктоване його бажання приховати правду про власне походження від Вероніки: його лякає фізична схожість між його матір'ю і його дочкою, особли-

во якщо єдиним підтвердженням цієї схожості стають тюремні фотокартки Леї. Проте причини глибші: зізнавшись дочці, ким була його мати, він мав також розповісти, яку роль в їхньому житті відіграв його прийомний батько. Причини, з яких Павло залишається жити з Іваном Бухаловим й іде шляхом, намальованим старим чекістом, лише частково визначаються слабкістю його характеру чи сумнівною його моральною позицією. Насправді Павло послідовно обирає в житті родину, а Іван Бухалов – це єдина родина, яка на той час в нього була. Забужко через образ Бухалова проговорює важливі речі: радянський режим прагнув до цілеспрямованої атомізації суспільства, крок за кроком руйнуючи всі традиційні зв'язки, аби на випаленому полі створити нову єдність, зцементовану лояльністю до держави. І мішенню цього руйнування не в останню чергу була родина – варто згадати, яку роль в радянському пантеоні відігравав образ Павліка Морозова, що доніс на свого батька. Що цікаво, дослідження Катріони Келлі показує, як переписувалась і трансформувалась історія Павліка Морозова під впливом поточних політичних і соціальних потреб через додавання одних деталей і затемнення інших [25, с. 140–175]. Трагічність образу Павла Бухалова, чие ім'я, умисне чи ні, перегукується з іменем «піонера-героя», полягає в тому, що він обирає лояльність передусім щодо родини, тоді як для старого Бухалова його названий син був не в останню чергу ідеологічним проектом. Проте парадокс полягає в тому, що, приймаючи свого названого батька, Павло перекреслює історію своїх біологічних батьків, заважає їй вийти на яв і стати частиною його ідентичності. Себто, він не уявляє, як бути одночасно рідним сином упівця і названим сином кагебіста. Павло, вочевидь, знає чи здогадується, ким був його рідний батько, проте ні з ким цим знанням не ділиться, витісняючи його з оповіді про себе. Коли Дарина ненавмисне зауважує схожість Павла Івановича з вродливим упівцем на колективній світлині, Бухалов одразу змінює тему, не дозволяючи Дарині наблизитися до цієї таємниці, яку він береже найревніше. Чи означає це, що Бухалов прий-

має єврейську частину своєї ідентичності, відмовляючись від української? Річ, очевидно, в іншому, і визначальним тут є саме ідеологічний, а не національний маркер. Павло Іванович, травмований як обставинами своєї появи на світ, так і неунікною внутрішньою роздвоєністю, тримається за ілюзію несуперечливості власної оповіді про себе – себто, відкидає правду заради правдоподібності. Бо якщо агентка-зрадниця (чи неефективна агентка) Лея Гольдман ще вписується в цю самооповідь поруч із кагебістом Іваном Бухаловим, то упівець Адріян Ортинський підриває цей наратив зсередини. Парадокс полягає в тому, що, оберігаючи приватне, Павло потрапляє в пастку ідеологічного, оскільки його образ себе формується в межах, накреслених радянським наративом. Власне, оця відмова Павла Бухалова прийняти правду і є його головним переступом – саме це робить його роздвоєним, розщепленим суб'єктом, самооповідь якого тримається не так на динаміці тверджень і замовчувань, як на цілеспрямованому витісненні реальності. Забужко не розвиває далі цієї напруги між приватним та ідеологічним в житті Павла Бухалова, але можна здогадуватися, що та гіперопіка, яка переважає в ставленні Павла до дочки, колись спричиниться до вибуху, що винесе правду на яв.

Тут варто повернутися до представленої в «Музеї» концепції істини з огляду на її пошук і оприявлення. Дарина – журналістка, і, попри деталізованість її професійного життя і безліч характерних для її фаху нюансів, Забужко осмислює її ширше – як людину слова. Добрий письменник, журналіст, історик чи архівіст мають дошукуватися істини і виносити її на яв через тексти; істина є, вона одна, її лише треба віднайти. Натомість в «Амадоці» ми маємо справу з суб'єктивним, ламаним наративом, що приховує не менше, ніж оприявнює, що складається з тверджень, розривів і замовчувань рівною мірою. Себто, Забужко, коли пише про пам'ять, має на увазі інституційну пам'ять, що має справу не тільки з формуванням національного історичного наративу, а й з процесом становлення національної ідентичності – це спільна основа, що цементує суспільство,

й акцент тут на її гомогенізуючому ефекті. Натомість пам'ять в «Амадоці» фокусується на фіксації приватних спогадів, що виринають зсередини травми, і ця травма є як індивідуальною, так і колективною. Андрухович має на увазі правду, помножену на травму – ця пам'ять оповідає про відмінне, акцентує різницю, виринає зсередини замовчування. Це пам'яті (в множині), що зринають на маргінесах центрального об'єднуючого наративу і омовлюють одиничний, індивідуальний досвід. З певною мірою умовності можна сказати, що пам'яті в «Музеї» і «Амадоці» співвідносять як культурна і комунікативна, за Ассманом. Цікаво, що в «Амадоці» теж фігурує журналістка: Лана Лялюк не є центральною персонажкою, але очевидно, що вона є маркером діалогу з текстом Забужко. Лана є доброю журналісткою-розслідувачкою, бо лише в студії правда про Віктора-«Богдана» і Романину брехню виходять на яв. Проте якщо істина в «Музеї» – це кінцевий пункт, точка призначення, то в «Амадоці» важлива передусім драматургія: в процесі оприявнення правди Лана приховує, маніпулює і вводить в оману. Вельми показовим є «вимірювання вірогідності» - Лана вдається до цього інструменту роботи з аудиторією, по чергово оприлюднюючи кожен наступний фрагмент розслідування як інтерв'ю з черговим свідком чи фігурантом і заміряючи відсоток довіри глядачів до історії Романи і «Богдана». Такий підхід не є конструюванням правдоподібного чи кон'юктурою в чистому вигляді, але він оголює прийом і змушує замислитися про ефективність маніпуляцій. Бо навіть після представлення в студії очевидних доказів Романиної брехні залишається певна кількість прихильників пари Романа-«Богдан», які відмовляються зважати на очевидне і залюбки підтримують версію Романи. Себто, Андрухович зміщує акцент з дихотомії правда / брехня на ширший контекст, підштовхуючи до роздумів про ефект сусідства наративів, про те, хто говорить, за яких обставин, а також хто і за яких обставин слухає.

Персонажів, травмованих минулим, із розірваною ідентичністю в «Амадоці» не просто більше, ніж в «Музеї» – вони перебувають в центрі оповіді. Очевидним дзеркалом Павла Івановича

з «Музею» є Галя-Фейга, зміна ідентичності якої маркується зміною імені. Єврейська дівчинка Фейга стає Галею внаслідок хрещення – таким чином Матвій Криводяк рятує дитину. Після знищення кріівки й арешту Криводяка капітан Красовський забирає Галю і виховує її як дочку. Вельми символічний момент: подружжя Бухалових не може мати дітей через поранення чоловіка, натомість у подружжі Красовських безплідною виявляється дружина-росіянка. Це два способи символічною мовою показати безплідність люджерської радянської ідеології, яка може тільки руйнувати те, що було до неї, але неспроможна витворити щось соціально тривке і життєздатне. Як зазначає Віра Агеева, «наси́льників-окупантів покарано безплідністю, вони не можуть продовжити себе в нащадках і нав'язують свій ціннісний спадок вкраденим сиротам. (Достоту так само імперія нав'язує колонізованим свої ідеали й ієрархії, знищуючи засади вже наявної тожсамости)» [1]. Що цікаво, Аляйда Ассман фіксує дуже цікавий зв'язок між забуттям (власне, витісненням спогаду) і безпліддям в історії про Мелампода: «слід цієї прихованої пам'яті відповідає тілесній симптоматиці безпліддя, що виявляється у дитячому страху перед кастрацією» [3, с. 258]. Екстраполяція цих сюжетів на українські романи переводить сюжет із площини індивідуальної травми в площину колективної, адже безпліддям покарано саме відповідальних за насильницьке стирання пам'яті інших. Потрапивши до Красовського у свідомому віці, Галя-Фейга пам'ятала про своє минуле, але не могла про нього відкрито говорити чи відкрито себе виявляти. Андрухович не залишає прямих вказівок у тексті, але читач може припустити можливість сексуального насильства Красовського щодо своєї прийомної дочки. Адже, ще не бачивши Галі, Красовський цікавиться у Нусі, чи дівчинка справді така вродлива, як про неї кажуть. А коли Зоя намагається дізнатися, хто її батько, саме Красовський (не Галя) говорить, що це неважливо. Неявним свідченням такого насильства може також бути Галине самогубство. Втім, відмова від власної ідентичності в світі, що трактує цю іден-

тичність як ворожу чи неправильну, вже сама по собі достатня підстава для трагедії [1]. Галя-Фейга говорить про себе в спосіб, що залишається в її ситуації єдино можливим – відпускаючи свою тілесну пам'ять і воз'єднуючись зі своїм Я через дію. Її руки пам'ятають вагу батькового халефа і його точні рухи. Це загадка, з якою потім матиме справу Зоя: її мати була щаслива тільки тоді, коли розтинала принесені з базару тушки кролів чи птиці. Авель Бірнбаум зумисне не вчить Пінхаса вправлятися з халефом, бо бачить, що хлопець інакший: тут важить не тільки його інтелектуальна обдарованість, а ще й душевна м'якість, адже він ніколи не зміг би позбавити життя іншу істоту чи людину (цей страшний тягар – позбавити Пінхаса життя – бере на себе Уляна). Натомість Фейга успадковує не тільки батькову вправність, а й рішучість: вона накладає на себе руки, перерізвавши вени у ванній і замкнувши символічне коло, що об'єднувало Авелів фак і знаряддя вбивства Пінхаса.

Стосунки Галі із Зоєю – це майже хрестоматійний приклад того, як працює постпам'ять. Маріанна Гірш, аналізуючи втілений у книжках, фільмах і творах мистецтва досвід «другого покоління», описує специфічний феномен – синдром відкладеності, що виникає через особливий стосунок до батьківського минулого. Такі терміни, як відкладена, відсутня, успадкована пам'ять, страхітливий спадок та інші, виявляють низку суперечливих припущень: що нащадки тих, хто вижив, так само, як і нащадки злочинців та випадкових свідків масштабних травматичних подій, пов'язані так глибоко зі спогадами про минуле попереднього покоління, що вони ідентифікують цей зв'язок як форму пам'яті, і ця пам'ять, за певних екстремальних обставин, може бути передана тим, хто безпосередньо не зазнавав досвіду травматичної події. Проте, представники цього постпокоління також визнають, що їхня успадкована пам'ять відрізняється від спогадів свідків і учасників [24, с. 3]. Постпам'ять описує стосунки, які пов'язують постпокоління з персональною, колективною і культурною травмою покоління попереднього – з тими досвідами, що їх пост-

покоління може «пам'ятати» завдяки посередництву історій, образів і поведінкових паттернів, серед яких вони зростали. Проте ці досвіди мали такий глибокий і афективний вплив, що спричинились до утворення спогадів, осмислених як власні. Зв'язок постпам'яті з минулим опосередковується не лише спогадами, а й внеском уявного, проєкцією і творенням [24, с. 5]. Маріанна Гірш говорить також про небезпеку витіснення актуальних життєвих історій постпокоління розповідями про пережитий предками досвід, про тяжіння минулого над теперішнім. Так відбувається тому, що ці життєві історії формуються, хай і непрямо, під впливом травматичних фрагментів подій, що не піддаються наративній реконструкції і виходять за межі розуміння [24, с. 5].

Як зазначає М. Гірш, ці події трапилися в минулому, але їхній вплив триває в теперішньому [24, с. 5]. Зоїне життя визначається мовчанням і повторюваними особистими ритуалами її матері. Мовчанням Галя відсікає Зою від їхнього спільного минулого, і все життя Зої – це спроби зібрати уламки цього минулого і нарешті віднайти себе. В цьому сенсі, повним аналогом образу Павла Бухалова з «Музею» є не так Галя-Фейга, як Зоя. Так само, як і Павло, вона не знає нічого про своє чи родинне минуле, але від самого малечку – так само, як і він, – помічає певні невідповідності. Пластичні операції, до яких вдається Зоя, є напрочуд точною метафорою врізання в пам'ять тіла, яка може бути навіть більшою за особистий досвід. Зоя шукає своє обличчя, зазнаючи роздвоєння, адже історія, яку оповідає її тіло, відрізняється від її соціальної персони, сконструйованої контекстом, в межах якого живе її дід (батько). Мотив розрізання / розтину, центральний для історії Бірнбаумів, реалізується в двох площинах: як і Фейга, Зоя ріже себе, але не для того, щоб звільнитися, а для того, щоб знати. Якщо її мати в розрізанні плоті тварин віднаходить контакт зі своїм минулим через дію, то розрізання власного тіла для Зої – це розтинання порожнечі, імітація. Імітуючи материні рухи, розтинаючи своє обличчя, Зоя намагається добути до правди,

яка лежить поза площиною її тіла – в тілі матириному. Вона в буквальному сенсі не знає, що шукає, але сподівається, що повторення дії в якийсь спосіб поверне і значення, яким ця дія була наділена. Як і Павло Бухалов, Зоя використовує контакти прийомної родини для того, аби віднайти правду, крок за кроком відновлюючи її з документів і розмов зі свідками. На відміну від Павла Бухалова, який є частиною системи, а тому намагається правду про своє походження приховати, Зоя інституційно не скута, а тому говорить вільно і про свою біологічну, і про свою прийомну родину. До Красовського в неї змішані почуття: дізнавшись, яку роль він відіграв в долі її матері, Зоя фантазує про його вбивство, проте до самої смерті Красовського самовіддано доглядає його після інсульту, дістаючи втіху і від його безпомічності, і від його колекції релігійних образів і предметів культу, яка замість розгрішення нагадує капітану про неспокутність його злочинів.

Полемічний діалог «Амадоки» з «Музеем» заторкує також образ зла. Росіянин Іван Бухалов є чужинцем, чия життєва програма включає передусім фізичне, але також ідеологічне й символічне знищення ворога. Оксана Забужко кількома штрихами накреслює складність цієї дилеми для свого персонажа: прийомний син для Бухалова є одночасно ворогом, якого треба знищити, і проектом, який слід виконати. Зрештою, ці різноспрямовані інтенції сходяться в одній точці: Павло стає перевихованим «своїм» в координатах системи, приймаючи нав'язану прийомним батьком ідентичність – таким чином система знешкоджує його як потенційного ворога. Натомість капітан Красовський є чужим не етнічно, а ідеологічно. Він із місцевих, добре знає місцевий люд і є добрим психологом. Зумисне чи ні, але Андрухович підкреслює його мефістофельські риси: він «розколює» людей не через фізичне насильство, а граючи на людських слабкостях, почутті провини чи сорому. Він лише вказує шлях, а людина сама себе заводить на манівці. Така секуляризована концепція гріха добре узгоджується з образом Красовського як

нереалізованого священника, що бачить зло в людині і карає за нього. В певному сенсі, він є антиподом емпатичного Дімсдейла з «Шарлатної літери» Натаніеля Готорна, який добре розуміє свою паству саме тому, що усвідомлює власну гріховність. Одержимість Красовського предметами культу це підтверджує: він хоче бути причетним, але реалізує цю причетність через володіння матеріальними знаками, а не через прийняття духовних цінностей. Капітан Красовський є втіленням гріха гордині: він вірить у власну всемогутність, хоча в глибині душі його терзають сумніви. Підтвердженням цих сумнівів є його вразливість, яку помічає Зоя: хворобливий контроль за членами родини є для нього способом вибудовування сенсу власного життя. Дзеркалом фальшивого священника є священник справжній: Матвій Криводяк прагне не розуміти людей, як Красовський, а виправляти зло, навіть якщо для цього треба користуватися людьми як інструментами.

Що цікаво, в обох романах проблема зумисного стирання пам'яті стосується якраз єврейських дітей (Галя-Фейга) або дітей змішаного походження (Павло Бухалов, Зоя, імовірно Романа, Професор і навіть Богдан). Віктор у цьому сенсі – виняток, оскільки його амнезія не була наслідком чиїхось цілеспрямованих зусиль (звісно, це не стосується здійсненого Романою свідомого конструювання нового наративу пам'яті на «порожньому» місці). Мені здається, такий збіг можна пояснити не лише полемікою «Амадоки» з «Музеем», а й соціально-історичними причинами: євреї в Радянському Союзі були в буквальному сенсі стертою нацією. Під час Другої Світової німецький нацизм випалив штетли, знищивши фізично не тільки людей, а й їхнє культурне і соціальне середовище [22]. Натомість радянська політика була контекстною й інструментальною: протиставлений расовій нацистській теорії наратив про радянське визволення євреїв із концтаборів успішно співіснував із іманентним радянським антисемітизмом. Як стверджує Пол Шапіро, історії масових жертв Голокосту та долі їхніх громад потонули в мороці радянської

секретності та антисемітизму, адже радянський тоталітаризм свідомо обмежував доступ до інформації. Так, доступ до пов'язаних з Голокостом документів, створених радянською владою або таких, що потрапили до рук радянських функціонерів, було перекрито, інтерв'ювання свідків неможливе чи утруднене, доступ до місць масових вбивств обмежений. Фокус на єврейській специфіці Голокосту був під заборонаю. Імена жертв, визначені через їхнє єврейське походження, міста і села, де вони жили і померли, а також місця масових поховань залишилися невідомими і непозначеними [22, с. viii]. Більше того, як зазначає Ольга Бертельсен, КДБ визнавало, що ідеологічно найнебезпечнішими для системи є саме євреї і українці. Представники обох націй були активні в правозахисній діяльності, а українські і єврейські діаспори в Північній Америці організовували спільні протести на підтримку єврейського еміграційного руху і українських дисидентів. Операція КДБ «Возмездіє» мала дискредитувати українців в очах євреїв і євреїв в очах українців, аби унеможливити їхні спільні зусилля з підтримки правозахисного руху, що боровся з порушенням прав у Радянському Союзі. Операція включала фальсифікації (зокрема, випадок Івана Дем'янюка), вплив на західні інституції, інфільтрацію агентури і публікацію пропагандистських книжок (зокрема, авторства Майкла Ганусяка). На жаль, операція КДБ виявилася успішною, про що свого часу звітував голова КДБ УРСР Степан Муха [18, с. 267–292]. Радянська політика стирання національних ідентичностей виявилася особливо катастрофічною для тих націй і етносів, існування яких не було зафіксовано територіально, на рівні союзної республіки, і чия невидимість була закріплена системно (відсутність преси, культурних інституцій, освіти національними мовами). Що стосується євреїв, то існування Єврейського автономного округу в СРСР радше закріплювало таку невидимість, аніж було визнанням існування євреїв як нації. Стирання ідентичності могло бути також вимушеним кроком задля порятунку життя – родини «ворогів народу» приховували від дітей правду про їхніх батьків

і дідів, євреї з цієї ж причини відмовлялися від родових імен і прізвищ. Себто, в обох романах висвітлено дуже конкретний феномен: викорінення, стирання ідентичності як державна політика і як спосіб виживання упослідженої етнічної чи соціальної групи.

Джерелом знань про минуле для Зої, як і для Павла Бухалова, є інституції, які, хай не в повному обсязі, але зберігають паперовий слід про долю жертв радянської окупації. Різниця полягає в готовності прийняти цю правду: Павло її не просто відкидає, а приховує і навіть знищує. Забужко прокладає важливий місточок між Павлом – палієм архівів і Павлом – людиною з підчищеною біографією. В центрі цього конфлікту – готовність відкинути правду, свідомий вибір на користь забуття і незнання. Варто наголосити, що для Забужко важливим маркером моральної відповідальності є готовність приймати, шукати і оприлюднювати правду. Павло цього випробування на моральну стійкість не проходить, поповнюючи галерею персонажів, які не дорівнюють собі. Натомість Зоя цієї правди прагне, з клаптиків і уламків складаючи цілісну картину. Для неї це не уможлядна цікавість до власного родоводу чи інтелектуальна загадка, що стосується власного походження, а травматична реальність: вона прагне знати, чому її матір пішла від неї, обравши смерть. І коли відбувається її доленосна зустріч із Віктором, вона вже знає досить, аби розуміти іврит, яким списані сторінки Пінхасового щоденника. Андрухович буквалізує ідею про правду, яку вже має в собі людина – носить її в своєму тілі, у своїх венах і рисах обличчя. В цьому сенсі Зоїні пластичні операції (розрізати, аби подивитися, що всередині, як влаштований світ під шкірою) є метафорою цього пошуку. На відміну від «Музею», де істина пов'язана з розумною впорядкованістю світу і моральним вибором людини, «Амадока» підштовхує до думки, що істина і є реальністю, її не вийде ігнорувати, хоч як би хотілося.

Не менш цікавою в сенсі динаміки між пам'яттю і забуттям, між різними ідентичностями є постать Професора. Симптома-

тично, що в нього немає імені – тільки його соціальна і професійна роль, і це дуже цікава підказка читачеві, адже йдеться про світ, де пам'ять закарбована в тіло. Професор-хірург має такі само вправні пальці, як його дід Авель Бірнбаум і такий само хист до науки, як його батько Пінхас (недарма він фігурує в романі саме як Професор). Однак Професор є не так сином єврея і дочки упівця, як продуктом виховання (чи маніпуляцій) капітана Красовського. Красовський дуже пишається тим, що спричинився до появи Професора на світ (він думає, що той є сином Криводяка, зачатим під час організованих Красовським побачень з Ульяною), але відповідальною за вплив Красовського на Професора є саме Нуся, яка відправляє хлопця після закінчення школи до Києва і де Красовський опікується спочатку його вступом до медичного, а потім і стрімким злетом його кар'єри. Усвідомлено працювати на Красовського Професор починає після роману із Зоєю, коли Красовський цілеспрямовано вдається до маніпуляцій і шантажу. Професор – слабкодухий і безпринципний, надто прив'язаний до свого комфорту, надто боязкий. Як і Павло Бухалов, він усвідомлено воліє не знати, відмахуючись від оприявленної священником правди на похороні Ульяни. Бажання не знати минулого тут цілком суголосьне страху перед втратою побутових вигод: Андрухович докладно і безжально описує, як жахливо почувався Професор після розриву з дружиною, що забезпечувала йому щоденний комфорт, яким безпорадним у побуті він був. В цьому сенсі зустріч із Зоєю є екзистенційно визначальною: вона руйнує не тільки його рутину, а і його уявлення про себе. Він не впізнає себе в одержимому чоловікові, ладному покинути все заради коханої. Проте, як завжди в Андрухович, любовний сюжет є віддзеркаленням ідеологічного чи символічного: в особі Зої Професор стикається з власним минулим, із безжальною правдою. Це знання буквально вписане в його тіло, і йдеться тут не так про фатальне кохання, як про «підключення» до власного роду, про щонайбезпосередніший голос крові. Професор ігнорує цей голос двічі: тоді, коли відмовляється від Зої і тоді, коли відма-

хується від розповіді священника. Себто, він відсікає складність правди на користь несуперечливості самооповіді – так само, як це зробив Павло Бухалов. Проте, на відміну від Павла, він цю правду приймає – це стається після відвертої розмови із сином. І хоча як персонаж він залишається безіменним, все ж прийняття свого минулого для Професора збігається з усвідомленим прийняттям ролі батька. Отже, в якомусь сенсі родинний статус Професора потісняє його соціальну ідентифікацію наприкінці оповіді: він знову стає частиною родини, а не системи.

Симптоматично, що це відмежування від родини усвідомлюють і Професор, і Уляна, і її сестри: коли в Професора з'являється син Богдан, Уляна категорично наполягає на тому, аби він ріс із нею. Це означає, що, свідомо чи несвідомо, Уляна сприймає відсутність сина як втрату, і ця втрата зумовлюється не так його життям у місті, як тим, що він відтоді перебуває в іншій системі координат. Те, що на перший погляд нагадує пересічні побутові сварки (Уляна постійно докоряє Професорові, присікується до його дружини, контролює Богдана) є знаком глибших розбіжностей, що лежать в морально-етичній, ціннісній площині. Богданові легше прийняти правду про свою родину тому, що він долучений до свого минулого в різний спосіб, через побутові і культурні практики: так, навіть Пінзелева скульптура є для нього не музейною експозицією, а частиною рідного культурного і релігійного ландшафту. Але також тому, що він не є морально корумпованим, як його батько. Про те, що Богдан іде воювати в російсько-українській війні, Андрухович повідомляє ніби мимохідь, але це момент надзвичайно важливий: саме тут історія заходить на новий виток, саме тут розрізнені родинні лінії сходяться в симетричний візерунок, а травми минулого перестають тяжити над майбутнім. Що цікаво, третє покоління (Богдан, Романа, Віктор) через голову батьків звертається до своїх дідів, аби отримати відповіді. Бо саме покоління тих, хто вижив, зазнало травми й запечатало її мовчанням. Богдан, який приймає історію свого роду і викриває Романину брехню, Романа, яка оповідає

історію його родини і чия травма минулого волає крізь розриви в оповіді, і Віктор, який повертає собі пам'ять на могилі діда – це представники покоління, що намагається осягнути минуле.

Отже, розщеплений суб'єкт в «Музеї» і «Амадоці» – це той, чия ідентичність постає в складній динаміці оприявленнь і замовчувань, правди і брехні, проговореного і прихованого, пам'яті і забуття. В межах цієї динаміки соціальна роль нашаровується на автентичну сутність, а несуперечлива самооповідь формується через відкидання правди про себе і своє минуле. Цей розрив стає джерелом травми: попереднє уявлення персонажа про себе руйнується під впливом правди, яка виходить на яв. Прийняття цієї правди в «Музеї покинутих секретів» стає для персонажа моральним вибором, натомість в «Амадоці» воно є екзистенційним актом, який в буквальному сенсі повертає персонажу себе самого.

Висновки

Роман Софії Андрухович «Амадока» пов'язаний з романом Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» не тільки тематично. Обидва романи мають справу з пам'яттю, травмою, ідентичністю, мовою та істиною, проте осмислюють їх по-різному. «Амадока» – це полеміка Софії Андрухович з вочевидь глибоко прочитаним і переосмисленим романом Оксани Забужко. Головна відмінність полягає в тому, що в центрі «Музею» – цілісний суб'єкт, від імені якого ведеться оповідь, і цей цілісний суб'єкт відіграє роль морального компаса для описаних в романі ситуацій. Ця моральна вищість пояснена не тільки особистими виборами Дарини Гощинської, а ще й її родинним анамнезом: батько, що не відступився від своїх переконань, мати, що залишалася вірною чоловікові. «Музей» спирається на гуманістичний світогляд, в межах якого людина мислиться переможцем над обставинами, історичним контекстом і власною слабкістю. «Музей» виходить із концепції несуперечливості наративу пам'яті, який, у свою чергу, є монолітним фундаментом національної ідентичності.

Натомість «Амадока» підводить читача до думки про визначальність контексту і про множинність пам'ятей – кожна пам'ять в межах своїх світоглядних рамок може бути (і стає) контрнарративом до інституціалізованої, цілісної оповіді про історію, але також і до пам'ятей інших етнічних чи соціальних груп. Персонажі «Амадоки» – суб'єкти із розірваною ідентичністю, чії життєві вибори були не так виборами між добром і злом, як виборами між злом більшим і меншим. Знання про себе для таких персонажів складається із взаємно суперечливих наративів, що ілюструють, наскільки ілюзорною є ідея цілісності. Оповідь в «Амадоці» – це мова упередженого, ненадійного, розіраного, неемпатичного суб'єкта, що оповідає свою правду, а не правду для-всіх. В цьому сенсі сюжетна лінія із «пришиванням» чужих спогадів Віктору може бути потрактована як іронічне осмислення ідеї створення єдиного, цілісного і несуперечливого наративу. Оповідь в «Амадоці» є, крім іншого, мовленням зсередини травми, що приховує не менше, ніж оприявнює, а тому складається з викривлень, лакун і розривів.

В «Амадоці» суб'єкт не є і не може бути цілісним, його можна описати як розщепленого суб'єкта, і цей термін добре надається для опису ідентичності персонажів. Ідеться не про змішане українсько-єврейське походження: ця розщепленість зумовлена розривами між сказаним і прихованим, а також взаємною суперечністю історій – кожен наступний шар оприявленої інформації автоматично підключає вже існуючий наратив з його ідеологічними рамками. І це те, в чому «Музей» і «Амадока» суголосні: аби зберегти цілісність, персонажі відкидають правду заради правдоподібності. От тільки в «Музеї» прийняття правди є актом моральним і раціональним, а в «Амадоці» правда вписана в тіло, її не вийде ігнорувати. Не в останню чергу це зумовлено засадничою відмінністю між світами: в «Музеї» світ раціональний, ієрархічний, структурний, телеологічний, а в «Амадоці» світ не-впорядкований, ризоматичний, непередбачуваний, де тілесне і афективне тяжіють над раціональним і моральним.

Bibliographic References

- Агеєва В. Книга року BBC: «Амадока» – шрами як символ забуття і відродження. *BBC News Україна*. 2020. Режим доступу: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-54936127> (дата звернення 13.07.2026).
- Андрухович С. *Амадока*. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 832 с.
- Ассман А. *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
- Бліндюк М. «Амадока» Софії Андрухович: занурення у бездонне озеро амнезії. *Читомо*. 2020. Режим доступу: <https://chytomo.com/amakoda-sofii-andrukhovych-borotba-z-bezdonnym-ozerom-amnezii/> (дата звернення 13.07.2026).
- Вжосек В. *Історія – Культура – Метафора. Постановня неklasичної історіографії. Про історичне мислення* / пер. з пол. В. Склокіна, В. Сагана, С. Сєрякова. Київ : Ніка-Центр, 2014. 420 с.
- Забужко О. *Музей покинутих секретів: роман*. Видання третє. Київ: Спадщина, 2012. 832 с.
- Киридон А. *Гетеротопії пам'яті: Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті*. Київ : Ніка-Центр, 2016. 320 с.
- Коннертон П. *Як суспільства пам'ятають* / пер. з англ. С. Шліпченко. Київ : Ніка-Центр, 2013. 184 с. (Серія «Зміна парадигми»; вип. 7).
- Котик І. Чернетка шедевр? *Українська правда. Життя*. 2010. Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/book/2010/10/28/63902/> (дата звернення 13.07.2026).
- Поліщук Я. Реінтерпретація пам'яті в сучасному українському романі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна*. 2012. Вип. 28. С. 183–204.
- Скороход О. Софія Андрухович: «До останнього речення писання – завжди невизначеність». *Craft Magazine*. 2021. Режим доступу: <https://craftmagazine.net/sofiya-andruhovych/> (дата звернення 13.07.2026).
- Фуко М. *Наглядати й карати. Народження в'язниці* / пер. з фр. П. Тарашука. Київ : Основи, 1998. 392 с.
- Улюра Г. Золотий перетин, або У природі немає симетрії: рецензія на «Амадоку» Софії Андрухович. *ЛітАкцент*. 2020. Режим доступу: <https://litakcent.online/2020/05/25/zolotiy-peretin-abo-u-prirodi-nemaє-simetriyi-retsenziya-na-amadoku-sofiyi-andruhovich/> (дата звернення 13.07.2026).

- Шацька Б. *Минуле – пам'ять – мит* / пер. з пол. О. Герасима. Чернівці : Книги – XXI, 2011. 248 с.
- Alexander J. C. *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- Assman J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Berger J. Review: trauma and literary theory. *Contemporary Literature*. 1997. Vol. 38, № 3. P. 569–582.
- Bertelsen O. Ukrainian and Jewish Émigrés as Targets of KGB Active Measures in the 1970s. *International Journal of Intelligence and Counter-Intelligence*. 2021. Vol. 34, № 2. P. 267–292. DOI: <https://doi.org/10.1080/08850607.2020.1750093>.
- Bhabha H. K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge. 1994. 284 pp.
- Caruth C. Introduction. *Trauma: Explorations in Memory* / ed. by C. Caruth. Baltimore ; London : John Hopkins University Press, 1995. P. 3–12.
- Caruth C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narratives, and History*. Baltimore ; London : Johns Hopkins University Press, 1996. 166 p.
- Desbois P. *The Holocaust by Bullets: A Priest's Journey to Uncover the Truth Behind the Murder of 1.5 Million Jews*. With a Foreword by Paul A. Shapiro. New York: Palgrave Macmillan, 2008. 272 p.
- Douglas M. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London and New York: Routledge. 2001. 208 pp.
- Hirsch M. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press. 2012. 320 pp.
- Kelly C. *Comrade Pavlik: The Rise and Fall of a Soviet Boy Hero*. London: Granta Books. 2006. 352 pp.
- Lacan J. *Écrits: The First Complete Edition in English*. Translated with a translator's note by Bruce Fink in collaboration with Héloïse Fink and Russell Grigg. New York: W. W. Norton & Company. 2007. 878 pp.
- Whitehead A. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2004. 192 pp.

References

- Ageieva, V. (2020). *Knyha roku BBC: «Amadoka» – shramy yak symbol zabuttia i vidrozhennia* [BBC Book of the Year: Amadoka–Scars as a Symbol of Oblivion and Revival]. *BBC News Ukraina*. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-54936127> [in Ukrainian].
- Alexander, J. C. (2012). *Trauma: A Social Theory*. Polity Press.
- Andrukhovych, S. (2020). *Amadoka*. Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
- Assman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty* [Spaces of Memory: Forms and Transformations of Cultural Memory]. Nika-Tsentr.
- Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.
- Berger, J. (1997). Review: Trauma and literary theory. *Contemporary Literature*, 38(3), 569–582.
- Bertelsen, O. (2021). Ukrainian and Jewish émigrés as targets of KGB active measures in the 1970s. *International Journal of Intelligence and CounterIntelligence*, 34(2), 267–292. <https://doi.org/10.1080/08850607.2020.1750093>
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Blindiuk, M. (2020). «Amadoka» Sofii Andrukhovych: Zanurennia u bezdonne ozero amnezii [Amadoka by Sofia Andrukhovych: Descending into the Bottomless Lake of Amnesia]. *Chytomo*. <https://chytomo.com/amakoda-sofii-andrukhovych-borotba-z-bezdonnym-ozerom-amnezii/> [in Ukrainian].
- Caruth, C. (1995). Introduction. In C. Caruth (Ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (pp. 3–12). Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press.
- Connerton, P. (2013). *Yak suspilstva pamiataiut* [How Societies Remember] (S. Shlipchenko, Trans.). Nika-Tsentr.
- Desbois, P. (2008). *The Holocaust by Bullets: A Priest's Journey to Uncover the Truth Behind the Murder of 1.5 Million Jews*. Palgrave Macmillan.
- Douglas, M. (2001). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge.

- Foucault, M. (1998). *Nahliadaty y karaty. Narodzhennia viaznytsi* [Discipline and Punish: The Birth of the Prison] (P. Tarashchuk, Trans.). Osnovy.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Kelly, C. (2006). *Comrade Pavlik: The Rise and Fall of a Soviet Boy Hero*. Granta Books.
- Kyrydon, A. (2016). *Heterotopii pamiaty: Teoretyko-metodolohichni problemy studii pamiaty* [Heterotopias of Memory: Theoretical and Methodological Problems of Memory Studies]. Nika-Tsentr. [in Ukrainian].
- Kotyk, I. (2010). *Chernetka shedevru?* [A Draft of a Masterpiece?]. *Ukrainska pravda. Zhyttia*. <https://life.pravda.com.ua/book/2010/10/28/63902/> [in Ukrainian].
- Lacan, J. (2007). *Écrits: The First Complete Edition in English* (B. Fink, H. Fink, & R. Grigg, Trans.). W. W. Norton.
- Polishchuk, Ya. (2012). Reinterpretatsiia pamiaty v suchasnomu ukrainskomu romani [Reinterpreting Memory in the Contemporary Ukrainian Novel]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Serii: Filolohichna* [Scientific Notes of the National University of Ostroh Academy. Philology Series], 28, 183–204. [in Ukrainian].
- Shatska, B. (2011). *Mynule – pamiat – mit* [The Past–Memory–Myth] (O. Herasym, Trans.). Knyhy-XXI.
- Skorokhod, O. (2021). *Sofiia Andrukhovych: «Do ostannoho rechennia pysannia – zavzhdy nevyznachenist»* [Sofiia Andrukhovych: «Until the Last Sentence, Writing Is Always Uncertainty»]. *Craft Magazine*. <https://craftmagazine.net/sofiya-andruhovych/> [in Ukrainian].
- Uliura, H. (2020). *Zoloty peretyn, abo U pryrodi nemaie symetrii: Retsenziia na «Amadoku» Sofii Andrukhovych* [The Golden Ratio, or There Is No Symmetry in Nature: A Review of Sofia Andrukhovych's *Amadoka*]. *LitAktsent*. <https://litakcent.online/2020/05/25/zolotiy-peretin-abo-u-pryrodi-nemaye-simetriyi-retsenziya-na-amadoku-sofiyi-andruhovych/> [in Ukrainian].
- Whitehead, A. (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press.
- Wrzosek, W. (2014). *Istoriia – kultura – metafora. Postannia neklasychnoi istoriografii. Pro istorychne myslennia* [History–Culture–Metaphor. The Emergence of Non-Classical Historiography. On Historical Thinking] (V. Sklokin, V. Sahan, & S. Sierikov, Trans.). Nika-Tsentr.
- Zabuzhko, O. (2012). *Muzei pokynutykh sekretiv* [The Museum of Abandoned Secrets] (3rd ed.). Spadshchyna. [in Ukrainian].

Iryna Borysiuk

BETWEEN MEMORY AND REPRESSION: THE FRAGMENTED SUBJECT IN CONTEMPORARY UKRAINIAN NOVELS ABOUT THE SECOND WORLD WAR

This article offers a comparative analysis of Oksana Zabuzhko's The Museum of Abandoned Secrets and Sofiia Andrukhovych's Amadoka within the framework of memory studies and trauma fiction. The article examines how both novels represent the legacy of the Second World War, family memory, silence, and the repression of traumatic experience while proposing fundamentally different narrative models and concepts of subjectivity. The study argues that Zabuzhko constructs a teleological narrative centered on the search for historical truth, ethical responsibility, and the possibility of restoring justice through storytelling. In contrast, Andrukhovych dismantles the idea of a coherent historical narrative, foregrounding fragmented memory, unreliable narration, fractured identities, and competing versions of the past.

Particular attention is paid to the role of family memory, silence as a psychological response to trauma, the relationship between memory and power, and the narrative mechanisms through which individual and collective identities are formed. The analysis demonstrates that whereas The Museum of Abandoned Secrets presents storytelling as a means of recovering objective truth and moral order, Amadoka emphasizes ambiguity, discontinuity, and the impossibility of a single authoritative interpretation of history. The article further explores how trauma shapes narrative authority and how private memories challenge or replace official historical discourse.

In conclusion, Amadoka engages in a deliberate intertextual dialogue with Zabuzhko's The Museum of Abandoned Secrets, reconfiguring its ethical and narrative framework while presenting memory as a contested, unstable, and profoundly traumatic domain in which personal and collective histories remain fragmented and perpetually subject to reinterpretation.

Keywords: Ukrainian literature, memory, trauma, identity, Ukrainian-Jewish relations, subjectivity, unreliable narrator, Second World War fiction.